

LA MUSICA DE LOS MURUI--MUIANANE

Benjamín Yépez Ch.

RESUMEN

Las "carreras ceremoniales" son el ámbito adecuado en la vida de los indígenas Murui y Muinane, para el canto y el uso de variados instrumentos musicales. La música transmite de generación en generación las enseñanzas sobre el medio natural y social, sobre la historia y sobre los estados de ánimo. Bailes, alimentos e instrumentos musicales intervienen en las reuniones en las cuales se consagran las tradiciones Murui y Muinanes. El autor anexa una clasificación de los instrumentos de esta comunidad, según la tabla organológica de E. Von Hornbostel y C. Sachs.

EL AUTOR

Antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia vinculado al Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA). Además de las publicaciones que aparecen en la bibliografía, tiene: "La investigación etnológica en la Orinoquia colombiana". Encuentro Nal. de Investigadores sobre la Orinoquia, coautoría con Francisco Ortiz. ICFES, Memorias de eventos científicos colombianos, 1983, Bogotá.

El autor fue conferencista del ciclo sobre "Vida y Cultura de la Amazonia Colombiana".

Boletín de Antropología, Universidad de Antioquia, Vol. 6, No. 21, 1987. Med., Col.



INTRODUCCION

Para abordar el fenómeno musical y en general cualquier expresión de los hombres que conforman el Pueblo Murui-Muinane, creo necesario dar elementos propios de ellos respecto a sus expresiones, así como exponer el análisis que de esos conceptos he podido derivar; puesto que la lógica subyacente a ese pensamiento es diferente a la que estamos acostumbrados. Considero imposible, por lo menos durante esta etapa, asumir el análisis fenomenológico de la "música" por ellos elaborada, para dar paso más bien, a la concepción, a la estructura de pensamiento implicadas en el fenómeno. El estudio musicológico propiamente dicho es una fase posterior y necesariamente debe partir del esfuerzo conceptual de entender, por una parte, la manera de pensar y reflexionar de los Murui-Muinane y, por otra, el desafío que esa forma de pensamiento presenta a la lógica y a la conceptualización de la disciplina misma. Es pues mi interés ser un mediador, desde el campo de la Antropología de la Música, en el desarrollo de los mecanismos teóricos y prácticos para que sean los pueblos y su cultura los entendidos, y no los hechos aislados en sí mismos.

EL CONTEXTO DE LA MUSICA Y DE LOS INSTRUMENTOS

Para el "mundo occidental", el hecho musical y los medios con los cuales es elaborado, están delimitados en el campo del arte, en el cual el fenómeno es, en términos generales entendido, como "mensaje" orientado a producir placer estético, en algunos casos, como pasatiempo en otros o, ambos a la vez. Eso no excluye, que se dé la utilización de códigos sonoros con otros fines, es el caso de las campanas, la "música militar, la clave morse, etc. Los mensajes son múltiples y variados, pero en el plano de la utilización, todos entendemos que existe una clara delimitación del hecho en sí mismo, de la utilización que de él se haga. Esto no implica, que eventualmente se den influencias desde otros campos. Es el caso evidente, en la música comercial, en donde intereses económicos, proponen "gustos" musicales a las masas.

Ahora bien, en el Pueblo Murui-Muinane, la música y los medios por los cuales se manifiesta, se contemplan en determinados niveles de su pensamiento y realidad: el "Bakakē", el "Rafue" y el "Yectarafue". Hay otros conceptos y niveles implicados, pero vamos por partes.

BAKAKĒ: es en términos generales, la teoría que orienta un trabajo práctico.

RAFUE: es el trabajo práctico que se hace de acuerdo con el "bakakē". Para los hombres Murui-Muinane, es incomprendible y erróneo pensar y actuar con estos términos desligados o aislados; los dos son una unidad que en términos de la filosofía actual se conocen como "praxis" (Sánchez V.A., 1972).

Por **YECTARAFUE**, se entienden las normas éticas y morales que orientan el trabajo, la praxis. Estas tienen un especial interés, puesto que ellos las entienden como el conocimiento "secreto" y de las cuales no tienen el más mínimo deseo de hacer proselitismo, ya que implica compartir con otros, incluidos sus enemigos, el secreto de la coexistencia y de la prosperidad material.

La música, los instrumentos musicales y especialmente el canto, pertenecen en general a la esfera del "rafue" de los diferentes rituales. Estos son considerados como elementos o herramientas con las cuales se van a difundir enseñanzas sobre los medios natural y social, la historia y los estados de ánimo. De hecho, se entienden como parte de un lenguaje que trasciende al de la vida cotidiana; son, en síntesis, expresiones de un metalenguaje cuya utilización requiere de determinadas condiciones de tiempo y espacio.

Para la gente de esta sociedad, el tiempo es entendido y manejado como un ciclo que se repite sin fin. Para nosotros, el tiempo es una línea interminable de acontecimientos que se concatenan unos detrás de otros; esta secuencia se mide en siglos, años, meses, semanas, días, horas, minutos, segundos, fracciones, que se acumulan linealmente. Conceptualmente, para unos, el tiempo es lineal, para otros es una espiral donde los acontecimientos se manifiestan, con semejanzas que permiten decir "la historia se repite". Con esta concepción del tiempo se tratan de construir las leyes de la historia. Aparte queda pues, el tiempo circular, del cual se dice, "es cosa de escritores, de poetas..." Para los Murui-Muinane, es el fundamento de la dinámica de sus procesos. Su pasado se proyecta hasta la generación de sus abuelos; su futuro hasta la generación de sus nietos, y el tiempo del ritual es el origen mismo de los hombres. Esto en términos de macro tiempo. Los ciclos de los rituales, marcan el desenvolvimiento de la cotidianidad. Estos ciclos expresan el destino de los hombres que viven su tradición marcada por los hitos de las "carreras ceremoniales". En este ámbito es donde vamos a encontrar la razón de ser de la música.

LAS CARRERAS CEREMONIALES

Los Murui-Muinane, tienen su peculiar manera de establecer las diferencias sociales entre los individuos que pertenecen a dicha sociedad. Estas diferencias están basadas en el conocimiento. Todos los hombres nacen como animales. A través de un largo proceso de aprendizaje, llegarán a ser hombres propiamente dichos. Inicialmente, el aprendizaje y las enseñanzas están orientadas a comprender las necesidades básicas de la supervivencia. Es enseñar a enfrentar el medio social y natural. El nuevo ser empieza por aprender a comer, caminar, hablar, a distinguir el espacio humano y la utilización que se hace de él. Poco a poco aprenderá a desafiar y utilizar el medio natural. Aprenderá a pescar, cazar, recolectar; a distinguir las plantas y animales útiles y los que le causarán daño. Si el individuo se mantiene en este nivel, se dirá que pertenece a la "gente sencilla". Eso no quiere decir que sus conocimientos no tengan niveles de trascendencia y abstracción que le permitan ubicarse dentro de la sociedad en términos generales. Podrá reconocer su grupo mayor, su clan, su familia e interpretar buena parte de su razón de ser. Sin embargo, muchas cosas, actos, pasajes de su historia, de su vida social y natural serán un misterio, o no las comprenderá jamás. Si su inquietud lo lleva a preguntarse todas esas cosas y encontrarles explicación, será tratado como un "iniciado". Ahí se dará cuenta del por qué de ese manejo del medio natural. Sin embargo aún será un aprendiz.

Vendrá luego una etapa posterior al aprendizaje, donde los conocimientos se aplican con una clara conciencia de las implicaciones que ello tiene. A estos hombres se los reconoce como "Nëmaïrama". Para ellos, la realidad obedece a una coherencia entre lo que se piensa, los actos y las normas éticas y morales que los rigen. El saber la mecánica del orden social y natural. Sus interrogantes son de orden conceptual, sobre todo están referidos al cómo se explican en la tradición los acontecimientos. El nuevo ser se pregunta la lógica que subyace en el mundo. En este nivel se da cuenta de la "Carrera Ceremonial" a la que pertenece.

Existen dos ramas de las "Carreras Ceremoniales": las consideradas de tradiciones secundarias y las de tradiciones principales.

Las tradiciones secundarias se identifican por lo que ellos llaman los "Bailes de frutas", los cuales se subdividen en los de *Murui*, *Muinane*, *Jaiyubë* y *Jimuaë*, que además se subdividen en los de diversas frutas: Chontaduro, Canangucho, Piña, etc. La característica principal de estos "bailes", es el intercambio que en ellos se establece entre quien

realiza el "baile" y sus invitados. Los invitados llegan con diversos frutos y el "dueño del baile" les dará alimento cultivado y/o procesado, especialmente los derivados de la yuca: cazabe, cauana, tamales, fariña. A estas tradiciones tienen acceso todos los hombres que han llegado al nivel de *Nëmaïrama*.

Las tradiciones principales, pertenecen a un grupo más restringido de personas, cuya condición primordial es el haberla heredado de su padre y haberse sometido al arduo aprendizaje durante varios años, siguiendo las etapas preestablecidas. La sociedad escinde su mundo, en relación a los rituales, en aspectos que le son primordiales, pero que en el fondo se reducen al alimento principal: la yuca. La palabra, el juego, el agua, los alimentos que producen los ríos, el origen de los hombres y la yuca, serán el eje de estos "bailes", uno en cada caso. El *Juaë-raë* (maguaré), *Yadico*, *Menisai*, *Suckëi*, se reconocen ahora como las principales.

En estos "bailes", la característica del intercambio que se establece es la siguiente: los invitados llegan con carne de animales de monte: danta, cerrillo, oso, boruga, etc.; el "dueño del baile" les da alimento cultivado y elaborado: los derivados de la yuca, maní, carnes y peces ahumados.

Los rituales de las carreras ceremoniales principales, las hacen los Abuelos, los Padres de la Comunidad. Ellos ya no se preguntan la razón de ser del mundo; ellos lo explican y enseñan el por qué de las cosas, de la historia, de lo posible, de lo imposible. El ser del mundo ha llegado al "fondo de sí mismo y de su pueblo". Si lo asociamos a la noción de tiempo circular, El es ahora el ser originario.

LA MUSICA Y LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Con base en el bosquejo general de la sociedad Murui-Muinane, podemos hablar de la música y los instrumentos, con una mayor precisión de la manera o maneras como ésta se expresa y la función que desempeña.

La Gente Sencilla es considerada, en términos generales, aún en el mundo animal. En ese sentido, su capacidad de emitir mensajes y la recepción que se hace de ellos, están inscritos en la esfera de las sensaciones. Ellos ejecutan instrumentos como el *gagëkë*, el *sicagno*, el *budugo* y el *keyuakë* (ver anexo al final), de los cuales se dice que expresan euforia, alegría. Las señales emitidas, los sonidos, son respondidos por lo que la sociedad manifiesta con euforia en el desarrollo del baile y con el alimento que el dueño del baile les entrega.

Los iniciados, tienen como instrumento principal el *reribacui* (flauta de pan), del cual se dice que era una mujer que se convirtió en él y que vive de boca en boca, de baile en baile. Los mensajes emitidos por este instrumento, son traducidos por el dueño del baile, y este responde al mensaje entregándoles alimento, ambil (extracto de tabaco), coca, maní. Los mensajes dicen, por ejemplo, "Somos los hijos de este Padre. Hemos venido a su patio para que nos dé el alimento"...

Los *Nēmairama*, llegan al baile cantando y su canto tiene siempre implícita una pregunta. Esta pregunta se refiere al regalo que trae. Estos cantos son conocidos como *Facárite*. El dueño del baile responde a ellos contestando la pregunta. Durante el baile propiamente dicho, son los *Nēmairama* quienes generalmente entonan los cantos que se danzan. Son cantos antifonales, es decir, el que marca la pauta dice una frase que los otros repiten enseguida a coro. Las mujeres marcan el acento inicial de la frase con un grito y parte de la frase, acordes al canto que se interpreta. Cuando llega la gente con presentes durante la etapa de preparación del "baile", o entre la misma gente que hace los preparativos del mismo para brindar por lo que se está haciendo, se entonan cantos de "repartir cauana", llamados *buñua*.

Aquí cabe señalar un hecho trascendental. Los "bailes", son en términos rigurosos, rituales que se hacen para volver al origen de la sociedad, para enseñar cómo se adelantan trabajos complejos y difíciles, para enseñar cómo se eliminan las contradicciones y conflictos del grupo; y esto, tiene que ser evidente. Así, ya sea en los días de preparación que anteceden al ritual o durante el desarrollo del mismo, alguien que se considera enemigo del "dueño del baile", o que asume esta condición para hacer evidente el conflicto, llega al acontecimiento cantando y la pregunta implícita en el canto, trasciende el mundo de lo natural o de lo que eventualmente trae para intercambiar. La pregunta se referirá a hechos, personajes, circunstancias de historias vigentes o que se encuentran en el umbral del olvido. Es un desafío al conocimiento de quien se considera en ese momento Padre de la Comunidad (*Buinaima*). Este deberá responder; su ignorancia lo invalidará para siempre como *Buinaima*. Lo que suele suceder en estos casos de ignorancia es que el interrogado muera.

El grado de dificultad del canto, o mejor de la pregunta, puede acarrear enemistades profundas y en otro "baile" cuando el interrogador sea ahora el "dueño del baile", puede verse abocado a responder preguntas profundas o rebuscadas. Ese es el desafío.

Rua es el término que denomina en general o todos los cantos. Sin embargo, se refiere en especial a los que se interpretan durante el baile y son los que se danzan. El baile se abre con los cantos de entrada "*merorua*", que hacen primero la gente de arriba, Murui y luego la gente de abajo, Muinane. Siguen luego los cantos "*eiké*", en los rituales de frutas; y de los animales de cacería, en los rituales principales; estos cantos se denominan con el nombre del animal con la terminación "*rua*": *Elmorua*, *ereñorua*, etc. Estos cantos se entonan hasta la media noche. De ahí en adelante se hacen los cantos de madrugada, *monayarua*, en los que se habla del nuevo día, de la niebla, del rocío, de los ruidos que acompañan el amanecer. El baile termina con los cantos de cerrar: *funiyarua*.

Otra de las funciones del canto para el Padre de la Comunidad, es transmitir los conocimientos e indicar acciones, valiéndose de formas expresivas distintas al habla cotidiana. El *bakaké*, el *yectarafue*, se dicen a modo de cantilación, la que es respondida por su "secretario", que no es otro que su sucesor y eventualmente alguien del mismo rango. En los rituales principales, la "historia de nosotros", *kaé jayagaé namaké*, se canta. Esta historia cuenta el origen del Pueblo Murui-Muinane, del alimento, de la organización social y de los acontecimientos que ocurrieron para que esto sucediera.

El instrumento musical, o más bien, los instrumentos que emiten las señales de los dueños del baile, son los que comúnmente se conocen como *manguaré* o *maguaré*. De estos existen tres con características diferentes: el *juaé-raé*, el *corabéké*, y el que en el Perú se conoce como *tunday* (ver anexo al final).

Los mensajes que se transmiten a través de estos instrumentos, indican la etapa en que se encuentra el desarrollo del ritual; si la leña está lista, el tabaco y la coca preparados, los tamales, la cauana, etc. y la señal por todos esperada: "Terminamos bien, terminamos bien, ya pueden venir...". Por fuera del tiempo del ritual, las señales que se emiten son de peligro; búsqueda de una persona, o de un acontecimiento que amerita reunir a la población. La tradición de *Yadico*, tiene como instrumento simbólico, uno del mismo nombre, que es la representación de la boa. El relato originario cuenta que los hombres una vez salidos del centro de la tierra, bajaron de la loma de abrir los ojos a un pequeño lago y ahí botaron sus ombligos, los que se convirtieron en una inmensa boa, que tuvieron que matar y despedazar para señalar los diferentes grupos de la sociedad. Existen sin embargo otras versiones de cómo se establecieron las diferencias grupales.

La tradición de *Menisai*, tiene como símbolo, la caparazón de la tortuga, que untan de cera de abejas por su parte inferior y al fricción produce los sonidos. Tanto la tradición de Yadico como la de Menisai se valen de *juaë-raë* para indicar las etapas del ritual.

La tradición de *Suckëi*, utiliza el *corabëkë* para emitir sus señales. La tradición de *Juaë*, por derecho propio utiliza el más prestigioso de los instrumentos, las mangueras, el *juaë-raë*.

OTROS INSTRUMENTOS

Cuando alguno de los abuelos de reconocida trayectoria, muere, aparece un instrumento peculiar conocido como *Garada*. Este instrumento presenta "La garganta de Dios". Es un inmenso sonajero, que según la tradición de Murui-Muinane, en la anatomía humana abarca en su conjunto desde el istmo de las fauces al cardias; popularmente se llama "Manzana de Adán".

Existe otro que produce sonidos similares a los que emite la boruga, pero es utilizado en la cacería de tigre. Entre ellos éste no es considerado como instrumento, sino más bien como arma de cacería.

CONCLUSION

La música y los instrumentos musicales del Pueblo Murui-Muinane, son formas expresivas de un lenguaje particular al que es necesario recurrir cuando la realidad trasciende de lo cotidiano, cuando la comunidad entra en un "tiempo de regeneración", de "reactualización" de sus normas éticas y morales, de la teoría que orienta sus prácticas habituales para la supervivencia. En este orden de ideas, la expresión musical es una de las formas con que se manifiesta el rufue y es parte del lenguaje de un tiempo, de cuando el Dueño del Baile, Padre de la Comunidad, *Buinam*, enseña a su gente por medio del ejemplo de su tradición y de sus acciones el modo de "vivir en paz, sin egoísmos, colaborándose unos a otros". Así, la música y los instrumentos, no existen aislados como tales, lo que no va en detrimento de su cultura; sino, que existen como elementos de una expresión mayor y trascendental: la vida en todas sus implicaciones y significados.

ANEXO:

Clasificación de los instrumentos musicales Murui-Muinane, según la tabla general organológica de Erich Von Hornbostel y Curt Sachs.

—Juaë-Raë, maguaré. Idiófono, de golpe directo, percusión, tubos de percusión, independientes. 111.231.

Para ellos es la representación del tórax humano del hombre y de la mujer. Son dos, macho y hembra. Se percuten con dos mazos que representan las pantorrillas humanas. El Tunduy es similar a éste pero, es sólo uno.

—Corabëkë. Idiófono, golpe directo, percusión, palos de percusión, independientes. 111.211. Es principalmente la voz del Dueño del Baile de Suckëi.

—Yadico. Idiófono, de golpe directo, percusión. 111.2. Es el símbolo de la tradición del mismo nombre; representa la Boa de la "Historia de Nosotros".

—Garada. Idiófono, de golpe indirecto, sacudimiento. 112.1.

—Firisai: Idiófono, de golpe indirecto, sacudimiento, de hilera, sogas. 112.111. Es un sonajero de semillas; acompaña rítmicamente los cantos del baile.

—Budugo. Instrumento de soplo verdadero, trompeta, natural, de tubo, longitudinal. 423.121.

—Cereda. Clasificación similar al anterior. 423.121. Es una trompeta más pequeña y también utilizada por la "Gente Sencilla".

—Gagëkë. Instrumento de soplo (v), de filo, con canal de insuflación, interno, aislado, abierto, sin agujeros de oclusión. 421.211.11.

—Jairurú. Instrumento de soplo, de filo, sin canal de insuflación, globular, con huecos (ocarina). 421.141. Este instrumento nunca lo pude observar. Se dice que era utilizado en una tradición ya extinguida, la de Uikë.

—Këyuakë. Clasificación similar a la del Gagëkë. 421.211.11.

— Reribacui o Fiyabacui. Flauta de pan. Instrumento de soplo, de filo sin canal de insuflación, longitudinales, en juego, cerradas. 421.112.2

— Sicagno. Instrumento de soplo, de filo, con canal de insuflación, interno, en juego, abierto, sin agujeros. 421.222.11. (Flauta doble).

BIBLIOGRAFIA

CALLE, H.; CROOKE, I.: Los Huitoto. Notas sobre sus bailes y su situación actual. Revista de la Dirección de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia. No. 3. Bogotá, 1979.

HUGH-JONES, S.: Like the leaves on the forest floor...: space and time in Barasana ritual. Actes du XLIIe. Congrès International des Americanistes. Vol. II, págs. 205-215. Paris, 1977.

IGUALADA, F.: Musicología Indígena de la Amazonía Colombiana. Boletín Latinoamericano de Música. Año IV. Tomo IV. págs. 675-708. Bogotá, 1938.

MINOR, D.: Huitoto. En: Aspectos de la Cultura Material de Grupos Etrícos de Colombia. Instituto Lingüístico de Verano. Tomo 1, págs. 19-34. Lomalinda, 1978.

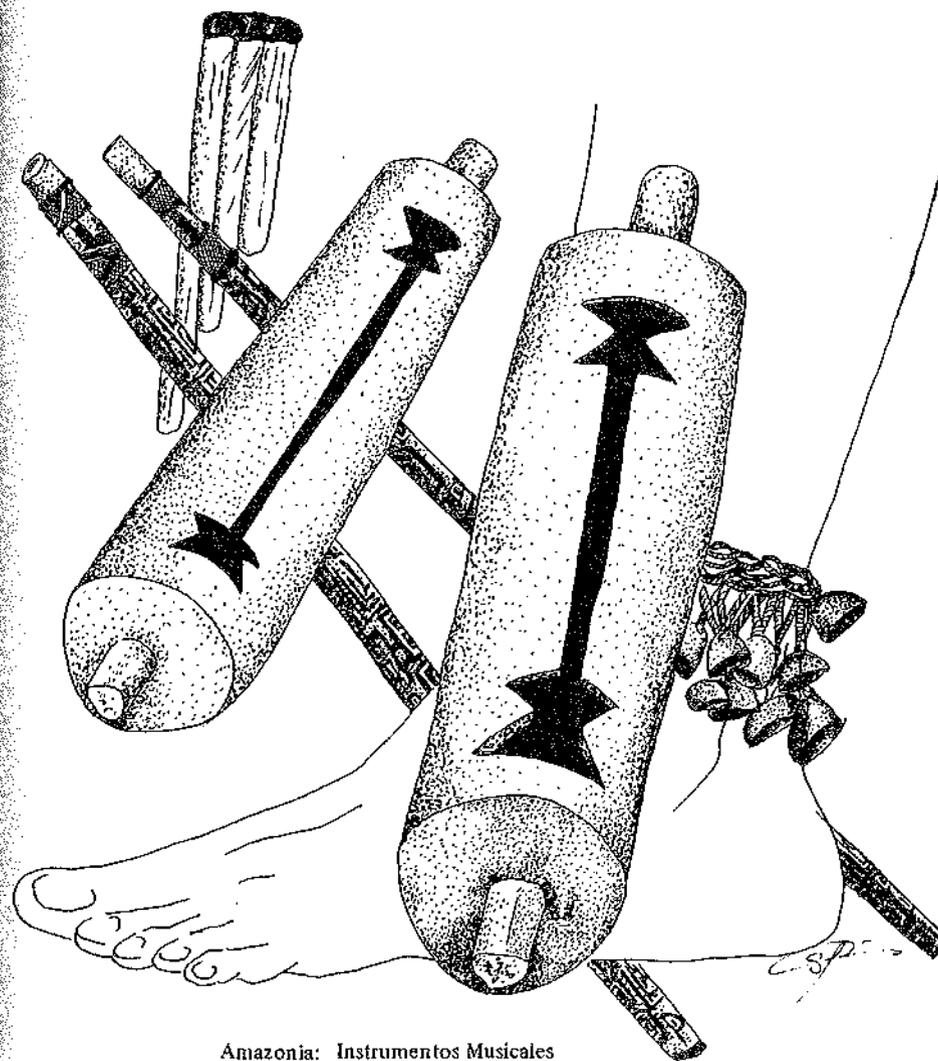
SANCHEZ, V. A.: Filosofía de la Praxis. 2a. ed. Editorial Grijalbo. México, 1972.

URBINA, F.: Mitología Murui-Muinane. Notas y textos inéditos facilitados por el autor. S.F.

YEPEZ, B.: Investigación sobre Antropología de la Música. Grupos Murui-Muinane. (Huitotos). Boletín. Museo del Oro. Banco de la República. Año 3. Enero-Abril 1980. Bogotá.

— : La Música de los Huitoto. Texto y disco. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República. Bogotá, 1981.

— : La Estatuaria Murui-Muinane. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Bogotá, 1982.



Amazonia: Instrumentos Musicales