

UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGÍSTER EN PEDAGOGÍA
E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**LOS SISTEMAS DE PENSAMIENTO MUSICAL NATIVOS:
CULTURAS ANDINA, AFROECUATORIANA Y ORIENTAL DEL
ECUADOR**

JULIÁN ALBERTO PONTÓN YÉPEZ

AUTOR

DR. LUIS MARÍA GAVILANES DEL CASTILLO, Ph. D.

DIRECTOR

QUITO, 2012

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Dedico este trabajo de investigación y análisis de los sistemas de pensamiento musical nativos del Ecuador a mis hijos Juliana, Camila, Amaru y Sara Pontón; a las Universidades de Cuenca y la PUCE de Quito, al IECE, por concederme el crédito necesario; al Ministerio de Cultura, por la media beca concedida, al Dr. Luis María Gavilanes, director de esta tesis y a todos los grandes maestros que tuvimos en la maestría.

Espero que este trabajo sirva para que el conocimiento de nuestros saberes ancestrales pueda ser incorporado al currículum de las instituciones de formación musical del Ecuador.

PRESENTACIÓN

Esta investigación y análisis es la culminación de una importante maestría en Pedagogía e Investigación Musical organizada por la Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) de Quito, instituciones a las cuales agradezco por haberme permitido ampliar y desarrollar mis conocimientos en estos importantes campos del saber humano. Agradezco además al Instituto Ecuatoriano de Crédito Educativo (IECE) por haberme concedido el préstamo requerido y una media beca para la obtención del título final.

Este trabajo está orientado a todos los ecuatorianos y extranjeros que se interesen en conocer el valor de las culturas propias y en especial de los sistemas nativos de pensamiento musical del Ecuador. Estos sistemas no han sido aún incorporados en los procesos educativos académicos de las instituciones educativas musicales del país, ya que el único conocimiento que se transmite en tales instituciones es el originado fundamentalmente en Europa. En este trabajo investigativo se intenta incorporar el examen de los saberes ancestrales ecuatorianos, y en particular de los sistemas de pensamiento musical que se han mantenido a través de los siglos de generación en generación, a los procesos educativos académicos del país. Pretende también ser un medio de consulta para músicos interesados en conocer los saberes ancestrales desde una óptica más cercana a la realidad y enfocada desde una óptica andina. Esto quiere decir que la perspectiva usada aquí parte de los sistemas de pensamiento musical derivándolos de los instrumentos nativos, tomándolos como fuente original de aquellos pensamientos musicales y no, como en la mayoría de trabajos musicológicos y etnomusicológicos sobre la música indígena y negra del Ecuador, desde una visión occidental que los ajusta al sistema occidental de temperamento musical.

Si queremos aportar a la música universal, es imperativo entregar lo que realmente somos. De lo contrario, nos convertiremos en simples repetidores de modelos construidos muy esforzadamente por otros pensadores y otros artífices de la cultura de pueblos distintos con valor intrínseco. De esta manera, se trata de desarrollar una identidad cultural propia, basada en nuestra realidad constituida por los aportes de otras culturas, pero siempre tendiendo a la originalidad que se ve tan escasa en tiempos de la famosa globalización.

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS	II
PRESENTACIÓN	III
TABLA DE CONTENIDO	IV
INTRODUCCIÓN	1
PARTE I: MARCO TEÓRICO	5
1 CONTEXTO ANTROPOLÓGICO DE LAS CULTURAS KOTAMA-OTAVALO DE LA SIERRA Y JATUN-JUIGUA DE LA PROVINCIA DE COTOPAXI; DE LA CULTURA NEGRA EN ESMERALDAS, Y DE LA COMUNIDAD SHUAR DEL ORIENTE ECUATORIANO	6
1.1 SIERRA	6
1.2 CONTEXTUALIZACIÓN ANTROPOLÓGICA DE LA COMUNIDAD OTAVALEÑA DE KOTAMA	6
1.2.1 ORÍGENES DE KOTAMA	7
1.2.2 SITUACIÓN ECONÓMICA	7
1.2.3 SITUACIÓN POLÍTICA	8
1.3 CONTEXTUALIZACIÓN ANTROPOLÓGICA DE LA COMUNIDAD JATUN JUIGUA DEL CANTÓN PUJILÍ, PROVINCIA DE COTOPAXI	9
1.3.1 ORGANIZACIÓN POLÍTICA	10
1.3.2 ORGANIZACIÓN ECONÓMICA	10
1.4 CONTEXTUALIZACIÓN ANTROPOLÓGICA DE JULIÁN TUCUMBI	11
1.5 CONTEXTUALIZACIÓN ANTROPOLÓGICA DE LA COMUNIDAD NEGRA DE ESMERALDAS	13
1.5.1 HISTORIA Y RESISTENCIA	14
1.5.2 SITUACIÓN POLÍTICA	17
1.6 CONTEXTUALIZACIÓN ANTROPOLÓGICA DE LA COMUNIDAD SHUAR.	18
1.6.1 UBICACIÓN	18
1.6.2 SITUACIÓN ECONÓMICA	19
1.6.3 SITUACIÓN POLÍTICA	22
2 CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LAS CULTURAS KOTAMA-OTAVALO DE LA SIERRA Y JATUN-JUIGUA DE LA PROVINCIA DE COTOPAXI; DE LA CULTURA NEGRA EN ESMERALDAS, Y DE LA COMUNIDAD SHUAR DEL ORIENTE ECUATORIANO	23

2.1	SIERRA	23
2.2	CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE KOTAMA-OTAVALO	23
2.3	CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE JATUN-JUIGUA DE LA PROVINCIA DE COTOPAXI	25
2.4	COSTA	26
2.5	CONTEXTO SOCIOLÓGICO EN LA CULTURA NEGRA DE ESMERALDAS	26
2.5.1	ALFARO Y LOS NEGROS	26
2.6	CONTEXTUALIZACIÓN SOCIOCULTURAL DE LA COMUNIDAD SHUAR	28
3	<u>LA COSMOVISIÓN DE LAS CULTURAS KOTAMA-OTAVALO DE LA SIERRA Y JATUN-JUIGUA DE LA PROVINCIA DE COTOPAXI; DE LA CULTURA NEGRA EN ESMERALDAS, Y DE LA COMUNIDAD SHUAR DEL ORIENTE ECUATORIANO</u>	29
3.1	COSMOVISIÓN ANDINA EN KOTAMA-OTAVALO, PROVINCIA DE IMBABURA.	30
3.2	COSMOVISIÓN DEL PUEBLO KICHWA-PANZALEO	33
3.3	COSMOVISIÓN AFROECUATORIANA DE ESMERALDAS	34
3.3.1	EL TERRITORIO COMO ESCENARIO COSMOGÓNICO	35
3.3.2	EL RITUAL DE LA MUERTE	35
3.3.3	FIESTA DE SAN MARTÍN DE PORRAS EN CACHIMALERO	36
3.3.4	TRADICIÓN ORAL	37
3.3.5	LA MÚSICA AFROESMERALDEÑA	37
3.3.6	ARRULLOS, BUNDES Y ALABADOS	38
3.3.7	SITUACIÓN POLÍTICA DE LOS NEGROS EN LA REPÚBLICA	38
3.3.8	COSMOVISIÓN SHUAR	39
	<u>PARTE II: INVESTIGACIÓN DE CAMPO</u>	41
4	<u>METODOLOGÍA</u>	41
4.1	MÉTODO ANALÍTICO	41
4.2	MÉTODO SINTÉTICO	42
4.3	MÉTODO NO EXPERIMENTAL TRANSECCIONAL	42
4.3.1	MÉTODO TRANSECCIONAL DESCRIPTIVO	43
4.4	TIPO DE INVESTIGACIÓN	43
4.5	TÉCNICAS	43
4.5.1	TÉCNICAS CUALITATIVAS	43
5	<u>RESULTADOS</u>	44
5.1	SIERRA	44

5.2	SISTEMA DE PENSAMIENTO MUSICAL EN KOTAMA-OTAVALO	44
5.3	PROCEDIMIENTOS CIENTÍFICOS ELECTROACÚSTICOS DE ANÁLISIS DE LA MUESTRAS DE MÚSICA NATIVA REALIZADOS IN SITU	45
5.3.1	TAKI UNKUY / TAKI SAMI: LA SABUDURÍA MUSICAL DE KOTAMA	50
5.3.2	LAS FLAUTAS ANDINAS DEL JATUN-PUNCHA INTI-RAYMI	51
5.3.3	RITMOS	61
5.4	SISTEMAS DE PENSAMIENTO MUSICAL DE JATUN JUIGUA PROVINCIA DE COTOPAXI.	105
5.4.1	OCARINA	105
5.4.2	FLAUTAS DE TUNDA	107
5.4.3	BOCINA	110
5.4.4	CACHO DE TORO	111
5.4.5	RONDADORES DE CARRIZO	112
5.4.6	RONDADOR DEL CÓNDOR	114
5.4.7	RONDADOR DEL CÓNDOR (PUGSÍN)	115
5.4.8	PINGULLOS	116
5.4.9	CAJA	119
5.4.10	WANKARA	120
5.4.11	FLAUTA DE GUADÚA	120
5.4.12	FLAUTA PATA DEL CÓNDOR	121
5.5	COSTA	122
5.5.1	SISTEMA DE PENSAMIENTO MUSICAL AFROESMERALDEÑO	122
5.6	ORIENTE	130
5.6.1	LOS SISTEMAS DE PENSAMIENTO MUSICAL <i>SHUAR</i>	131
6	<u>INTERPRETACIÓN</u>	<u>141</u>
6.1	SISTEMA DE PENSAMIENTO MUSICAL OCCIDENTAL (FONAL FUNCIONAL SSGLOS XV-COMIENZOS DEL SIGLO XX)	142
6.2	LOS SISTEMAS DE PENSAMIENTO MUSICAL NATIVOS VISTOS BAJO LA ÓPTICA OCCIDENTAL.	144
6.2.1	SIERRA	144
6.2.2	MÚSICA AFROESMERALDEÑA	147
6.2.3	ORIENTE	149
7	<u>CONCLUSIONES.</u>	<u>153</u>
7.1.1	ESCALA MARIMBA	157
7.1.2	ESCALA DEL PEEM	157

8 RECOMENDACIONES **161**

9 BIBLIOGRAFÍA **162**

INTRODUCCIÓN

Los sistemas de pensamiento musical nativos del Ecuador es un trabajo que intenta incorporar el examen electroacústico de la música nativa de las tres regiones que conforman la nación ecuatoriana (Sierra, Costa y Oriente) y de la música de las raíces negra e indígena, al contenido curricular de las instituciones académicas de formación musical del Ecuador.

Se plantean los siguientes objetivos:

- Analizar las fuentes documentales sobre las condiciones antropológicas, sociopolíticas, económicas y la cosmovisión en las que se han desarrollado estos saberes ancestrales.
- Determinar con claridad la relación de la música nativa con los ritos o las grandes celebraciones ceremoniales, como el Jatun-Puncha Inti-Raymi de Kotama-Otavalo.
- Identificar cuál es la relación de esta música ritual con los ciclos agrícolas de las diferentes comunidades, ya que esta música es esencialmente ritual y está asociada necesariamente con los ciclos agrícolas.
- Participar de manera directa con los actores de estos saberes en las diferentes fiestas ceremoniales, ya que son los momentos sobresalientes para verificar la cultura de tradición oral tanto indígena como negra.
- Recopilar, mediante grabaciones, las canciones, ritmos e instrumentos que poseen intrínsecamente sistemas de pensamientos musicales propios.
- Analizar electroacústicamente cada una de las muestras recopiladas in situ.
- Determinar, por medio de la comparación con el sistema de temperamento occidental, cuáles son los temperamentos de las músicas nativas analizadas.
- Sistematizar cada uno de estos pensamientos musicales nativos a través de la organización de las escalas, de las notas de las piezas y de las obras analizadas.
- Establecer con claridad las alturas medidas en hercios (Hz) de cada una de las notas, tanto de las escalas como de las piezas musicales, y las relaciones entre un sonido y otro medidas en cents.

El trabajo de investigación que se cobija bajo la siguiente tesis surgió a partir de que la verificación de que los sistemas de pensamiento musical tienen sus propios temperamentos. Estos son diferentes del temperamento occidental y sus sistemas, microtonales, no se ajustan al temperamento occidental. Ahora, gracias a las nuevas

tecnologías que nos brindan la computadora y los programas de análisis musical electrónico, es posible profundizar en aquello. En realidad, los sistemas nativos de pensamiento musical del Ecuador tienen sus propios temperamentos, diferentes del occidental, y además se trata de sistemas microtonales.

Este trabajo está plenamente justificado, ya que hasta la actualidad los trabajos musicológicos y etnomusicológicos desarrollados en el Ecuador sobre el tema no han analizado estructuralmente los sistemas de pensamiento musical derivados de los instrumentos nativos. Los trabajos relativos al tema han ajustado estos sistemas al sistema occidental, lo mismo que los instrumentos nativos a los instrumentos occidentales. Por ejemplo, canciones ejecutadas en pingullo, en ocarina o en marimba esmeraldeña han sido transcritas al piano, perdiéndose de esta manera las afinaciones tradicionales que es lo que precisamente se trata de recuperar con este trabajo.

La importancia de este trabajo radica en varios puntos:

- Con esta investigación se intenta marcar una ruta para posteriores investigaciones que logren sistematizar el extenso patrimonio musical ancestral del país.
- Poner al servicio de estudiantes fuentes de investigación que les sirva para incorporar a sus interpretaciones musicales la música nativa de estos pueblos, ya que varias canciones representativas de estas culturas están transcritas a partituras.
- Esta sistematización permitirá incorporar la música nativa del Ecuador al currículum educativo de instituciones musicales de una manera más científica y práctica.
- La práctica cotidiana de nuestras raíces musicales daría un conocimiento más profundo de la cultura nativa y, por ende, un respeto de sus actores. Asimismo, contribuiría a crear una sociedad menos racista, más tolerante de la diversidad cultural, de la cosmovisión y de prácticas de vida distintas a la occidental (que es, sin embargo, la mayoritaria).

En tal virtud, se busca contribuir a sistematizar todos estos conocimientos musicales mantenidos por las propias comunidades a través de los siglos y que representan una manera de hacer música distinta del sistema musical occidental. Estos sistemas musicales están vinculados con las condiciones históricas, geográficas, antropológicas y sociológicas de los pueblos que los crean, y además muestran una cosmovisión propia: del mundo, del

universo y sobre todo de las relaciones de respeto y reciprocidad hacia el hombre, los animales y la madre naturaleza.

En cuanto a su organización, esta propuesta tiene dos partes:

- a) Una primera parte teórica, donde se analizarán las tres regiones geográficas planteadas: Sierra, Costa y Oriente. Esto se hará desde tres enfoques diferentes: antropológico, sociológico y la cosmovisión. Su fuente principal de desarrollo es la bibliográfica.
- b) Una segunda parte está dedicada a la investigación de campo, al análisis electroacústico de las muestras obtenidas en dicha investigación. También a los resultados y al análisis comparativo con investigaciones hechas anteriormente por musicólogos ecuatorianos.

La metodología utilizada es expositiva y analítica. Esta investigación es de tipo analítico-deductivo por cuanto recopila, describe y analiza las piezas musicales de las diferentes culturas nativas de las tres regiones principales del Ecuador. El trabajo está bajo la óptica del método analítico-sintético que enlaza el estudio teórico (deducción) con el de campo (inducción). Para el desarrollo del mismo se usan dos técnicas de observación directa:

- a) Cualitativas, utilizando entrevistas previamente elaboradas.
- b) Documentales, mediante métodos digitales para la grabación de la música y la transcripción a partitura de las piezas.

Las conclusiones elaboradas al final plantean la necesidad de involucrar a muchos investigadores en el análisis de la música nativa del Ecuador, y así sistematizarla e incorporarla al currículum educativo de las instituciones musicales del país.

Finalmente, el autor espera que este granito de arena aportado al análisis científico de nuestra música sirva para el fortalecimiento de las relaciones interculturales del Ecuador y para que se miren estas diferencias como un hecho positivo, cuyo conocimiento sirva para unir a los diferentes pueblos que conforman la nación ecuatoriana.

Lo más importante de esta investigación que, gracias al avance de la ciencia actual, se ha determinado con claridad que la música nativa del Ecuador en sus tres variantes fundamentales (lo indígena de la sierra, lo negro de la costa esmeraldeña y lo indígena del oriente) mantiene un pensamiento musical propio. Es un pensamiento lleno de creatividad, tanto en la construcción de sus propios instrumentos de los que derivan las escalas y

afinaciones, como de su contenido. Este último es, a su vez, un reflejo de la manera de concebir el mundo, del respeto profundo que estos pueblos sienten por la naturaleza, por sus elementos vitales y fundamentalmente por el hombre que puebla estas hermosas tierras.

Estas conclusiones se constituyen en elementos de un gran aporte musical al mundo entero que deberían ser tomadas en cuenta para su estudio en los centros de formación musical del país.

PARTE I:

MARCO TEÓRICO

La parte teórica de esta investigación y análisis consta de un análisis bibliográfico y de campo desde tres puntos de vista: a) antropológico, b) sociológico y c) cosmovisión de las comunidades negras e indígenas ubicadas en las tres regiones más importantes del Ecuador, que son Sierra, Costa y Oriente. Además, será contextualizada toda la problemática acerca de la identidad nacional que han generado los procesos de colonización española en suelo americano y sus consecuentes derivaciones raciales como el mestizaje.

Según Manuel Espinosa (2000, p. 13), los elementos objetivos, llamados primordiales, son los lingüísticos, la cosmovisión, las tradiciones culturales, los productos artísticos, a más de los elementos subjetivos, como el yo grupal, la memoria colectiva y las ideas de los atributos del grupo. Todos estos, sumados, constituyen la Identidad Nacional.

Gracias a estos elementos, los miembros de una colectividad se reconocen entre sí y pueden ser reconocidos por y desde otras colectividades (Espinosa Apolo, 2000).

Además de los señalamientos anteriores, la Identidad Cultural se define como la propiedad por la cual un grupo se constituye como una unidad cultural en sí y para sí. Por consiguiente, el problema de la Identidad Cultural supone el esclarecimiento de la correspondencia entre el ser cultural (bagaje cultural genuino) y su conciencia (yo grupal) en una colectividad históricamente determinada (Espinosa Apolo, 2000).

La Identidad Colectiva (social) es un proceso de subjetivación por medio del cual los miembros de un grupo determinado toman conciencia con respecto a los atributos de otro grupo. Se trata de un autorreconocimiento que hace un grupo de su especificidad, lo que significa la formación del yo grupal (Espinosa Apolo, 2000).

La llamada Identidad Nacional se ha definido como la conciencia compartida por los miembros de una sociedad con respecto a la integración y pertenencia a una comunidad social específica. Varios pueblos han mantenido su cultura a pesar de ciertos procesos de colonización a través del tiempo y del espacio. (Espinosa Apolo, 2000).

1 Contexto antropológico de las culturas Kotama-Otavalo de la provincia de Imbabura y Jatun-Juigua de la provincia de Cotopaxi; de la cultura negra en Esmeraldas, y de la comunidad *shuar* del oriente ecuatoriano

La antropología es una ciencia que estudia al ser humano en forma integral. Produce un conocimiento sobre el ser humano dentro de un ámbito social. Bajo esta perspectiva, veremos a las agrupaciones humanas que han sido capaces de desarrollar verdaderos sistemas de pensamiento musical de una manera absolutamente propia y creativa. Tal es el motivo central de esta investigación, aunque entrelazado con todos los procesos sociales, políticos, históricos y geográficos en los que estas culturas se han desarrollado y han creado sus manifestaciones y adquirido sus saberes.

1.1 Sierra

He tomado dos provincias de la Sierra ecuatoriana: la provincia de Imbabura, que tiene una gran riqueza cultural en general y musical en particular, y la provincia de Cotopaxi, que, al igual que la anterior, posee una riqueza cultural extraordinaria en la que se incluye el gran intérprete, constructor de instrumentos y sabio de la cultura Kichwa-Panzalea, Julián Tucumbi.

1.2 Contextualización antropológica de la comunidad otavaleña de Kotama

Socialmente, Kotama es una comuna unida en varias familias o *ayllus* entre las que sobresalen los Tulcanazo, Cachiguango, Arellano, Cachimuel, Quinchuquí, Maldonado, Muenala, Moreta y otras que mantienen nexos de parentesco y unidad. Es preciso señalar que el parentesco de las familias de Kotama se extiende hasta la comunidad de La Bolsa y Guanansi, igualmente dentro de Otavalo, lo que hace presuponer que posiblemente los mismos comuneros de Kotama fueron divididos por las haciendas hacia otros sectores en donde están

asentadas hasta la actualidad con otros nombres como La Bolsa y Guanansi.
(Pontón & Cachiguango, 2010)

1.2.1 Orígenes de Kotama

Al igual que muchos nombres de lugares, personas y animales, el de Kotama guarda un enigma de los tiempos. Tanto es así que su nombre puede adaptarse a dos o más idiomas, dando a entender la importancia regional que tenía en los tiempos precolombinos. En este sentido, es oportuno realizar un breve estudio de sus orígenes desde las memorias comunitarias, así como también desde la lingüística *kichwa*-aymara y complementar el análisis con los testimonios de la vivencia cotidiana de los comuneros.

La importancia de Kotama surge en el momento en que las memorias comunitarias, la lingüística y los testimonios de los comuneros confluyen en que este nombre tiene mucho que ver con la Yaku Mama o madre agua. Dentro de este contexto, el nombre Kotama nos ha inspirado también para entender el pensamiento andino de la «Crianza del Agua» (Pontón & Cachiguango, 2010)

1.2.2 Situación económica

Kotama ha sido desde siempre una comuna agrícola, con actividad agrícola de alturas en la loma del mismo nombre y de terrenos planos al interior de la comunidad. En los últimos años, con la desaparición de la hacienda San Vicente, que en una mínima parte ha pasado a manos de los propios comuneros, se ha propiciado el apareamiento de actividades económicas complementarias a la agrícola, como las artesanías en la elaboración de pulseras tejidas y de fajas.

Las personas jóvenes de la comuna han empezado a migrar a otras ciudades, dentro y fuera del país, en búsqueda de oportunidades económicas para la sobrevivencia. Los miembros de la comunidad se encuentran ya incorporados a la vida económica de la ciudad de Otavalo. Así, algunos trabajan de obreros o en el sector público, como el Municipio. La mayoría de las mujeres siguen manteniendo el rol de amas de casa y el trabajo de la chacra y la cría de animales.

1.2.3 Situación política

Al interior de la comunidad de Kotama existen dos tipos de autoridades: las ancestrales y el Cabildo. Las primeras son aquellas personas que no ganan su liderazgo en las elecciones sino que «logran» su prestigio como autoridades con sus vidas, con sus ejemplos y con sus acciones, tanto personales como comunitarias. Algunas de estas autoridades son (Pontón & Cachiguango, 2010):

- **Yachak**¹, que son los hombres y las mujeres de sabiduría, que han sabido ganarse este título al interior de la comunidad. Este no es un título académico obtenido por medio de educación superior. Son sus curaciones, sanaciones, ceremonias, consejos y vida los argumentos que logran este prestigio. El título es otorgado por la comunidad.
- **Fundador**, que son los hombres y mujeres bajo cuyo cargo está el custodio, el cuidado y la organización de la celebración festiva-ceremonial de alguna imagen religiosa que venera la comunidad. Son los guías espirituales de la comunidad. Estas personas tienen también la potestad de reunir a la comunidad, de aconsejar y muchas veces hasta de castigar a los que causan desequilibrios sociales.
- **Taita-maestro**, son los oficiantes de ceremonias y rezadores. Su función es la de acompañar a la comunidad en los momentos de dolor. Estas personas son imprescindibles en los velorios.
- **Líderes musicales**, quienes, por su habilidad musical, han sobresalido en la comunidad. Son los que conocen los distintos tonos y ritmos para cada ocasión festiva y ceremonial de la comunidad. Estos líderes musicales son los que dirigen a la comunidad en las celebraciones y ceremonias masivas.
- **Líderes danzantes** son las personas que conocen los pasos y las coreografías de la comunidad. En cada ocasión festiva estos líderes natos dirigen los bailes tradicionales.
- **Unanchu-mama o Partera** son en su mayoría mujeres, aunque existen también hombres parteros. Estas personas ayudan desinteresadamente al control permanente de las mujeres embarazadas hasta el parto y también durante el postparto.

¹ *Yachak* quiere decir sabio, sacerdote, iluminado, místico y médico andino. (Pontón & Cachiguango, 2010)

Cada oficio, cada actividad que sea manejada con maestría por una persona, representa un prestigio social al interior de la comunidad. Tanto es así que, cualquiera sea el oficio o la habilidad de esa persona, igual causa la admiración y la aprobación de la comunidad.

El Cabildo es la autoridad que se encarga de las gestiones para el desarrollo de la infraestructura y el control social, político, económico y cultural de la comunidad. Cabe señalar que, a pesar de que estas autoridades sean electas por los comuneros, sus orígenes se remontan a los tiempos de la Reforma Agraria. Fue entonces cuando el Ministerio de Agricultura y Ganadería, como un mecanismo de mayor control para el Estado, instituyó la elección del Cabildo al interior de las comunidades. (Pontón & Cachiguango, 2010)

Si bien es cierto que el Cabildo es una forma de autoridad impuesta por el Estado, también es cierto que el Cabildo tiene autonomía propia y por lo tanto esta imposición ha sido asumida con completa responsabilidad. De allí que sea el organismo en torno al cual giran todas las actividades de vida de la comunidad. En otras palabras, las comunidades han sabido *andinizar* una imposición foránea de acuerdo a sus realidades y propósitos. El sistema de Gobierno «oficial» es el Cabildo nombrado por los propios comuneros, los mismos que tienen que responder a un esquema impuesto por el Ministerio de Agricultura y Ganadería. Entre estas autoridades constan el presidente, el vicepresidente, el secretario, el tesorero y los vocales que velan por los destinos de la comuna en el ámbito del mejoramiento del sistema de vida para los comuneros. (Pontón & Cachiguango, 2010)

1.3 Contextualización antropológica de la comunidad Jatun Juigua del cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi

Los panzaleos denominados también los *kichwa* del Cotopaxi se encuentran ubicados en la parte sur de esta provincia y ocupan los cantones de Latacunga, La Maná, Pujilí y Saquisilí (CONAIE, 2010). Su población oscila ente 45 y 72 mil habitantes y están organizados en 850 comunidades. Son bilingües: su idioma materno es el *kichwa* y su segundo idioma es el español.

Imborrables fueron los hechos que la conquista española dejó en este pueblo. Marcas como la desnutrición, la pobreza, la pérdida de sus territorios, el trabajo forzado y las enfermedades aún se encuentran presentes su población. Más tarde, con la Independencia, el indígena panzaleo, al igual que muchos indígenas, siguió trabajando las tierras que por

derecho y trabajo le pertenecían. Produjo riquezas para el terrateniente heredero de la propiedad colonial a cambio de la posibilidad de sobrevivir.

Al llegar la década de 1960, los vientos trajeron a este pueblo la noticia de que una Reforma Agraria entregaría la tierra a los que la trabajan. Con cierta esperanza empezaron a organizarse los peones de las hacienda, dándose cuenta que necesitaban ser reconocidos como Comunas. La organización creció hasta lograr el reconocimiento como tal del Estado. Este pueblo se organizó alrededor de la lucha por mejores tratos, por la tierra, por el agua para las comunidades, por mejores salarios en las haciendas en las que trabajaban.

En la actualidad, en la Sierra Centro, en la provincia de Cotopaxi, un Proyecto de Ley resolvió el conflicto y dejó en el cantón Salcedo al recinto Jatun Juigua. Cabe notar, como observación final, que Pujilí en *kichwa* significa posada de juguetes (CONAIE, 2010).

1.3.1 Organización política

El núcleo organizativo de este pueblo es la familia ampliada conformada por padres, hijos, abuelos, nietos, hermanos. Su autoridad más próxima es el Cabildo, el Presidente de la Comunidad, Vicepresidente, secretario, tesorero, el síndico y los vocales designados por la Asamblea General de la comunidad. La máxima autoridad de esta comunidad es la Asamblea General. (PRODEPINE, 2010)

1.3.2 Organización económica

La producción agrícola y pecuaria es la principal actividad económica del pueblo *kichwa* basada en el núcleo familiar ampliado: padres, hijos, abuelos intervienen en el proceso productivo.

En la agricultura, los principales productos son el maíz, el trigo, la cebada, las papas, la cebolla, los mellocos y el ajo.

En lo pecuniario, se dedican a la crianza de ganado ovino, porcino y bovino, de los que extraen leche, carne y sus derivados, además de la lana para los tejidos.

Estos productos son comercializados a nivel local y nacional (PRODEPINE, 2010).

1.4 Contextualización antropológica de Julián Tucumbi

Julián Tucumbi Tigasi es un compositor, intérprete y constructor de instrumentos tradicionales de la provincia de Cotopaxi. Nació el 21 de julio 1938 en la hacienda Juigua Grande del cantón Pujilí, en la provincia de Cotopaxi. Su padre, José Joaquín Tucumbi, trabajaba en dicha hacienda, y su madre era originaria de la cooperativa Tigua, parroquia de Guangaje del cantón Pujilí (Tucumbi, [Autobiografía personal]).

Al mes de nacido, Julián Tucumbi quedó huérfano de madre y fue criado por sus abuelos Manuel Tigasi y Encarnación Vega. Desde los 7 años de edad aprendió, por su propia inteligencia, a tocar los instrumentos autóctonos. Empezó con un instrumento rudimentario hecho con sus propias manos y llamado Tronco de Huagrashca², con el cual practica diariamente de manera autodidacta (Tucumbi, [Autobiografía personal]).

En 1948 forma junto con Juan Manuel Tigasi, Teodoro Tigasi y Gregorio Tigasi Vega una primera agrupación musical autóctona y ameniza todas las fiestas campesinas y tradicionales del sector (Tucumbi, [Autobiografía personal]).

A la edad de 14 años, por sus propios medios, procura aprender leer y a escribir, ya que todos los hijos de los campesinos y huasipungueros de esa época trabajaban para los terratenientes y no tenían escuelas. Posteriormente, tuvo la suerte de ser recibido en la escuela de Alpamalac de Achupalla en donde estudió solo el primer grado con la maestra Mercedes V. Vaca.

A continuación, una breve reseña de Julián Tucumbi (Tucumbi, [Autobiografía personal]):

Estudios realizados

- Instrucción primaria en la escuela Isidro Ayora de Latacunga.
- Bachillerato en Humanidades Modernas en el Instituto Superior Escobar Tapia de Quito.

Cursos y seminarios

- Gramática en *kichwa* en el Convento de la madres Lauritas.

² La huagrashca es un espino que come el ganado.

- Confección de Instrumentos autóctonos en Cuenca, Azuay.
- Bibliotecario y promotor cultural en el Ministerio de Educación en Quito.
- V Seminario sobre “Liderazgo ético en la cultura”, en la Casa de la Cultura, núcleo de Loja.
- Música y danza folklórica en el colegio La Salle.
- Administración de documentos en la Casa de la Cultura de Cotopaxi.

Obras realizadas

1. Primer fundador de la comuna Jatun Juigua.
2. Fundador del grupo folklórico “Los Tucumbi” de 22 integrantes.
3. Organizador del primer festival de la canción en *kichwa*.
4. Organizador del Segundo Festival de Música y Danza Indígena
5. Exposición de Instrumentos Nativos y Artesanías a Nivel Nacional.
6. Organizador de la Conmemoración de los 500 años de Resistencia Indígena en Cañar, Ingapirca.
7. X Festival De La Canción En Kichwa Y Mama Negra en la comuna de Jatun Juigua.

Discos y CD grabados

Julián Tucumbi ha grabado alrededor de 16 discos, a continuación, algunos:

- a) Banda Indígena y los Grupos Autóctonos.
- b) Flor de Rosita
- c) Viva Ecuador
- d) Baila Mamá Francisca
- e) Amanecer Nuevo Mundo
- f) Mama Pacha (madre tierra)
- g) Vivan los Indios Bailemos

Libros escritos

1. Tradiciones de la Comuna Jatun Juigua
2. Monografía de la Hacienda la Ciénega en idioma *kichwa*.
3. Seamos más ecuatorianos: aprendiendo *kichwa*.
4. Historia y Monografía de la Hacienda Jatun Juigua
5. Diccionario en Kichwa. Lengua Antigua y Lengua Unificada

6. Costumbres de los pueblos Kichwas

Actualmente es funcionario de la Casa de la Cultura, núcleo de Cotopaxi.

Son varios los instrumentos que toca y construye el maestro Tucumbi. Entre los más importantes describiremos los siguientes:

1. Bocina de Huarumo, muy utilizada por las organizaciones indígenas para convocar o llamar. También se usa para llamar un toro bravo en las fiestas del pueblo.
2. Flauta de caña brava.
3. Flautas de tunda y sara tunda.
4. Pífanos afinados para tocar la primera y segunda voces.
5. Flautas de huesos.
6. Rondador de carrizo en diferentes medidas, con 34, 32 o 14 tubos.
7. Rondador de pluma del cóndor para conseguir novia.
8. Casco de toro, para llamar a hombres y mujeres para el trabajo comunal o minga.
9. Flautas de Anga Tullo afinadas en primera y segunda.
10. Ocarina de barro de diferentes medidas.
11. Caja o tambor de madera, hecho de cuero de borrego.
12. Huancara tambor grande
13. Bombo hecho de chaguarquero, penco o sábila.
14. Silbato de barro para interpretar la música antigua de los Incas.
15. Churo fino para acompañar el baile de los disfrazados.
16. Chilimbo o cascabeles.
17. Flauta grande (tatuteño) para contrapunteo.
18. Hojas vegetales hechas de plantas nativas del Ecuador como tzimbalito, pinzzi y capulí que se doblan en la mitad y al soplar se obtiene un hermoso sonido.

1.5 Contextualización antropológica de la comunidad negra de Esmeraldas

La comunidad afro de Esmeraldas es la más importante del país, tanto por su número de miembros, cuanto por sus tradiciones culturales y musicales tan ricas y diversas. La cultura negra procedente del África ha ido construyendo sus saberes a través de los siglos y los ha ido desarrollando en las nuevas condiciones que le tocó vivir en el nuevo continente al cual

fue traída como esclava. Todas sus creencias, su cosmovisión, su cultura en general y la cultura musical en particular fue tomando su carta de naturalización. La cultura musical se mezcló con los indígenas nativos de la zona (Esmeraldas) y luego pasó a ser una música dominante. Los Chachis, comunidad americana, por ejemplo, tocan marimba, y es la misma que fue traída por los negros desde el África.

1.5.1 Historia y resistencia

La presencia de los negros en el Ecuador tiene más de cuatrocientos años de antigüedad. Los antepasados de los afrodescendientes ecuatorianos son oriundos de Angola, Nigeria, El Congo y Nueva Guinea. Desde 1553, la actual provincia de Esmeraldas fue poblándose de grupos negros que lograban escapar de los barcos que se detenían en las costas de Esmeraldas para aprovisionarse de agua y comestibles (Tamayo, 1996).

En ese mismo año, partió desde Panamá hasta Portete (provincia de Esmeraldas) un barco que luego de navegar 30 días, desembarcó a 17 hombres y 6 mujeres negros. Se dice que mientras estaban en tierra, sopló un viento huracanado que estrelló al barco contra las rocas y lo destruyó. Aprovechando esa confusión, los esclavos dirigidos por el negro Antón huyeron monte adentro con algunas armas y provisiones. Luego de cansadas jornadas llegaron al punto llamado Pidi, como lo dice Tamayo (1996, p. 48).

Los negros y negras que se internaron en la extensa selva mantuvieron enfrentamientos armados con los indígenas que habitaban la región, aunque al final lograron convivir pacíficamente. A la muerte de Antón, se produjeron disputas internas por el mando del grupo, asumiendo la jefatura Alonso de Illescas, un negro que había sido llevado a la edad de 8 años de Cabo Verde a la ciudad de Sevilla, habiéndose criado en la casa de don Alonso de Illescas, del cual tomó su nombre. (Tamayo, 1996).

Los españoles, interesados en las esmeraldas y en un camino corto hacia Panamá, organizaron más de cincuenta expediciones que partieron de Quito para tratar de someter a la llamada «República de los Zambos». Todas ellas fracasaron por la resistencia férrea de los negros, quienes, dirigidos por Alonso de Illescas, presentaron una tenaz resistencia a menudo unidos con los indios. (Tamayo, 1996).

A partir de siglo XVI llegaron al Ecuador otros flujos de esclavos. El 6 de enero de 1600 se produjo el naufragio de un barco negrero que iba con rumbo a Lima, lo que provocó la

huida los esclavos monte adentro. A la misma provincia de Esmeraldas, los españoles trajeron esclavos de Colombia para explotar las minas de oro de San José de Cachaví, Playa de Oro y Wimbí. (Tamayo, 1996).

Los jesuitas introdujeron, de Colombia en 1536, más de 500 negros que fueron repartidos en sus haciendas ubicadas en el Valle del Chota y Salinas (Savoia, 1992). Los negros reemplazaron a los indígenas que años atrás habían huido a la selva oriental y a la costa.

Los negros trabajaban en las plantaciones de caña, vid y tabaco. Para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar, yuca y cacao, otro grupo de negros fue traído por el Puerto de Guayaquil. En la época republicana y con el fin de construir el ferrocarril Guayaquil-Quito, otro contingente vino desde la colonia inglesa de Jamaica.

Como en toda América, el negro fue sometido durante la colonia a la explotación más atroz, a los castigos más crueles y a las condiciones de vida más inhumanas. Los colonialistas prohibieron su idioma y sus manifestaciones religiosas, artísticas y culturales fueron severamente reprimidas. Esta época ha sido calificada, 500 años después por la propia Iglesia Católica como el «gran holocausto y el gran crimen en contra de la humanidad».

El trabajo del negro enriqueció a curas, chapetones y criollos. «Para hacer esto, se debía inventar alguna justificación ideológica. Entonces, se decía que el negro no tenía alma, que era un animal, que era una pieza... y por eso se ha ido creando una actitud de discriminación de la sociedad y de los diferentes grupos hacia el grupo negro», dice el padre comboniano Rafael Savoia (1992), quien trabaja desde hace 27 años por la causa de los negros en el Ecuador.

Savoia manifiesta también que en esa época existía el «código de tachas», mediante el cual los dueños de esclavos estaban obligados a dar, en el momento de la venta, una especie de nota en la que informaban sobre las características del esclavo: así decían que era ladrón, que había huido, o que sabía leer y escribir. Pero el que compraba, como se hace con cualquier mercancía para bajarle el precio, siempre acusaba menor cantidad de dinero por la transacción. Este fenómeno y esta forma de pensar duró varios siglos, contribuyendo a reforzar la situación de discriminación hacia el negro.

Las condiciones de la mujer negra eran igualmente o incluso más espantosas. «Vivía en una situación de opresión y asedio. Perteneía en cuerpo y alma a su amo. No tuvo siquiera

posibilidad de elegir a su pareja, ya que era unida a cualquier negro para procrear y asegurar un número mayor de esclavos en la hacienda» (Savoia, 1992).

Pero los negros y negras jamás se sometieron sumisamente a las condiciones de esclavitud. Siempre buscaron la libertad mediante distintas formas de resistencia que iban desde la fuga, la revuelta y la insurrección armada, hasta el suicidio. Los negros que huían hacia la libertad o hacia la muerte eran llamados cimarrones y el pueblo fortificado en donde se refugiaban los cimarrones era conocido como palenque.

En varios países de América Latina hay varias localidades que llevan el nombre de Palenque. En el Ecuador, y concretamente en la provincia de Los Ríos, hay también un pueblo llamado Palenque que se supone fue fundado por negros que huían de la esclavitud y las cadenas. Sin embargo, el Palenque más renombrado fue Esmeraldas, el cual acogió, por mucho tiempo, a los negros que huían de Colombia o del Valle del Chota.

Una de las sublevaciones de negros más importantes de la Colonia ocurrió en 1789 en las haciendas San José y Puchinbuela, situadas en el Valle del Chota. La rebelión, dirigida por Ambrosio Mondongo, se extendió a la Concepción, Cuajara, San Buenaventura y San Antonio.

No obstante el número de alzados, algo más de dos mil en el Chota, no fue posible que estos movimientos antiesclavistas tuvieran mayores repercusiones. Aquello de la propiedad de la persona, por mandato de la Ley escrita sobre el esclavo, contribuyó a que se le desintegrara, mediante la venta de piezas, debilitando así la que pudo ser una grande sacudida social (Costales, 1983).

En las fugas y sublevaciones de los esclavos durante aquella etapa histórica, las mujeres jugaron un papel muy importante, como espías, como las guardadoras de las armas, divulgaban todos los comentarios de los amos sobre los acontecimientos que se referían a la esclavitud y sus dificultades y que rezaban constantemente a sus dioses para que se decretara la libertad de todos los esclavos del mundo. Muchas esclavas sufrieron azotes y hasta asesinatos por haber sido encontradas preparando fugas, aunque en el Ecuador, en los lugares en donde hubo esclavos, había mucha facilidad para la fuga a las montañas y lugares desolados, anota la dirigente negra Norma Rodríguez (1995).

Los negros participaron en las guerras de la independencia y estuvieron al mando de los ejércitos de los presidentes Flores, Urbina y Veintimilla, pero no lucharon por sus propios

intereses sino que fueron utilizados por caudillos que les dieron la espalda una vez conseguidos sus propósitos.

La situación de esclavitud del negro continuó hasta varias décadas después de inaugurada la nueva República. Recién en 1852, el gobierno de José María Urbina decretó la Manumisión de los Esclavos, destinando gran parte del presupuesto nacional a indemnizar a los propietarios. En 1854, había 2366 esclavos. Con esta medida se liberó la mano de obra esclava de la sierra, que fue a engrosar las filas de asalariados de las plantaciones de la Costa (Tamayo, 1996).

Los negros esmeraldeños participaron en la Revolución Liberal de 1895 y cuando Eloy Alfaro fue asesinado en 1912, lucharon en la guerrilla de Carlos Concha en Esmeraldas (Tamayo, 1996).

1.5.2 Situación política

La gente negra de la provincia de Esmeraldas se ha incorporado a la organización política general del Ecuador. De todas formas, sigue siendo uno de los pueblos menos conocidos a nivel nacional, menos valorados en su proceso histórico, tradiciones culturales y aportes a la economía, música, danza, literatura oral. Además, sobre él se tejen una variedad de prejuicios y negativos mitos, como una pesada carga colonial. Los negros, a diferencia de algunas comunidades indígenas que mantienen sus propias formas políticas de organización como es el caso de Kotama explicado aquí, en el Chota y Esmeraldas, los negros tradicionalmente han estado organizados alrededor de cabildos, comunas, asociaciones y cooperativas agrícolas, clubes deportivos y culturales que los han identificado como grupo étnico, pero su organización política central es igual a la de todos los mestizos ecuatoriano.

En la década de 1970 en el Valle del Chota, los negros se movilizaron alrededor de la lucha por la tierra y la reforma agraria. Bajo estos ejes, surgió la Federación de Trabajadores Agrícolas del Valle del Chota, FETRAVACH:

El 27 de marzo de 1976, las organizaciones de Mascarilla, Tumbatú, Carpuela, Juncal, Pusir, Chalguayacu y Chota, formamos la FETRAVACH para luchar conjuntamente para conseguir tierra para trabajar, contra el Banco Nacional del Fomento, el INERHI que no cumple con el plan de riego para el valle, y contra

las instituciones religiosas que quieren servirse de los campesinos para enriquecerse (CEDEP, 1984).

En el Ecuador, la población negra generalmente se asienta en regiones y zonas marginadas de las políticas estatales de protección y desarrollo social. Generalmente, la población económicamente activa sufre con intensidad el desempleo, subempleo, bajos salarios, limitaciones importantes en relación a capacitación y posibilidades de acceso a la educación superior. A esto se suma un gran porcentaje que no es sujeto de seguridad social, que no posee vivienda adecuada ni servicios de infraestructura básica, además de escasas oportunidades de acceder a cargos de representación política. (CEDEP, 1984).

1.6 Contextualización antropológica de la comunidad *shuar*.

La palabra *shuar* significa «ser humano». Su idioma tradicional es el *shuar-chichan* y, según la clasificación hecha por Karsten, pertenece a la familia lingüística jivaroana, al igual que los idiomas de los Shiwiar del Perú y Achuar del Ecuador.

La familia constituye el núcleo más importante de la sociedad *shuar*: es la unidad de reproducción biológica, económica, social, política y cultural, pues se trata de una sociedad clánica en la que sus miembros se encuentran unidos por lazos de sangre y conforman familias ampliadas. Antiguamente se establecía una relación poligámica, porque hombres que habían demostrado pericia en la guerra y ser buenos trabajadores y muy honestos podían tener varias mujeres. En la actualidad, en este ámbito, los *shuar* están en una etapa de transición hacia un tipo de relaciones monogámicas debido a que hay una mayor relación con la sociedad mestiza monogámica. (CODENPE, 2011)

1.6.1 Ubicación

Los *shuar*, con una población aproximada de 80 mil individuos. No se sabe muy bien cuál es su territorio, pero se puede decir que se encuentran en las provincias de Morona Santiago, Zamora Chinchipe y en la parte sur de Pastaza. Están en las cuencas del río Pastaza, Upano, Zamora y parte de los afluentes del Morona. Pero también hay grandes concentraciones de *shuar* en territorio peruano, al norte de los departamentos amazónicos en la provincia de Condorcanqui, distrito río Santiago, departamento Loreto, provincia Alto Amazonas, distritos Barranca y Morona

Según datos estimados por los mismos *shuar*, su población asciende a 110.000 habitantes (CODENPE, 2011).

Ni el Imperio Inca ni España lograron conquistarlos. En 1490 rechazaron a los incas y en 1549 fueron también contrarrestadas las invasiones españolas. En 1699 los *shuar* dirigidos por Kirup expulsaron definitivamente de su territorio a los españoles.

1.6.2 Situación económica

La economía tradicional *shuar* obedece a un sistema de autoabastecimiento y autoconsumo, cuya unidad productiva gira en torno a la unidad familiar, unidad básica que conforma el centro *shuar*. Este es a su vez la reunión de varias unidades familiares presididas por un síndico que es la máxima autoridad del centro *shuar*.

Los *shuar* practican un tipo de agricultura itinerante por lo que necesitan grandes extensiones de terreno para poder cultivar. Esto se debe además a que el suelo se erosiona con gran facilidad y por ello su sabiduría y experiencia en la agricultura han determinado esta manera itinerante de producción. (CODENPE, 2011).

Los principales alimentos que producen los *shuar* son la yuca³, el plátano, el camote y el maní. Los *shuar* además poseen un amplio conocimiento de hierbas medicinales de la selva. En menor medida, los *shuar* siembran maíz mediante el sistema de roza y tumba.

Existe una división del trabajo por género: mientras el hombre se dedica a la caza y a la pesca, la mujer se dedica a las labores de la huerta o «aja». Hay otras formas de proveerse de alimentos basadas en la recolección de recursos estacionales, tales como frutos del bosque, insectos de palmera (importantes para la provisión de proteínas) y la pesca, que ocurre en verano en los ríos grandes mediante la construcción de represas, y en la temporada de lluvias cuando los grandes ríos invaden los ríos pequeños y esteros, mediante el uso de plantas narcóticas. En algunos centros *shuar* se utiliza también dinamita, que hace que mueran además de los peces grandes, los pequeños (CODENPE, 2011).

Algunas actividades productivas trascienden la unidad doméstica y requieren de la participación comunitaria. Estos son: la pesca en ríos grandes mediante represas; la

³ Las fuentes etnográficas reportan que los *shuar* manejan cerca de 80 especies diversas de yuca.

construcción de la casa *shuar* (llamada jea), la construcción de canoas o el tumbe para la huerta.

En la actualidad, se han introducido otro tipo de productos, como la naranjilla y otros productos de alta rentabilidad, el turismo, los empleos públicos, el negocio y comercio.

Las fuentes de ingreso más frecuentes son las siguientes: el 77% de los hogares de la Federación de Centros *shuar* (FCSH) obtienen sus recursos de la agricultura. Los cultivos más importantes para la venta son el maíz, el maní y la naranjilla. El 14% de los hogares de la FCSH vive de la ganadería, mientras que el 12% de los hogares de la FCSH vive de los empleos públicos y el 5% de los hogares de la FCSH vive de los negocios. Solo el 0,8 de los hogares de la FCSH vive del turismo.

1.6.2.1 La huerta o aja shuar

La huerta o aja no solo tiene funciones netamente alimenticias. Según el estudio de Fundación Natura citado por CODENPE (2011), el aja, aparte de tener un aporte a la seguridad alimentaria, diversidad nutricional, y la salud espiritual y física, debe ser entendida como un sistema cultural y productivo.

Son parte integral de la cultura *shuar* las técnicas de caza, pesca y recolección, cosmovisión, mundo de la espiritualidad, la organización social de roles, la valorización del papel de la mujer, la relación intergeneracional, la organización del tiempo y del uso del espacio (rotación en grandes espacios). Este punto es de vital importancia en la actualidad, por cuanto se esta entregando territorios absolutamente delimitados a colonos por medio de los cuales impiden que se siga produciendo la rotación de los suelos que es tan importante para mantener la vitalidad de los *shuar*.

Los conocimientos requeridos para la selección de los suelos, para la rotación, la asociación, el manejo de plagas, la relación con el bosque, la diversidad y los usos, la cosecha, la espiritualidad, deben ser sostenidos y recuperados por las mujeres *shuar*, para evitar la erosión del sistema agrícola tradicional. (CODENPE, 2011).

Las familias *shuar* tienen vastos conocimientos sobre su sistema agrícola, que está ligado a su diario vivir y constituye una experiencia acumulada de alrededor de 2500 años. Estas prácticas culturales, así como la música tradicional, se han ido perdiendo por la falta de creación de escuelas en donde se enseñe estas tradiciones. Son sistemas heredados, que se

fueron perfeccionando a lo largo de centurias, y representan experiencias acumuladas de los *shuar* con los recursos disponibles en su entorno natural, sin intervención de insumos, capitales o conocimientos científicos externos. Este sistema de producción en su aplicación integral y tradicional tiene rendimientos muy importantes para el mantenimiento del pueblo *shuar* y sus sistemas propios de producción y mantenimiento de las tradiciones culturales. (CODENPE, 2011).

Las huertas *shuar* son los puntos más sobresalientes de la sobrevivencia. En ellas están relacionadas no solo las prácticas de limpieza, siembra y cosecha, sino que incluye rituales de fertilidad como la invocación a la diosa Nunkui a través de los cánticos. El sistema del aja *shuar* es parte fundamental del vivir cotidiano y la reproducción de la vida económica y social. Las canciones que cantan las mujeres en la misma huerta tratan de establecer una comunicación con las diferentes plantas para su mejor crecimiento y desarrollo. Esto demuestra que el pueblo *shuar* utiliza la música en muchos momentos de su vida, tanto productivos como sociales. Ellos y ellas dedican cantos para casi todos los momentos de su existencia, desde las cosas más triviales hasta los temas más complejos y profundos.

Actualmente es un desafío entender el modo en que mantienen, preservan y manejan la biodiversidad, tanto en las huertas como en el uso del bosque (se han identificado 240 especies de mamíferos, peces, aves, plantas, anfibios e insectos que potencialmente pueden ser utilizadas en la dieta diaria). Es fundamental reconocer la complejidad de sus sistemas de producción que tienen una elevada sofisticación de conocimientos y técnicas de manejo, tomando en cuenta que otros sistemas tecnológicos llegados a la zona en la década de 1970 no han podido ser adaptados y asimilados por las familias. (CODENPE, 2011).

La huerta o aja está destinada al trabajo femenino. De hecho es la mujer quien entona los cantos de Nunkui o cantos destinados a las plantas para que den buenos frutos.

1.6.2.2 *Dinámica del aja*

Tradicionalmente las familias *shuar* se han movido por amplios espacios de la selva amazónica, en búsqueda no solo de zonas de abundancia en plantas y animales sino también de espacios buenos para la agricultura a pequeña escala. Esta agricultura itinerante estaba pensada para un uso de poco tiempo (hasta tres años) y largos períodos de descanso,

que podían ser hasta de 30 o 40 años. Esta manera de actuar es sabia, porque mantiene el terreno fértil para ser utilizado nuevamente.

Por la Reforma Agraria y la colonización implementadas a fines de los años 60 del siglo XX, en esta región los shuar perdieron la posibilidad de moverse, quedando fijos en fincas, por lo que los periodos de siembra y descanso, en las ajas, se han reducido. Y así, los espacios para la rotación se circunscriben a las fincas. (CODENPE, 2011).

Las familias que antiguamente se desplazaban por un territorio extenso en la selva amazónica, pasaron a la vida en centros o espacios concentrados (en los que existe la escuela, la iglesia y la pista de aterrizaje) promovidos por la Iglesia en los años 60 y 70.

Las huertas y las fincas se encontraban alejadas del centro *shuar*, que es el lugar de vivienda de los *shuar*, por lo tanto se dificulta el transporte de productos, haciendo más difícil el trabajo de la huerta.

1.6.3 Situación política

La nacionalidad *shuar* inicialmente se encontraba asentada en los territorios que hoy corresponden a la provincia de Morona Santiago, para luego extenderse al resto del territorio amazónico. Actualmente se encuentran además en las provincias de Napo, Pastaza y Zamora Chinchipe, alcanzando una población de 110000 habitantes (Harner, 1994).

La organización política de la comunidad *shuar* está dada fundamentalmente por la Federación de Centros *shuar*. El Centro *shuar* es un caserío de alrededor de 10 unidades familiares casi siempre en forma circular u ovalada, cuya autoridad principal es el síndico. Además, el *uwishin* o shamán es un personaje trascendental para la vida *shuar*. Esta es una forma de gobierno propia que tiene relación con la federación de Centros *shuar*.

En cuanto al síndico, sus funciones más importantes son: a) establecer la relación entre la directiva de la federación y la familias del centro *shuar*; b) desarrollar las directrices dictadas por la Federación; c) desarrollar iniciativas que vayan en beneficio de todos los miembros del centro *shuar*.

El shaman o *uwishin* es el personaje más importante del centro. Es quien concentra el conocimiento de la medicina natural *shuar*, el conocimiento y cosmovisión del mundo *shuar*. Es, en definitiva, un guía espiritual del centro. Utiliza para sus sanaciones

instrumentos musicales tales como el Tumank o arco musical construido con arco como de flecha más una cuerda amarrada en los dos extremos del mismo. La ayahushca es una raíz que es tomada por el *Uwishin* para entrar en trance y poder curar a sus enfermos.

2 Contexto sociocultural de las culturas Kotama-Otavaló de la sierra y Jatun-Juigua de la provincia de Cotopaxi; de la cultura negra en Esmeraldas, y de la comunidad *shuar* del oriente ecuatoriano

Desde el punto de vista sociocultural, este trabajo de investigación topará varios puntos importantes que nos permitan comprender el desarrollo, la organización social interna de cada comunidad, la relación de cada una con el resto de la sociedad mestiza ecuatoriana y el contexto sociocultural donde se han desarrollado las manifestaciones artístico-musicales motivo de este análisis.

2.1 Sierra

Analizaré el contexto social y cultural en el que se desenvuelven las nacionalidades antes mencionadas.

2.2 Contexto sociocultural de Kotama-Otavaló

Kotama es una comunidad indígena ubicada al frente de la ciudad de Otavaló y apesar de su cercanía a esta urbe ha mantenido su organización social y cultural de una manera asombrosamente fiel a sus tradiciones. Su organización social le ha permitido a Kotama seguir manteniendo la unidad de familias que en conjunto participan en actividades sociales como la minga que es la manifestación de vida comunal más importante del mundo andino. En el ámbito cultural, los miembros de estas familias se juntan para realizar las grandes celebraciones anuales, dentro de las cuales está el Jatun-Puncha Inti-Raymi que es la más importante celebración de agradecimiento a la Pachamama por los frutos recibidos durante todo el año (Pontón & Cachiguango, 2010).

Kotama constituye un centro social y cultural muy importante, en donde tienen mucha fuerza dos actividades que responden al ciclo agrícola anual del maíz. La primera es la celebración masiva del Jatun-Puncha Inti-Raymi en el mes de junio en el solsticio de verano y la segunda es la celebración del Wakcha-karay en el mes de julio con la ceremonia comunitaria para la producción de la lluvia. En este contexto, a más de la praxis de los continuos rituales andinos que se practican a lo largo de los distintos tiempos del año en el ciclo agrícola, mencionamos como las más relevantes las dos festividades anotadas anteriormente. (Pontón & Cachiguango, 2010).

A continuación, describiré el Calendario conmemorativo diario de la mayor celebración del mundo andino: el Jatun-Puncha Inti-Raymi en Kotama-Otavaló

CALENDARIO CELEBRATIVO DEL JATUN PUNCHA – INTI RAYMI					
DÍA	ACTIVIDAD	PROCESO	SIMBOLISMO	LUGAR	PARTICIPANTE
10 al 15 de junio	Sara hurana: Germinación del maíz para hacer la chicha.	Los granos de maíz son esparcidos, cubiertos con paja y rociados constantemente con agua para su germinación acelerada.	La chicha es la bebida sagrada para compartir con los familiares humanos, divinos, naturaleza y ancestros.	Patio de la casa	La familia
15 al 18 de junio	Asuwana puncha: Día de hacer la chicha.	Preparación de la chicha en un determinado momento de la mañana, del medio día, de la tarde o de la noche.	El cocimiento de la chicha necesariamente tiene que ser en fogón con leña, de lo contrario no tiene ni el sabor ni la energía espiritual necesaria para la conexión.	El fogón	La familia
15 al 20 junio	Wasi allichina puncha: Tiempo de arreglar la casa.	Mediante una minka familiar se limpia la casa y sus alrededores con sus adornos respectivos para recibir visitas.	La limpieza espiritual del hogar para recibir a los familiares humanos, naturaleza, divinidades y ancestros.	Casa	La familia
22 junio	Tantana puncha: día para hacer el pan.	Algunos hogares amasamos el pan para el castillo de la celebración.	Evitamos el consumismo realizando el trabajo de la elaboración del pan.	Horno de la casa	La familia
22 de junio	Wampra chishi. La tarde de los	Reunión para los bailes del baño ritual.	Preparación del <i>runa</i> para “ser uno”.	Casas de la comunidad	Comuneros y comuneras

A más de las actividades festivas-ceremoniales, Kotama vive las distintas expresiones culturales andinas como la educación infantil inducida con la práctica, la aplicación de la justicia andina, la agricultura ecológica, las festividades sagradas, las ceremonias de sanación, la botánica sagrada, la hidroterapia ceremonial, la tecnología agrícola, ganadera,

médica y astronómica sagrada, las concepciones del pensamiento andino, que constituyen las bases mismas del desarrollo social, política y cultural (Pontón & Cachiguango, 2010).

2.3 Contexto sociocultural de Jatun-Juigua de la provincia de Cotopaxi

El pueblo Kichwa-Panzaleo al cual se pertenece la comunidad de Jatun-Juigua ha perdido mucho de su historia comunal, puesto que por muchos siglos fueron parte de las haciendas. Desde las mitas y obrajes coloniales, hasta las haciendas republicanas, esta cultura ha visto solo muy recientemente su libertad.

Este es el caso de la hacienda Jatun-Juigua, que es justamente donde nació el padre de Julián Tucumbi. Tucumbi será reseñado en este trabajo, con base en su autobiografía inédita. Tucumbi es además quien ha realizado las grabaciones de las piezas musicales que serán analizadas en esta investigación y es el primer fundador de la comuna de Jatun-Juigua. Esta antigua hacienda de Jatun-Juigua, con la Reforma Agraria realizada por el Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria y Colonización (IERAC) en 1986, pasó a formar una comuna con el mismo nombre que en la actualidad está conformada por más de 8 mil habitantes.

El núcleo organizativo es la familia o *ayllu* conformado por padres, hijos, abuelos, nietos, respetando el orden genealógico. La autoridad formal es el Cabildo, que comprende el presidente, vicepresidente, secretario, tesorero, el síndico y los vocales designados por la asamblea comunitaria. En el ámbito educativo, cuentan con un sistema bilingüe: en *kichwa* y español.

Culturalmente, esta comunidad Kichwa-Panzaleo mantiene un sinnúmero de fiestas tradicionales como el Corpus Christi. En esta fiesta que se celebra en el cantón Pujilí el 18 de junio de cada año, la presencia del pingullo y del tamboril acompañan a los danzantes. La música que interpretan estos músicos es esencialmente ritual, como casi todas las manifestaciones de la cultura musical andina, pues obedecen a ceremonias de agradecimiento a la naturaleza o, como en este caso, a la celebración de un hecho religioso simbiótico entre las creencias ancestrales y la religión venida desde Europa. Los ritmos más característicos que se interpretan son el sanjuanito, el danzante y el yumbo.

2.4 Costa

La contextualización de los pueblos afrodescendientes de la Costa es diferente de los de la Sierra, pues no son pueblos nativos del Ecuador, sino que fueron traídos por los españoles desde el África como esclavos en el tiempo de la Colonia. Por ende, se sabe la procedencia exacta y de dónde trajeron ellos sus raíces culturales y en especial la música. Raíces que se han mezclado en algunos caso o se han mantenido más o menos puras.

2.5 Contexto sociológico en la cultura negra de Esmeraldas

En 1851, con el decreto de Manumisión de los Esclavos, el presidente José María Urbina aumenta los fondos para liberar los esclavos. En 1852 el Congreso del Ecuador expide la Ley de Manumisión de Esclavizados, la cual entró en vigencia en marzo de 1854. Entre 1852 y 1854 se lograron 2386 casos de esclavos libres y el costo promedio de un esclavo manumitido era de 192 pesos (Antón, 2007).

En todo caso, la abolición de la esclavitud no significó la plena libertad de los esclavizados, pues estos pasaron a otros sistemas de explotación como el concertaje, el huasipungo y la servidumbre: una cadena de dominación racial que le negó al negro su derecho a la igualdad ciudadana, a la inclusión social y, siguiendo a Antón (2007), a ser sujeto de derechos.

Según Mayorga (1992), la población esmeraldeña para 1871 era de 2527 habitantes y, de acuerdo a la misma fuente, el dominio de apellidos indígenas era evidente. Fueron comunes los Chichande, Chilo, Cagua, Canchingre, Chena... Según Julio Estupiñán Tello, los apellidos negros son Mina, Angulo, Ayoví, Corozo, Quiñones, Caicedo, Cango, Cuero. Esto demuestra el mestizaje entre lo negros traídos como esclavos y los nativos de esta tierras.

2.5.1 Alfaro y los negros

Con la llegada de los europeos a América hace 500 años, se inició el más intenso proceso de mestizaje que se haya producido en la historia de la humanidad. El indígena americano fue despojado de su entorno, de su autenticidad e identidad por la agresión de las culturas

europas, fundamentalmente por la hispana: los españoles, portugueses (Arteaga, 1992). En último lugar, los EEUU contribuyeron a este proceso a través de un sinnúmero de sectas de las más variadas tendencias que se han introducido en las comunidades indígenas y que han dividido aún más al movimiento indígena del Ecuador. El indígena quiso ser despojado de todos sus valores ancestrales, recibiendo la imposición de la cultura europea. A pesar de ello, muchas etnias han mantenido y vivenciado sus identidades en todos los órdenes, como son el caso de cada una de las culturas que analizaremos en este trabajo, que han mantenido sus propios sistemas culturales y en particular los sistemas de pensamiento musical activo, participativo y en constante desarrollo.

Cuando ese indígena ya no pudo responder al afán expoliador, al afán de enriquecimiento rápido de los colonizadores europeos, vino el negro a suplir la sangre india, a morir en el trópico donde había que extraer plusvalía para el naciente imperio económico (Arteaga, 1992).

La divulgación y la asimilación de las ideas de la revolución francesa de 1789 en América y en la presidencia de Quito, que fueron hechas de contrabando por Eugenio Espejo en la ciudad y por el cacique Parrales y Guales en Manabí, dieron como resultado la independencia política de las colonias españolas. Entre nosotros, se conformó la Gran Colombia y luego la República del Ecuador. Pero esta libertad obtenida solo quedó entre los criollos con pujos aristocráticos y la burguesía naciente, beneficiarios y usufructuarios de ella. El indio, el negro y el montubio continuaron en la servidumbre. (Arteaga, 1992).

En el gobierno de Flores vienen las ideas liberales en hombres como Rocafuerte o Urbina, hasta que aparece el liberal radical Eloy Alfaro Delgado que, desde mediados del siglo XIX, toma la bandera liberal que, impulsada por la burguesía agroexportadora de Guayaquil, desafiará al feudalismo. (Arteaga, 1992).

«Alfaro habla de derrocar este feudalismo conservador que explota al indio y mantiene como conciertos, una forma moderna de esclavitud, a los negros y montubios de la costa» (Arteaga, 1992). El concierto es una forma de explotación desarrollada básicamente en la costa y que consiste en dar un mínimo salario al montubio para su subsistencia; pero este a su vez sigue manteniendo deudas con su patrono, por las cuales se ve obligado a permanecer en cierto modo como esclavo dentro de las haciendas. Esta fue una de las causas para que los conciertos se sumaran a la lucha liberal, pues algunos de los

terratenientes progresistas les ofrecían liberarles de sus deudas a cambio de su participación en la Revolución. (Arteaga, 1992).

Alfaro da a los indios, negros y montubios una bandera para superarse, por eso es que estos sectores desposeídos vieron en él y en la prédica, su esperanza de reivindicación. Es justamente en esta época que hay que ligar el problema de los negros, indios y montubios cual si fueran hermanos gemelos de los mismos dolores, martirios y sufrimientos. La traición sufrida por Alfaro en manos de la gente del mismo partido liberal, como Leonidas Plaza, las maniobras de la iglesias y del sector conservador del país, no permitieron a la Revolución Liberal culminar con los anhelos de negros, montubios e indios del Ecuador de liberarse del concertaje, la servidumbre y de otras formas de explotación que hasta la actualidad se mantienen. (Arteaga, 1992).

2.6 Contextualización sociocultural de la comunidad *shuar*

La palabra *shuar* en su idioma natal significa «gente». La radio es el medio de comunicación más importante de comunicación entre estas autoridades y el síndico como máxima autoridad del centro. A través de ella se imparten clases escolares en dos idiomas, se transmiten toda clase de informaciones concernientes a la federación. El pueblo *shuar* que vive en medio de la selva amazónica puede comunicarse a través de este medio.

En convenio con la Federación *shuar*, el Conservatorio Superior Nacional de Música del Ecuador, pudo dejar alrededor de 35 casetes grabados con la música de varios hombres y mujeres *shuar* que cantan y tocan sus propios instrumentos musicales y que a través de su radio han difundido su propia música.

Es lamentable que la aculturación que llega a ellos va poco a poco desplazando sus valores culturales. Tal es el caso de la música, pues dentro de un centro *shuar* los niños conocen ya muy poco de cómo construir y tocar sus instrumentos y son ya casi solo los ancianos los que mantienen este conocimiento, pero que al término de su vida se lo llevan consigo.

Dentro de las festividades rituales propias más importantes consta la Fiesta de la Chonta, cuya celebración demora siete días consecutivos. Esta fiesta, cuyo principal objetivo es la cosecha del fruto de la chonta para la elaboración de la chicha de chonta, va acompañada siempre de música que describe cada uno de los siguientes pasos:

1. Siembra de la Chonta
2. Crecimiento
3. Desarrollo de la planta
4. Floración
5. Crecimiento del fruto
6. Cosecha
7. Y elaboración de la chicha

Cada momento de estos siete pasos dura una noche y va acompañado de una canción diferente durante toda la noche. Esta celebración, en muchas de los centros, está casi perdida. Se mantiene en los centros más alejados de las poblaciones mestizas y las ciudades de la Amazonía, como en el centro Tutinentza que está ubicado tras de la cordillera del Kutuku a media hora en avioneta desde la ciudad del Macas.

3 La cosmovisión de las culturas Kotama-Otavaló de la sierra y Jatun-Juigua de la provincia de Cotopaxi; de la cultura negra en Esmeraldas, y de la comunidad *shuar* del oriente ecuatoriano

Según Manuel Espinosa Apolo (2000, p. 75):

La cosmovisión desde una perspectiva etnológica (la etnología es una rama de la antropología que estudia y compara los diferentes pueblos del mundo tanto antiguos como modernos) es el conjunto de nociones, estimaciones y representaciones, resultado del reflejo y comprensión espontánea del mundo y la vida. La cosmovisión supone un conjunto de respuestas a las interrogantes más elementales de la mente humana. Dichas respuestas se expresan como concepciones, ideas, creencias, y mitos particulares, en los que se cristaliza una serie de valores espirituales. Por esta razón, la cosmovisión ha sido considerada por la antropología cultural como el principal aspecto subjetivo de la cultura de un pueblo, y ha sido considerada como parte fundamental de su patrimonio cultural.

La cosmovisión andina sobre los tiempos es muy diferente de la occidental. Por ejemplo, el tiempo pasado siempre está adelante para la cultura andina, pues lo podemos ver y analizar, en cambio el futuro está atrás por lo que no podemos ver ni analizar.

3.1 Cosmovisión andina en Kotama-Otavaló, provincia de Imbabura.

Para abordar el tema de la cosmovisión de un pueblo tenemos necesariamente que abordar la categoría Identidad Cultural. Según Manuel Espinosa Apolo en su libro *Los Mestizos Ecuatorianos* (2000), esta categoría se define de la siguiente manera:

Los elementos objetivos como: peculiaridades lingüísticas, cosmovisión, tradiciones culturales y productos artísticos, junto a los de orden subjetivo que constituyen el Yo grupal, que son las ideas acerca de los atributos del grupo y memoria colectiva, de mayor ritmo evolutivo que los primeros, constituyen las señas de la Identidad Cultural. Gracias a estos elementos, los miembros de una colectividad pueden reconocerse entre sí y ser reconocidos por y desde otras colectividades. A la luz de estos señalamientos, la identidad cultural se define como la propiedad como un grupo se constituye como una unidad cultural específica en sí y para sí.

La cosmovisión en general hace relación a la forma como las culturas interpretan la integración del hombre con la naturaleza y el cosmos; a las creencias sobre el origen, estructura y dinámica del universo; el tiempo y el espacio; el origen, sentido y destino de la vida.

El autor y el libro antes mencionado (Espinosa Apolo, 2000, p. 75), define la cosmovisión de la siguiente manera: «desde una perspectiva etnológica, la cosmovisión es el conjunto de nociones, estimaciones y representaciones, resultado del reflejo y comprensión espontánea del mundo y la vida». La cosmovisión es el conjunto de respuestas a las interrogantes más elementales de la mente humana. Dichas respuestas se expresan como concepciones, ideales, creencias y mitos particulares en los que se cristalizan una serie de valores espirituales.

Partiendo de estas concepciones, pondremos algunos ejemplos de la cosmovisión indígena en la comunidad de Kotama:

- a) La concepción indígena sobre la dualidad es un aspecto relevante de su cosmovisión. En Occidente prima el universo, mientras que en la cosmovisión indígena se plantea el pariverso (de *par*): el día y la noche, el hombre y la mujer. El Sami, o espíritus femeninos (equilibrio) y el Aya: espíritus masculinos (desequilibrio). El volcán Imbabura es hombre y el cerro Cotacachi es mujer.
- b) A nivel de la gran celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi, del 21 hasta el 28 de junio se hacen presentes los Aya, las fuerzas masculinas, y solo danzan los hombres en la comunidad de Kotama. En cambio, a partir del 29 de junio en Cayambe salen las fuerzas femeninas o Sami y las protagonistas de la fiesta son las mujeres con unas voces agudísimas que son de una hermosura cautivante.

Para ahondar en este aspecto, a continuación, el cuadro comparativo (Pontón & Cachiguango, 2010) del Sami (espíritu femenino) y el Aya (espíritu masculino):

Nº	SAMI ESPÍRITUS FEMENINOS EQUILIBRIO	AYA ESPÍRITUS MASCULINOS DESEQUILIBRIO
1	SERENO-TAKIK-AYA Espíritu de la música y el amor.	WAYNAN-DERO-AYA Espíritu de la infidelidad.
2	ULA-AYA Espíritu del hogar.	PURINKICHU-AYA Espíritu andariego y errante.
3	KULLKI-AYA Espíritu del dinero y los bienes.	LLACHAPA-AYA Espíritu de la pobreza.
4	MAMAK-AYA Espíritu de la justicia y la búsqueda.	SHUWA-AYA Espíritu del robo.
5	YANAPAK-AYA Espíritu de la solidaridad.	PUÑUYSIKI-AYA Espíritu dormilón.
6	WANTUK-TRABAJADOR-AYA Espíritu trabajador.	KILLA-AYA Espíritu del aburrimiento y la ociosidad.
7	SUERTE-AYA Espíritu de la riqueza material y espiritual	CHIKI-AYA Espíritu de la envidia y la mala suerte
8	HAMPIK-YUMBU-AYA Espíritu de la salud.	UNKUYSIKI-AYA Espíritu de las enfermedades.
9	TUSHUK-AYA Espíritu de los bailes ceremoniales.	ATSINKU-AYA Espíritu llorón.
10	SINCHI-AYA Espíritu de la fuerza, valor y coraje.	MANCHAYSIKI-AYA Espíritu del temor y la debilidad.
11	YACHAK-AYA Espíritu de la sabiduría.	LLULLA-AYA Espíritu de la mentira.

Sobre el tiempo en la cosmovisión andina, el futuro está siempre por atrás y el pasado, por delante. El futuro está así, porque no se lo puede ver ni conocer; el pasado, en cambio, sí lo podemos ver y es posible conocer lo que ya pasó. Por eso, el pasado está situado adelante.

Otro contraste entre ambos mundos, occidental y andino, puede verificarse en la concepción del agua, como lo muestra este cuadro (Pontón & Cachiguango, 2010):

MUNDO OCCIDENTAL	MUNDO ANDINO
El agua es un elemento compuesto de Hidrógeno y Oxígeno (H ₂ O).	Yaku-Mama es una persona de sexo femenino, con caprichos, sentimientos, enojos y alegrías, capaz de dialogar y reproducirse.
El agua dulce es un elemento escaso y agotable en el mundo.	Yaku-Mama es un ser abundante e inagotable en el mundo de acuerdo a la relación del <i>runa</i> con ella.
El agua cría (sic.) pero no necesita ser criado porque solamente es un elemento recurso para la vida. Es depredable.	Yaku-Mama cría al <i>runa</i> y se deja criar por el <i>runa</i> . Es creable y criadora.
El agua no necesita cariño ni aprecio alguno porque no es una persona.	Yaku-Mama necesita cariño y aprecio porque es una persona.
El agua es privado del Estado.	Yaku-Mama no es de nadie, es de la comunidad, es de todos.
El agua es un bien estratégico y económico, apto para ser privatizado.	Yaku-Mama es un bien natural de servicio y beneficio a la comunidad.
El agua es un bien improductivo al lado del petróleo, del oro, del cobre y otros minerales.	Yaku-Mama es un bien natural capaz de criar la vida.
El agua no tiene identidad ni historia.	Yaku-Mama tiene su identidad y su historia propia junto a los pueblos.
El agua tiene una relación homogénea de mercado.	Yaku-Mama tiene una relación heterogénea con los pueblos.
El agua es el producto de un sistema violento, impositivo. Ejemplo: Ley de Aguas	El <i>runa</i> tiene métodos pacíficos de defensa de la Yaku-mama para su subsistencia.
El agua: daña intereses comunales. Ejemplo: Las Concesiones).	Yaku-mama une conciencias comunitarias en lo cultural, ecológico, religioso y social.
El agua es creadora de una conciencia dependiente, sin identidad, sin raíces culturales.	Yaku-Mama es creadora de la conciencia originaria y de identidad de los pueblos.
El agua es un recurso controlador y un elemento de	Yaku-Mama posibilita la autogestión de los

poder.	pueblos.
El Estado no le deja “ser” en libertad al agua.	El <i>runa</i> le deja “ser” en libertad al agua.
El agua no tiene religiosidad. Es un instrumento de iniciación espiritual dentro de una religión (bautismo).	Yaku-Mama es un medio de conexión religiosa. Vigoriza el cariño, la relación y el respeto a las pachas.
Occidente tiene una relación vertical, impositiva y utilitaria con el agua.	El andino tiene una relación horizontal de igual a igual con la Yaku-mama.
El agua: un bien estratégico-económico (de valor). Es un recurso vendible y transferible.	Yaku-mama es un “bien natural” que tiene como valor criar la vida. Es una persona benefactora de la comunidad.
El agua no dialoga, es tajante.	Yaku-mama nos habla y le hablamos.
El agua causa divisionismo e individualismo.	Yaku-mama hermana y hace familia con la comunidad.
El agua brinda limpieza corporal y la salud como la hidroterapia.	Yaku-mama brinda la sanación con la purificación y la energetización.

3.2 Cosmovisión del pueblo Kichwa-Panzaleo

Para los andinos, el mundo es una totalidad viva. No se comprende a las partes separadas del todo. Cualquier evento se entiende inmerso dentro de los demás y donde cada parte refleja el todo. La totalidad es la colectividad natural o Pacha. Comprende al conjunto de comunidades vivas, diversas y variables, cada una de las cuales a su vez representa al todo. Esta totalidad está conformada por la comunidad natural pluriecológica. Se constituye por el suelo, clima, agua, animales, plantas y todo el paisaje en general. Y se compone, sobre todo, por la comunidad humana multiétnica que comprende a los diferentes pueblos que viven en los Andes y por la comunidad de deidades telúricas y celestes. A aquellas se les reconoce el carácter de Huaca, de sagrado, en el sentido de tenerles mayor respeto, por haber vivido y visto mucho más y por haber acompañado a nuestros ancestros, porque nos acompañan y acompañarán a los hijos de nuestros hijos (CONAIE, 2010).

Las tradiciones culturales del pueblos Panzaleo al cual se pertenece la comunidad de Jatun-Juigua han sido recuperadas mediante un largo proceso de autorreconocimiento, ya que la formación de la comuna como está conformada actualmente procede de los indígenas que eran parte de la hacienda del mismo nombre.

Una de las partes más importantes del conocimiento y prácticas culturales del pueblo Kichwa-Panzaleo es justamente el ser comunitario. Prácticas como la minga y la participación comunitaria en celebraciones de gran importancia espiritual son ejemplos de aquello. Estos principios y prácticas se han visto menguadas al ser trasladados de su vida comunitaria a la vida de la hacienda como conciertos, es decir, en estado de esclavitud enmascarada.

Es precisamente en este proceso de reorganización que nace Julián Tucumbi uno de los fundadores de esta comuna y uno de los valores artísticos más importantes del pueblo Kichwa y de lo que hoy es la provincia de Cotopaxi. Asimismo, las celebraciones como el Corpus Christi son una simbiosis entre la religión católica impuesta en la Colonia y sus propias religiones y deidades que son el sol, la naturaleza y sus elementos a los cuales rinden tributo en estas fiestas.

3.3 Cosmovisión afroecuatoriana de Esmeraldas

La base de la identidad afroecuatoriana descansa en la complejidad de su cosmovisión. Su universo cosmogónico está alimentado de las culturas africanas ancestrales, pero además del catolicismo y del carácter supersticioso del español esclavista, y del mundo mítico indígena.

El sentido de la vida es el presente para el mundo afroesmeraldeño campesino. Así, la naturaleza tan benigna le permite vivir el día día, pues su alimentación depende del mar, del manglar y del plátano verde. Estos son productos que los puede obtener diariamente y que están a su alcance, lo que determina una falta de preocupación por el mañana. Esto contrasta con lo que ocurre en los pueblos europeos que tienen que planificar e industrializarse para poder sobrevivir los inviernos áridos.

Es importante señalar cómo el sistema de producción, alimentación y vida determina que el presente se constituya el tiempo más importante en la vida y visión del mundo del afroesmeraldeño sobre todo del campo, que es donde se mantienen con más fuerza las tradiciones que reflejan su cosmovisión.

Las ideas del mundo que los afroecuatorianos han heredado de sus culturas ancestrales afirman su sentido de pertenencia como pueblo, entendiendo como sentido de pertenencia el grado de ligazón de un individuo o grupo de individuos a una institución. Y se entenderá

por institución un país, familia o un grupo común de individuos. El sentido de pertenencia viene dado por el compromiso y la confianza que los miembros de una institución sienten en forma recíproca. Así como existen una cantidad enorme de lenguas en el África, existen también religiones, las más importantes son el islamismo, la cristiana y en la región subsahariana se practican las religiones llamadas animistas (Antón, 2007).

Del mismo modo, desde la cosmogonía ecuatoriana es posible entender otros aspectos de la identidad cultural, tales como los conocimientos tradicionales, las prácticas médicas ancestrales y de producción, y los mitos y leyendas que evidencian la presencia de seres cosmogónicos y espirituales.

3.3.1 El territorio como escenario cosmogónico

El territorio, espacio donde se desarrolla la vida del afroecuatoriano, permite la creación y recreación de su cultura. El territorio comprende un espacio telúrico de comunicación entre los diferentes estratos cósmicos del mundo afroecuatoriano. En él se materializa la idea del mundo cosmogónico afroecuatoriano, el cual se compone de tres mundos (Antón, 2007):

- a) El mundo de arriba, donde viven las fuerzas espirituales como los Orishas, santos y espíritus.
- b) El mundo humano, de abajo o limbo, donde habitan la almas de los muertos.
- c) El mundo terrenal (mar, ríos y montes) habitados por hombres y mujeres que interactúan con fuerzas de la naturaleza, además de una serie de seres míticos.

Los tres mundos se interrelacionan entre sí. Las almas de los muertos, los santos y los seres míticos, por ejemplo, viajan de un mundo a otro por medio de las «puertas de entrada». Estas pueden ser los cementerios, los altares de alumbramiento, las tumbas, el monte «adentro» o el mar (Whitten, 1992).

3.3.2 El ritual de la muerte

El culto a la muerte es una de las manifestaciones culturales más importantes del pueblo afroecuatoriano, expresión de una herencia africana, especialmente de la región del Congo o Angola (Whitten, 1992).

El sentido de la muerte está asociado a varios rituales y creencias como el presagio de la muerte, la asistencia al moribundo, la ayuda al bien morir, el cuidado del cuerpo del

difunto, los velorios, el enterramiento, el luto, los novenarios, la ceremonia de última noche y los aniversarios.

En la filosofía akán africana, el ser humano se compone de cuerpo, alma y espíritu, llamados okra, sum sum y hoham (Antón, 2007):

- a) El okra es el alma o esencia de la vida.
- b) El sum sum es el espíritu que abandona el cuerpo cuando llega la muerte.
- c) El hoham es el cuerpo físico, el cual está en relación con la naturaleza y con las fuerzas espirituales.

La costumbre es rezar al muerto durante 9 días consecutivos, lapso durante el cual el espíritu permanece todavía entre los vivos. El día noveno es el segundo enterramiento o despedida espiritual a través de la Ceremonia de Última Noche. En esta ceremonia, el ser querido abandona el mundo terrenal. Durante toda la noche se canta un ritmo musical muy típico llamado Los Alabados.

3.3.3 Fiesta de San Martín de Porres en Canchimalero

Como estrategia cultural, el pueblo afrodescendiente adoptó la religión católica como una manera de preservar sus deidades, Orishas o fuerzas espirituales. El ritmo que se canta, acompañado solo de percusión (bombo, cununos y guasa), son los arrullos.

En la actualidad, se conservan una serie de manifestaciones de la religiosidad popular que mezclan las herencias católicas con herencias africanas. Y justamente, la fiesta de San Martín es una muestra de este sincretismo religioso que se realiza en el poblado de Canchimalero el 3 de noviembre de cada año (Antón, 2007).

Un grupo de músicos que tocan la percusión, más los cantadores que pueden ser también mujeres, se coloca en la parte posterior de un sinnúmero de embarcaciones que salen de varios poblados de la ribera del río Limones hasta Canchimalero en la desembocadura del río Santiago al Pacífico. Este grupo entona un sinnúmero de arrullos exclusivamente; ningún otro ritmo. Esta procesión de embarcaciones va encabezada por una más grande, en donde viajan la estatua de San Martín y el cura que dará la misa. Esta es precisamente la parte final de toda la inmensa celebración.

Las imágenes de deidades africanas fueron prohibidas en la Colonia, por lo que, no están presentes en las embarcaciones, sino solo el sonido de los tambores y cantadoras que hacen reminiscencia a sus antiguos Orishas.

Luego de la misa, la gente sigue cantando y bailando en su viaje de regreso a cada uno de sus lugares de vivienda.

3.3.4 Tradición oral

La manera como el pueblo afro mantiene su memoria es a través de la tradición oral; lo mismo ocurre con los pueblos indígenas. Es una herencia dejada por los ancestros africanos que se ha adaptado de manera genial a las condiciones geográficas, históricas y a las necesidades de conservar varias manifestaciones culturales negadas durante el proceso de esclavización.

La tradición oral es una auténtica expresión de resistencia cultural afrodiaspórica gracias a la cual han sobrevivido raigambres culturales ancestrales. La tradición oral contribuye al fortalecimiento de la identidad del pueblo afro y al sentido de pertenencia de la cultura.

3.3.5 La música afroesmeraldeña

Gracias a la música, a los cantos y a los instrumentos venidos desde África⁴, la herencia africana no sucumbió al proceso de esclavización sino que tomó su carta de naturalización en esta nueva historia y geografía ecuatoriana. Ya en tierras americanas se revivió al tambor y, gracias a él, la diáspora africana tuvo una puerta de escape al exterminio, y los ancestros pudieron sembrar para siempre la semilla de la libertad.

La diáspora africana en América, desde Estados Unidos hasta Tierra del Fuego, produjo un sinnúmero de variantes sonoras, cada una más bella que otra: blues, calipso, jazz, son, son montuno, guaracha, cumbia, bomba del chota ecuatoriano, samba, landó en el Perú, tango, candombe... una serie de aires ancestrales, pero todos creados y recreados de la misma raíz; todos parientes.

⁴ La marimba (cuyo antecesor es el rongó), el bombo, los cununos y el guasá son algunos de ellos.

En el Ecuador y concretamente en Esmeraldas, se conocen ritmos como la caderota, el sanjuanito, los arrullos, los alabados, el bambuco, el agua corta, el agua larga... Todos parten de la marimba y de instrumentos de percusión como los bombos, cununos y guasas, mientras que el coro y las voces solistas son generalmente ejecutados por una mujer.

Para entender la música afroesmeraldeña hay que situarse en el universo espiritual del afro, en sus mundos humanos, ya que la música es la línea delgada que une los entramados de cosmogonía afrodiaspórica. Por un lado encontramos la música religiosa, como los alabados, arrullos, salves y bundes. Por otra, en el mundo humano, de la vida, de las tentaciones, están los bambucos, sanjuanitos, carambas...

3.3.6 Arrullos, bundes y alabados

Su interpretación se realiza en varias ceremonias como velorios, angelitos, fiestas de santos, Navidad y Semana Santa. Los arrullos se cantan para los Santos y Chigualos, y son melodías en verso de carácter infantil, interpretadas generalmente por cantadoras con el acompañamiento de bombos, cununos, guasas y marcas (Antón, 2007). Sus letras surgen de la inspiración del momento y no necesariamente aluden a temas religiosos.

Los alabados o alabanzas son cantos sagrados que se interpretan sin instrumentos, aludiendo siempre al tema de la muerte. Se ejecutan en velorios de personas adultas, así como también en celebraciones católicas, en especial en Semana Santa. Estos cantos se practican en poblaciones rurales y a lo largo de los ríos de la provincia de Esmeraldas.

Los alabados encarnan intensas pasiones humanas, que expresan el significado de la muerte y la vida. Por lo general, la interpretación de alabados suele complementarse con largos rezos.

3.3.7 Situación política de los negros en la República

Una vez que terminó la esclavitud de manera formal, esta no fue desmontada en su aspecto estructural. De tal manera que la situación del pueblo negro esclavizado siguió siendo la misma. La discriminación, el racismo, la pobreza y la falta de oportunidades para el desarrollo social han sido la constante en la vida republicana. Desde mediados del siglo

XIX hasta la primera década del siglo XXI, los cambios han sido mínimos para el pueblo afroesmeraldeño.

El Ecuador de hoy sigue siendo un país profundamente racista y segregacionista de indios, negros, cholos y mestizos, aunque en muchos casos se da también el racismo del lado contrario. El conocimiento de las diferentes expresiones culturales de cada pueblo o sector social que conforman a la nación ecuatoriana podría ser un camino por el cual se empiece a borrar este regionalismo, racismo y segregacionismo en pos de un Ecuador maduro y lleno de riquezas culturales.

3.3.8 Cosmovisión *shuar*

Los *shuar* conciben al cosmos compuesto por dos realidades: lo material y lo inmaterial, por lo que su organización social está determinada por la producción tanto de bienes materiales como de bienes inmateriales. La representación simbólica es concebida por la sociedad *shuar* como una realidad. (Vallée & Crepeau, 1984). Es un hecho que los *shuar* creen que en este caso se trata de la única verdadera realidad (Harner, 1994, p. 153) Clastres, citado por Harner, menciona que «la vida social *shuar* es invadida por parte de la inquietud religiosa hasta el punto de desaparecer el límite entre lo secular y lo religioso; la naturaleza es suma, como la sociedad es atravesada, parte a parte, por lo sobrenatural. Cualquier acontecimiento, como la caída de un árbol o la mordedura de una serpiente, será interpretado no como un hecho natural sino como el ataque de poderes sobrenaturales atribuidos a los espíritus del bosque, almas de muertos o chamanes enemigos».

Las mujeres *shuar* son encargadas, dentro de la división del trabajo entre la familia, del cultivo de la chacra, para lo cual realizan una hermosa ceremonia de cantos denominados Nunkui, que invocan justamente a la deidad del mismo nombre, para que así sus plantas crezcan sanas y fuertes y den buenos frutos. Este proceso es una mezcla de producción material e inmaterial de bienes. Los valores materiales se entremezclan con los inmateriales en casi todos los momentos de la vida social *shuar*.

En cuanto a la creación musical específicamente, los *shuar* manifiestan que ellos sueñan sus canciones en la noche mientras duermen y al siguiente día ellos pueden entonarlas ya en la vida real. Es decir, ellos hacen sus composiciones musicales desde el mundo inmaterial y lo trasladan al mundo material. Este sistema de composición es también

practicado por comunidades indígenas de otras latitudes del país como los indígenas de Kotama-Otavalo.

Según Vallée (1984, p. 183), «la aproximación al fenómeno de la guerra entre la sociedad *shuar* es la de privilegiar la noción de que la guerra se la realiza por una “búsqueda de poder”. Esta noción puede estar en la esfera de actividades tanto materiales como inmateriales o sobrenaturales».

PARTE II:

INVESTIGACIÓN DE CAMPO

En la Parte II de este trabajo, correspondiente a la investigación de campo, se abordarán cinco aspectos fundamentales:

- a) Análisis y sustentación de la metodología, el tipo de investigación, las técnicas, métodos y variables utilizadas.
- b) Análisis electroacústicos de todas las muestras (grabadas digitalmente en cada una de las comunidades antes contextualizadas) y descripción de los diferentes sistemas de pensamiento musical de cada una de las comunidades. En otras palabras, se plantearán los resultados de la investigación.
- c) Interpretación de los resultados obtenidos durante todo el proceso de análisis.
- d) Conclusiones acerca de los diferentes sistemas de pensamiento musical nativos.
- e) Recomendaciones, que es quizá uno de los más importantes, porque es el que se proyecta a una aplicación práctica de lo obtenido en la investigación de campo del segundo capítulo, así como en el trabajo bibliográfico y de campo que se ha hecho en el primer capítulo.

4 METODOLOGÍA

De entre un sinnúmero de métodos existentes, se ha escogido el analítico (deductivo) y el método sintético (inductivo):

4.1 Método analítico

Este método descompone los fenómenos en partes, para luego, en el método sintético, volver a armar o reconstruir estos materiales. En el caso de la investigación realizada en torno de la música ritual del Jatun-Puncha Inti-Raymi se ha hecho un análisis electroacústico nota por nota, es decir, descomponiendo en las partes más pequeñas las

unidades de análisis musical. En los análisis se ha determinado el número de hercios que cada una de las notas tiene y que son los que determina la altura de cada sonido. Además, se han medido los cents que determinan la distancia (intervalo) entre un sonido y otro.

Estas dos medidas han permitido determinar las diferentes series que utiliza cada canción analizada, y se ha demostrado lo siguiente:

Las alturas en hercios de cada nota de las diferentes series y las alturas de las notas que se tocan en las diferentes piezas musicales. Y, con base en aquello, que las distancias entre nota y nota de las series no corresponden a los intervalos temperados de las escalas occidentales, sino que estas series tienen sus propios temperamentos.

4.2 Método sintético

Este método reconstruye o arma todo lo descompuesto por el método analítico.

He llegado a la conclusión de que los Sistemas de Pensamiento Musical Nativos Indígenas y Afroesmeraldeño tienen sus propios temperamentos y su propia organización en cuanto a las escalas o series.

Luego de realizar el análisis electroacústico nota por nota, he determinado que no solamente hay series de cinco sonidos como siempre se ha pensado (escala pentafónica), sino que existen series desde cuatro a nueve sonidos utilizados en las diferentes canciones, por lo que se trataría de sonidos reales. Estas series se detallan sucesivamente.

4.3 Método no experimental transeccional

Este tipo de método hace un corte en el tiempo y es exactamente lo que he realizado con la investigación de campo. Irrumpimos en una tradición ritual que se ha mantenido desde hace muchos siglos y cuyo fundamento es tributar un agradecimiento a la madre naturaleza por las cosechas recibidas en el año. La gran celebración o Jatun-Puncha Inti-Raymi se realiza todos los años en el mes de junio del 21 al 29, en las comunidades de Otavalo.

El tipo de método que utilicé en mi investigación es el no experimental transeccional descriptivo.

4.3.1 Método transeccional descriptivo

Partiendo del análisis electroacústico de las muestras realizadas en el trabajo de campo de la investigación, se describen las alturas de los sonidos utilizados en la música ritual del Jatun-Puncha Inti-Raymi en la comunidad de Kotama-Otavaló.

Tal descripción permite caracterizar y comprobar la hipótesis de que los sistemas de pensamiento musical andino de la comunidad de Kotama tienen su propio temperamento, diferente del occidental.

4.4 Tipo de investigación

La investigación en mención es un tipo de investigación descriptiva-analítica por cuanto está describiendo y analizando los diferentes sistemas de pensamiento musical que se ha investigado.

Esta investigación es descriptiva, ya que se está midiendo y caracterizando los temperamentos de los diferentes sistemas de pensamiento musical del Ecuador, que han existido por siglos. Esta existencia quizás tal solo sea potencial, como en la comunidad de Kotama, cuya tradición ha mantenido tal temperamento a través del tiempo y del espacio.

4.5 Técnicas

Las técnicas utilizadas en esta investigación son de observación directa, que incluye la participación en el proceso aprendizaje-enseñanza con los mismo sabios de las comunidades.

4.5.1 Técnicas cualitativas

4.5.1.1 Técnicas de campo:

- **Entrevista personal:** para obtener información específica, generalmente de personas adultas, se elaboró una entrevista con las siguientes preguntas: a) ¿De quién aprendió dicha canción? b) ¿Desde qué edad toca usted este instrumento? c) ¿Sabe usted construirlo y de que madera se lo hace?

4.5.1.2 *Técnicas documentales*

- **Digitales:** he recurrido a la grabación y filmación digital de cada una de las canciones ejecutadas por los sabios músicos de la comunidad de Kotama para realizar un archivo audiovisual del material a ser analizado.
- **Partituras:** el material sonoro analizado ha sido transcrito a partituras. Este material se compone de todas las canciones, escalas y notas que utilizan las piezas musicales.
- **Observación directa:** Es intensiva. Basado en la entrevista personal con varios sabios de la música de Kotama el autor de este trabajo realizó sesiones de Investigación-Acción. A la vez que se realizaba la entrevista, se aprendía de manera directa a ejecutar las diferentes canciones entonadas en las flautas traversas de carrizo propias de la ritualidad del Jatun-Puncha Inti-Raymi. Se realizó así un aprendizaje directo para luego transcribir dichas canciones en partituras.

5 RESULTADOS

En este punto del segundo capítulo abordaré ya directamente los diferentes Sistemas de Pensamiento Musical Nativos propios de las culturas en mención.

5.1 Sierra

Analizaré los sistemas de pensamiento musical de dos comunidades que pertenecen a las provincias de Imbabura y Cotopaxi.

5.2 Sistema de pensamiento musical en Kotama-Otavalo

Este sistema de pensamiento musical andino se basa en la construcción de instrumentos de viento. Se trata, básicamente, de las flautas utilizadas en la gran celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi. Las series, de 4, 5, 6, 7, 8 y 9 sonidos utilizadas en las diferentes piezas, serán descritas a continuación.

5.3 Procedimientos científicos electroacústicos de análisis de la muestras de música nativa realizados in situ

El proceso empieza en contactar con los dirigentes de las diferentes comunidades, para poder ingresar a las mismas. Una vez establecidos los contactos y permisos, se puede ingresar a las comunidades a realizar la grabaciones in situ. Para obtener varias muestras de una misma canción, se graba a cada intérprete y así se demuestra que cada músico interpreta de manera diferente la misma canción, sobre todo en los adornos.

Luego del proceso de grabación se procede a seleccionar los temas o períodos musicales, ya que, en general, al tratarse de una música iterativa, no hace falta analizar toda la pieza, sino uno, dos o tres períodos o los que sean necesarios. Estos se repetirán constantemente durante toda la obra.

El análisis electroacústico consiste en dos pasos fundamentales realizados en dos programas o *software* diferentes:

- a) La medición de los hercios es realizado en el *software* llamado AudioSculpt y consiste en medir la altura de cada uno de los sonidos de la escala que produce cada instrumento y de cada una de las notas que intervienen en las diferentes piezas grabadas in situ. La altura de los sonidos se mide en hercios y significa el número de vibraciones por segundo. Así, el la central occidental tiene 440 Hz, o sea 440 vibraciones por segundo. La octava superior de este la tiene 880 Hz, o sea el doble de vibraciones por segundo que el la central.

El procedimiento es comparativo, pues la persona que analiza estas muestras sonoras graba en su memoria el sonido que será analizado y luego lo compara con el sonido tocado por la computadora, y que está siendo analizado por la misma. Luego de comprobarse estos dos sonidos, se saca la conclusión final. Siempre existe la posibilidad de un pequeño margen de error en las mediciones, pero suele ser mínimo, por lo que podemos decir que estamos frente a un procedimiento muy cercano a la verdad.

- b) Los cents sirven para medir la distancia en altura entre un sonido y otro, o lo que normalmente se llama intervalos. Para medirlos he utilizado el *software* llamado Max MSP, utilizando un *pach* de este programa que interpola el sonido más agudo,

traducido en Hz, con el sonido más grave, de igual manera medido en Hz, y lo transforma en cents. Así, por ejemplo, 100 cents equivale a medio tono. Y gracias a esta medida he podido determinar que las distancias entre un sonido y otro en la música de tradición oral del Ecuador no se ajustan al sistema temperado occidental, en el que el intervalo es siempre temperado y se basa en el medio tono. Es decir, un tono tiene dos medios tonos o 200 cents; una tercera menor tiene 3 medios tonos o 300 cents; una tercera mayor tiene 4 medios tonos o 400 cents. En cambio, en los sistemas de pensamiento musical nativos podemos encontrar intervalos distintos: por ejemplo, una segunda mayor que tenga 182 cents, o sea un medio tono, más $\frac{4}{5}$ de medio tono. Es así como se van construyendo sistemas de pensamiento musical con sus propios temperamentos o los podemos llamar sistemas de pensamiento musical no temperados, porque no se ajustan al temperamento occidental.

La medición de las alturas (en Hz) como la relación de un sonido con otro (en cents) ha sido sobre cada una de las notas, tanto de las escalas o series, como de las notas que intervienen en las diferentes piezas musicales.

Luego de determinarse la altura en hercios y la relación de un sonido con otro, he procedido a analizar el ritmo de cada una de las ideas musicales de las diferentes obras.

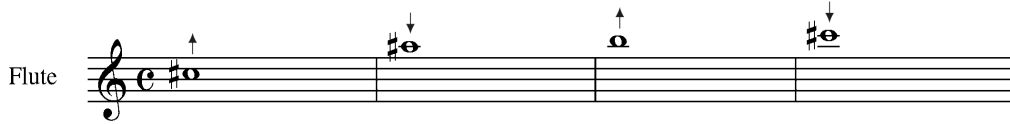
De acuerdo a los análisis efectuados electroacústicamente de las muestras sonoras de la comunidad de Kotama-Otavallo (provincia de Imbabura), se ha determinado que las series en las diferentes piezas van desde cuatro sonidos hasta nueve sonidos reales (Pontón & Cachiguango, 2010, p. 65). Se tomaron en cuenta todos los sonidos, incluso los sonidos menores, con los cuales se realizan los trinos o notas de paso.

Con esto se quiere argumentar que la música nativa del Ecuador utiliza series o escalas desde tres sonidos (trifónica) en el área andina y de afrodescendientes, o tetrafónica en el caso de la música *shuar*, hasta series de nueve sonidos reales como en el caso de la música ritual del Jatun-Puncha Inti-Raymi.

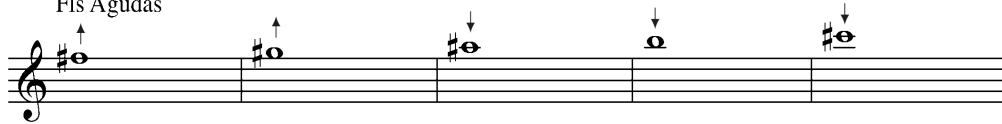
SERIES

4 SONIDOS

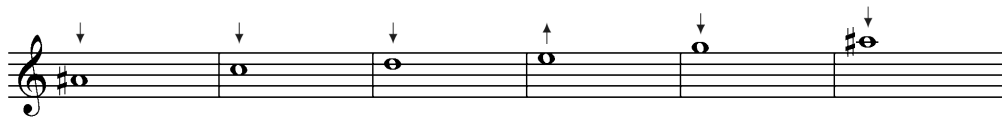
Flauta Cucha



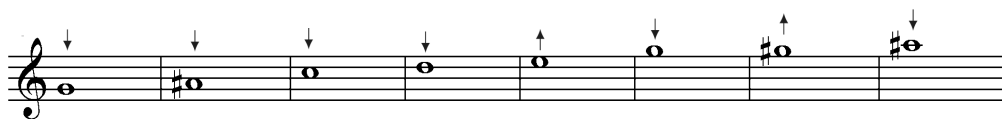
5 SONIDOS
Fls Agudas



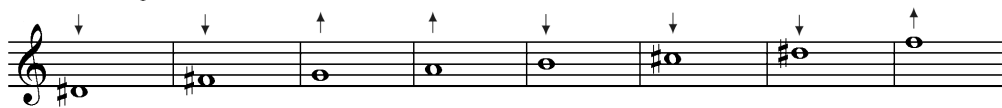
6 SONIDOS



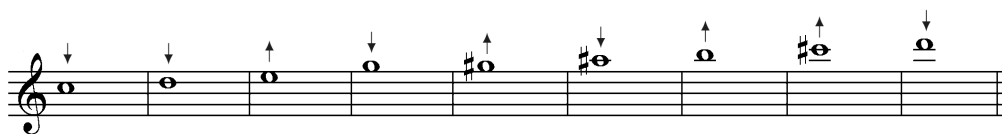
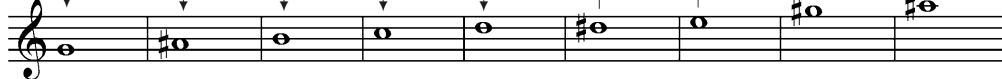
8 SONIDOS



8 SONIDOS
FLS graves



9 SONIDOS
Fls Agudas

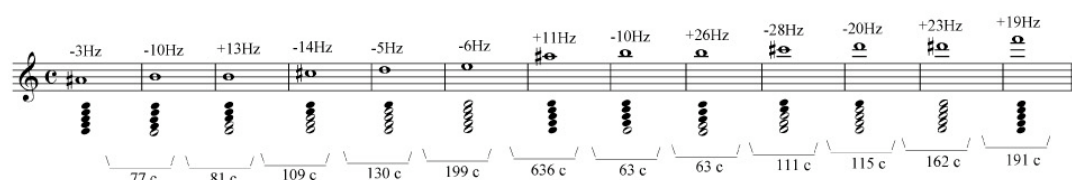


Los sistemas de pensamiento musical nativos del Ecuador presentan sus propias maneras de organizar los sonidos en series y escalas. Se dice que son sistemas, porque son perfectamente reproducibles y de hecho se han reproducido durante siglos a pesar del fuerte impacto que tuvo y tiene la colonización en su destrucción y desaparición.

Las flautas de carrizo son el principal instrumento utilizado en la música ritual de la gran celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi. Este trabajo analizó tres flautas de diferentes grosores y tamaños. De acuerdo a este análisis, se ha determinado que una misma pieza puede ser tocada en las tres flautas, produciendo lógicamente un cambio en la altura de la

pieza, porque el instrumento es más grueso y más largo. La relación interválica, sin embargo, sigue siendo la misma en cada una de las flautas. En otras palabras, una misma pieza puede ser tocada en cualquiera de esas flautas dando el mismo resultado, encontrando solo un cambio de alturas.

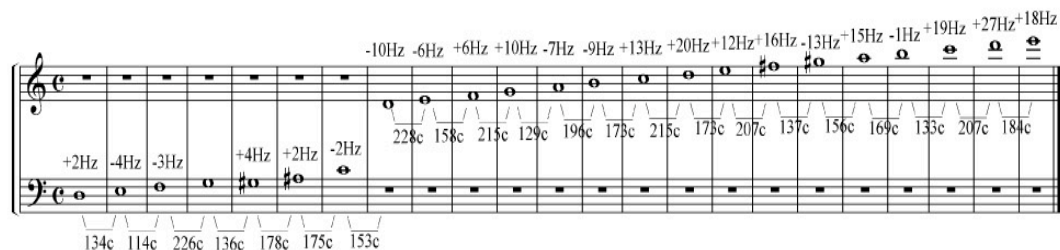
Para analizar la altura de los sonidos es necesario conocer lo siguiente: si tenemos +3 Hz en una nota grave, no representan la misma distancia en altura que en una nota aguda. En la nota grave, esos 3 Hz representan mucho más distancia que en una nota aguda. Este comportamiento es de manera progresiva, es decir, a medida que se va subiendo en la altura de los sonidos, va aumentando la cantidad de Hz.



La flauta *shuar* llamada peem (/pwím/), analizada en este trabajo, es uno de los instrumentos más interesantes en su construcción y en el resultado de la serie o escala resultante. La nota más grave del peem analizado es un la_3 que se presenta con -3 Hz que el temperado del piano. La siguiente nota de la serie es un si_3 con -10 Hz. La distancia entre estas dos notas es de 77 cents, es decir un medio tono, más un cuarto de medio tono adicional. Luego, la distancia entre el si_3 con menos 10 Hz y el si_3 con más 13 Hz es de 81 cents. Luego, de este si_3 al $do\#_4$, este último con menos 14 Hz, es de 109 cents. Luego de este $do\#_4$ al re_4 , que tiene -5 Hz, es de 130 cents. Por último, del re_4 al mi_4 , con -6 Hz, es de 199 cents, que llega a ser una segunda mayor temperada en el sistema occidental.

En esta primera octava de la escala, los intervalos aumentan progresivamente, ya que la cantidad de cents entre los sonidos que los componen aumenta también. Esto implica que, a medida que se va subiendo en la serie, va aumentando la distancia en altura de los mismos. Igual procedimiento se observa en la octava superior de la serie. Esta manera de construir el instrumento es única en los instrumentos analizados en este trabajo.

Otro de los instrumentos más interesantes es la marimba esmeraldeña. La que está analizada es una marimba construida por don Guillermo Ayoví, alias Papá Roncón, nacido en Borbón y quien aprendió a tocar la marimba del pueblo kayapa.



El re₂, la nota más grave de esta marimba, tiene -2 Hz; el mi siguiente, -4 Hz. La distancia entre los dos sonidos es de 134 cents, o sea un medio tono, más un tercio de medio tono. La distancia entre el mi₂ y el fa₂ es de 114 cents. Entre este fa₂ y el sol₂, la distancia es de 226 Hz, es decir, una segunda mayor, más un cuarto de medio tono. Entre este sol₂ y el sol#₂, es de 136 Hz, lo que corresponde en el sistema occidental a un medio tono, más 36 cents. Entre este sol#₂ y el la#₂ el intervalo es de 178 cents, y entre el la#₂ y el do central o do₃, es de 175 cents. Aquí podemos ver un comportamiento diferente de la flauta peem *shuar*. En la marimba esmeraldeña, en la primera octava de la escala, cada intervalo tiene una distancia, medida en cents, diferente la una de la otra. En cambio, en el peem *shuar* a medida que sube en la escala, los cents interválicos van en aumento progresivo.

Por esta razón, es importante resaltar que cada región va construyendo su propio sistema de pensamiento musical diferentes uno del otro. Son diferentes no solo en la construcción de las escalas, sino en el pensamiento musical como reflejo de su medio y de su cosmovisión particular del mundo antropológico.

El último aspecto fundamental de la música andina y negra que se ha tomado en este procedimiento científico es su medio de transmisión, esencialmente oral. Las grandes celebraciones rituales o religiosas son el lugar donde los niños aprenden de sus padres la tradición musical. Tenemos un calendario muy extenso de este tipo de celebraciones, practicado por todas las comunidades ancestrales. Algunos ejemplos son el Jatun-Puncha Inti-Raymi en Kotama-Otavaló a partir del 21 de junio; el Corpus Christi en Cotopaxi, a partir del 8 de septiembre; la fiesta de San Martín de Porres en Borbón (Esmeraldas) el 2 de noviembre, día de muertos, o la fiesta de la Chonta en Macas, en todas las comunidades *shuar*.

5.3.1 Taki Unkuy / Taki Sami: la sabuduría musical de Kotama

Taki-Unkuy es masculino, porque provoca lucha, enfrentamiento, desestabilización y transformación. En nuestro medio se le conoce como Kari-taki, la música varonil. Por su parte, Taki-sami es femenino, porque provoca relajamiento, estabilización y armonía. Luego del Taki-unkuy, necesariamente tiene que haber Taki-sami para complementar el círculo de la vida. Otro nombre con el que conocemos a esta música es Warmi-taki, o la música femenina (Pontón & Cachiguango, 2010).

En Kotama se utiliza en mayor proporción Kari-taki (Taki-unkuy), la música masculina que llama al *Tinkuy*, que es la lucha por la toma de la plaza. Esta es la ceremonia de reciprocidad con la Pachamama, que ha ofrendado su propia vida para provocar el Pachakutin o la transformación del tiempo-espacio hacia situaciones mejores. Esta realidad nos evidencia que Kotama fue una comunidad guerrera que custodiaba, y aún custodia, a Kotama-Pukará (Loma de Kotama), el centro espiritual, el sitio sagrado de la lluvia (Pontón & Cachiguango, 2010).

Hablar de la música andina es hablar el lenguaje de los sonidos de la Pachamama (naturaleza), es imitar del murmullo del agua, el silbido del viento, la fuerza del huracán y la cascada, la voz del fuego que inspira, la voz del silencio del alma y el éxtasis de conexión del *runa* con su entorno. Es la voz del espíritu de las montañas, del agua, del fuego, del viento, de la tierra, de los animales, los insectos. Esto evidencia que muchas de las canciones son inspiraciones naturales y otras son revelaciones escuchadas en los momentos de éxtasis de conexión espiritual.

En Kotama, el instrumento musical más importante de la celebración es la flauta travesa, la flauta *kucha* y la armónica o rondín. Su aprendizaje constituye una dedicación e iniciación personal en la espiritualidad andina (Pontón & Cachiguango, 2010).

Cuando el ritual de iniciación para aprender música es aceptado por el «sereno» Sami de la vertiente, el *runa* aprende a tocar el instrumento de su preferencia en corto tiempo. Aseguran que para comprobar si efectivamente el «sereno» le ha acompañado al músico, durante la noche se deja en el lugar de iniciación un instrumento de cuerdas desafinado completamente por un tiempo corto e inexplicablemente el instrumento está afinado con admirable precisión. En la cuestión de las flautas ocurre algo parecido.

Los instrumentos musicales son personas capaces de conversar, hacer bailar y extasiar al *runa*. De esta forma, en el caso de la flauta andina, el instrumento que hace de primera flauta es varón y la flauta que hace de segunda es mujer, a excepción de la flauta “*Kucha*” que es la voz del Aya (Chuzalunku), que con su «voz» o sonido continúa desafiando e incitando al *tinkuy* (duelo de fuerzas.)

Otro de los instrumentos utilizados son el churo o caracola marina gigante. Su sonido entonado de vez en cuando indica la posición del grupo de bailarines y una advertencia para los otros grupos indicando que «aquí estamos para lo que fuera necesario» (Pontón & Cachiguango, 2010). Su sonido es equivalente a la voz de las divinidades e indica que nuestros dioses también están bailando junto a nosotros. El sonido de la caracola marina gigante es el sonido de la voz divina que se escuchó cuando la Pachamama estaba naciendo. «En nuestros días, utilizamos también los cuernos de toro con similar propósito y otros instrumentos musicales, como el rondín, la guitarra, la melódica, el bandolín y otros, pero siempre tocando los ritmos ancestrales de baile hasta el cansancio» (Pontón & Cachiguango, 2010).

5.3.2 Las flautas andinas del Jatun-Puncha Inti-Raymi

Partiremos de la premisa de la que parte esta investigación, a saber: los sistemas musicales utilizados en estos instrumentos son atemperados, es decir, que no se ajustan al sistema temperado occidental. Por ende, planteamos que estamos frente a un sistema de pensamiento musical propio de la comunidad de Kotama de los Andes ecuatorianos.

Kotama es una comunidad agrícola, ganadera y espiritual, cuyas actividades exigen práctica del ciclo agro-astronómico anual y del pastoreo de los animales, realidad que permitió desarrollar el aprendizaje. Sobre todo, permitió la práctica y uso de la flauta travesa andina, el instrumento musical más importante de los pueblos originarios. Posiblemente, el nombre original de este instrumento fue *sukus-pinkullu*, aunque en Kotama es conocido como Muku (nudo del canuto del carrizo), haciendo referencia a que fue llamada Gayta en castellano antiguo por su contextura.

El uso cotidiano de la flauta andina nació por la mutua relación y sintonía del *runa* con el agua de las vertientes, el río Jatun Yaku, el *pukará* Kotama, los árboles, las nubes, el sol y toda la Pachamama. Las flautas solamente eran entonadas en los tiempos sagrados para «llamar» a la lluvia y para «llamar» a la abundancia. Se entonaban en los tiempos del

Jatun-Puncha Inti-Raymi, el tiempo máximo masculino (verano), en tiempos de sequías prolongadas, en los matrimonios para bendecir con la abundancia a los novios y en los velorios que se efectúan en la comunidad (Pontón & Cachiguango, 2010). Las flautas representan a la voz del agua y la abundancia para la vida, que es el significado de Kotama.

5.3.2.1 *Análisis musical: convenciones*

Estas son las convenciones para el análisis:

Los Hz colocados sobre cada nota (+11 Hz, por ejemplo) indican que esta nota tiene 11 Hz más sobre la nota temperada del piano occidental. Su símbolo es además una flecha, hacia abajo o hacia arriba, dependiendo de si la nota es más alta o más baja que la temperada.

Cuando colocamos 120 c (cents), por ejemplo, entre una nota y otra, (sabiendo que 100 cents es igual a medio tono de altura), significa que entre esa nota y la inmediatamente próxima existe un medio tono, más un quinto de medio tono. Es justamente en este punto en el que basamos nuestra afirmación de que este sistema musical es atemperado.

Las flechas hacia arriba o hacia abajo que preceden a las notas, tanto de la pieza como de las escalas, indican justamente que son notas atemperadas, de alturas diferentes al sistema temperado occidental. El lector deberá remitirse a las notas que constan en la escala de cada flauta, en la que se describe el número de Hz hacia arriba o hacia abajo sobre cada nota para constatar la variación de altura.

Estas aclaraciones sobre el temperamento de cada nota se mantienen en todas las notas de cada pieza.

Las transcripciones de las piezas no necesariamente coinciden con las grabaciones, pues hay variaciones de un intérprete a otro. Se mantienen, eso sí, las notas fundamentales, pero los adornos que cada intérprete pone es individual.

5.3.2.2 *Géneros de la música ritual del Jatun Puncha-Inti Raymi*

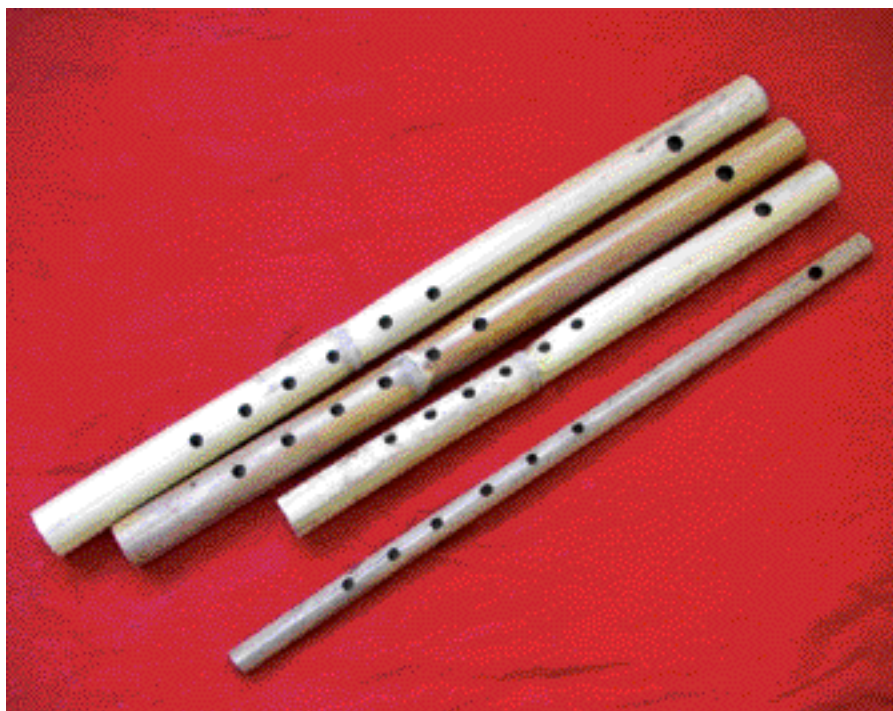
Se establecen tres géneros importantes de la música ritual y son los siguientes:

- **Taki Sami:** Son los temas que se utilizan en los ritos de velorios. Aquí las flautas se acompañan de un arnero (cedazo de metal) y no por el zapateado.

- **Sawari Taki:** Que son temas utilizados en los matrimonios indígenas y al igual que el anterior género no se acompañan del zapateado.
- **Raymi o Zapateado:** Que son los temas que se utilizan para la danza en las casas o caminando de una casa a otra. Estos temas se intercalan con otros grupos de a tres flautistas y con el rondín, se acompañan con el zapateado además de las intervenciones aleatorias del churo y el cuerno.

5.3.2.3 Escalas de las flautas: *kucha*, agudas, medias y graves

Las flautas utilizadas son cuatro: a) *kucha*, b) agudas, c) medias y d) graves. Las escalas, o el número de sonidos que utilizan los diferentes temas en las flautas, se componen de cuatro, cinco, seis, ocho o nueve sonidos. Hablaríamos entonces de escalas tetrafónicas, pentafónicas, hexafónicas, octofónicas y nonafónicas. Lógicamente, no tiene relación con las escalas europeas, sino que tienen su propia organización.



Flautas: aguda, media y grave (de carrizo) y flauta *kucha* (de tunda)

5.3.2.3.1 Flauta *kucha*

Esta flauta está construida en madera de tunda, del oriente ecuatoriano. Sus dimensiones son las siguientes: 50 cm de longitud, 1.7 cm de diámetro en el extremo izquierdo y 1.7 cm

de diámetro en el extremo derecho. Consta de 6 orificios, más la embocadura como todas las flautas de la gran celebración.

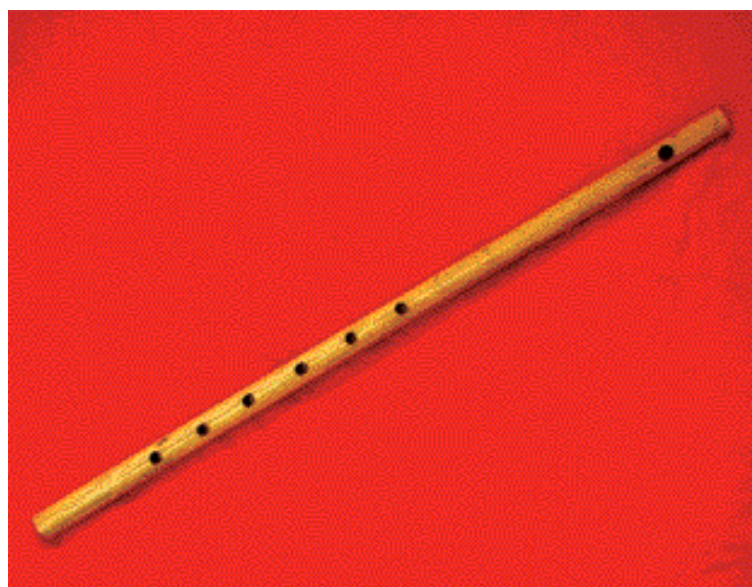
La escala usada en esta flauta es:

FLAUTA CUCHA

Flute Escala

+11Hz +36Hz +3Hz -17Hz +3Hz -11Hz -18Hz

Trans. J. Pontón



ESCALAS Y NOTAS DE PIEZAS

Dos pares de Flautas de kotama agudas

The score is organized into four pairs of staves, each pair representing a flute. Each pair consists of a scale (Escala) and piece positions (Posiciones de piezas). The notes are in 4/4 time. Frequency adjustments are indicated by arrows and Hz values above or below the notes.

Flute	Scale Note	Frequency Adjustment
Flute 1	24c	-14Hz
	132c	-12Hz
	105c	-4Hz
	82c	-2Hz
	187c	-8Hz
	205c	-16Hz
	34c	-16Hz
	261c	-3Hz
	156c	-20Hz
	129c	+5Hz
Flute 2	210c	-12Hz
	128c	-11Hz
	135c	-5Hz
	56c	+2Hz
	198c	-12Hz
	196c	-14Hz
	38c	-17Hz
	196c	+5Hz
	201c	+8Hz
	169c	+6Hz
Flute 3	182c	+3Hz
	88c	-10Hz
	94c	-11Hz
	96c	+8Hz
	183c	+16Hz
	160c	+2Hz
	196c	+3Hz
	185c	+1Hz
	181c	-28Hz
	127c	-17Hz
Flute 4	25c	+7Hz
	85c	+6Hz
	213c	+5Hz
	81c	+4Hz
	98c	-19Hz
	195c	+9Hz
	126c	-22Hz
	177c	-15Hz
	253c	-26Hz
	149c	+7Hz

Additional frequency adjustments for piece positions (Flute 1 and 2):

- Flute 1 Posiciones de piezas: 59c (-5Hz), 121c (-14Hz), 185c (-12Hz), 32c (+18Hz), 119c (+6Hz), 661c (+14Hz), 102c (-1Hz), 104c (+2Hz), 104c (+4Hz), 159c (+6Hz), 159c (-20Hz), 77c (-15Hz), 77c (-7Hz)
- Flute 2 Posiciones de piezas: 59c (-11Hz), 121c (+6Hz), 185c (+14Hz), 32c (+11Hz), 119c (-11Hz), 661c (+7Hz), 102c (+13Hz), 104c (+12Hz), 104c (+6Hz), 159c (-20Hz), 159c (-5Hz), 77c (+10Hz), 77c (+18Hz)

*Posiciones iguales para el resto de flautas

Transcripción JULIÁN PONTÓN

FLAUTA MEDIA

Notas de escalas y piezas

The image displays a musical score for the Flute section, divided into two parts: Flute 1 (Scale and Fingerings) and Flute 2/3 (Fingerings). The notes are presented in a 4/4 time signature. Each note is accompanied by a frequency adjustment value and a fingering diagram.

Flute 1 Escala

Note	Frequency Adjustment
179c	-4Hz
110c	-3Hz
91c	-5Hz
110c	-3Hz
166c	-11Hz
187	+14Hz
189c	+12Hz
199c	+13Hz
176c	+5Hz
110c	+10Hz
83c	+2Hz
120c	+12Hz
150c	-14Hz

Flute 1 Posiciones de piezas

Note	Frequency Adjustment
171c	-7Hz
7c	+12Hz
205c	+10Hz
26c	+3Hz
218c	+5Hz
671c	+12Hz
63c	+3Hz
81	-16Hz
44c	-27Hz
	-2Hz
	+18Hz
	-14Hz
	+7Hz
	+15Hz

Flute 2

Note	Frequency Adjustment
198c	-8Hz
102	-9Hz
92c	-9Hz
120c	-12Hz
203c	-8Hz
185c	-7Hz
161c	+18Hz
198c	+7Hz
203c	+7Hz
214c	+10Hz
36c	+18Hz
140c	-14Hz
112c	+7Hz

Flute 2

Note	Frequency Adjustment
169c	-9Hz
3c	+8Hz
205c	+7Hz
29c	+10Hz
196c	+1Hz
724c	+12Hz
72c	-2Hz
106c	-254Hz
55c	-18Hz
	+3Hz
	+1Hz
	+9Hz
	-27Hz

Flute 3

Note	Frequency Adjustment
207c	-14Hz
108c	+1Hz
110c	+7Hz
112c	-15Hz
161c	+8Hz
216c	-9Hz
186c	-22Hz
200c	+9Hz
193c	-15Hz
85c	+3Hz
96c	+1Hz
116c	+9Hz
133c	

Flute 3

Note	Frequency Adjustment
114c	-14Hz
3c	+1Hz
219c	+7Hz
76c	-15Hz
203c	+8Hz
659c	-9Hz
5c	-22Hz
139c	+9Hz
59c	-15Hz

*Posiciones iguales para el resto de flautas

©Análisis Julián Pontón



FLAUTA GRAVE

Escala y posiciones de piezas

-11Hz -14Hz -17Hz +6H +7Hz +3Hz -6Hz -1Hz -5Hz +18Hz 11Hz +8Hz -18Hz

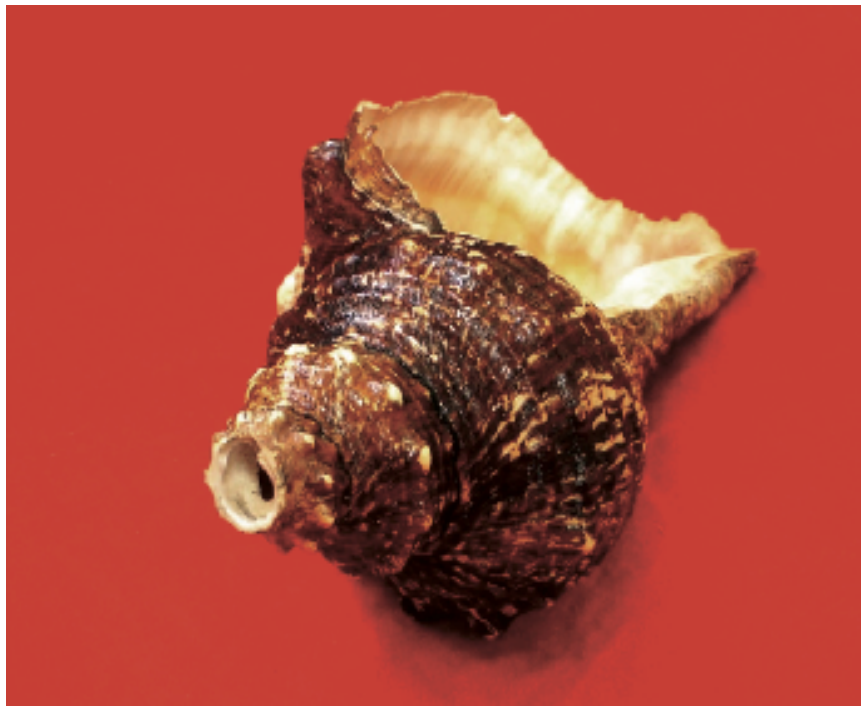
Flute 1 Escala	138c	138c	62c	149c	201c	148c	220c	189c	134c	105c	90c	144c
Flute 1 posiciones de piezas	197c	3c	156c	102c	31c	619c	78c	53c	73c			
Flute 2	134c	169c	99c	107c	196c	180c	200c	259c	160c	101c	80c	131c
Flute 2												
Flute 3												
Flute 3												

*Posiciones iguales para el resto de flautas

CARACOL MACHO



CARACOL HEMBRA



CACHO DEL TORO



A través de la música de las flautas, el *runa* de Kotama logró mantener viva la crianza del agua, el saber, la medicina, la tecnología, la astronomía, la espiritualidad y la cultura. Por esta razón, cada instante de la vida en Kotama tiene la presencia de las flautas, tal como sucede en los baños rituales del Pawkar Raymi, en Mushuk Nina, y en minkas familiares y comunitarias, velorios, matrimonios, Jatun-Puncha Inti-Raymi... Cada canción es un lenguaje que contiene todo un discurso musical, cuyo mensaje es sólo para el *runa* que tiene en su corazón: el *runa-kay*⁵. Así, quien no posea esta formación al interior de la comunidad, o aquellos que han perdido este valor espiritual profundo, la pieza será solamente sonidos repetitivos.

5.3.2.3.2 Kotama Yaku-taki: canción del agua y la abundancia

Las canciones no tienen autores específicos, son propios de la comunidad y posiblemente también de otras comunidades, pero Kotama ha sido la que ha mantenido este patrimonio de manera intacta y por ello constituye su patrimonio cultural comunitario.

⁵ El *runa-kay* es un ser humano conciente de sí mismo (Pontón & Cachiguango, Yaku mama: la crianza del agua y la música ritual del Jatun Puncha - Inti Raymi, 2010).

Esta canción se vincula al momento en el que se va a la cima de la loma de Kotama para hacer la ceremonia de la lluvia en el Sumak Pukará o sitio ceremonial. Ahí se toca esta canción, melodía que también es tocada durante el ritual cuando el taita maestro (oficiante) paga a las divinidades para que Apunchik Atsil-Yaya, Apunchik Atsil-Mama, Apunchik Pachamama y los ancestros escuchen nuestros gritos y nuestras canciones y hagan llover sobre la tierra.

YAKU TAKI

La Crianza del Agua

Taki Sami

Comp: **Anónimo**
Interp: Mariano Maldonado

Fls Agudas

♩ = 70

Flute 1

Flute 2

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 1

Fl. 2

Trans J.Pontón

En la noche del 22 de junio se entona también esta canción en vertientes y lugares «bravos» de la madre agua mientras se realiza el baño ritual para purificarse y energizarse de nuevas fuerzas para la vida. La misma canción, según los abuelos, se entonaba en los momentos en que se realizaba el ritual del Tumay o la bendición de la abundancia en los tiempos del Pawkar Raymi. También en el baño ritual de la Semana Santa y en los baños durante la celebración de la Misa del Gallo en el mes de diciembre.

Es la canción que despierta a la Yaku-mama (Madre agua) para que ella escuche las dolencias, decepciones, enfermedades y proporcione la purificación y, al mismo tiempo, para que escuche los proyectos, oraciones, esperanzas y prodigue con la fuerza y la abundancia para cumplir los propósitos planteados en la vida.

El canto de la abundancia es «Ula ha, ha, ha» (Juan-iku), y es la invocación al espíritu del hogar. El Ula es quien protege la abundancia y la vida del hogar. Comparte con la familia el proceso de la vida en el Kay-pacha, en este mundo. La canción siempre se canta durante los matrimonios y en las casas nuevas, para que nunca falte la abundancia en la vida.

5.3.3 Ritmos

En la música ritual del Jatun-Puncha Inti-Raymi hay tres ritmos característicos: a) las piezas que se tocan en los velorios, b) en los casamientos, y c) el zapateado o Raymi o piezas que se tocan en el baile durante toda la noche.

5.3.3.1 *Wañuy taki: velorios*

La familia de los ancestros en el Chayshuk-pacha (el mundo del más allá) se visten de celebración para recibir al nuevo miembro que acaba de morir en el Kay-pacha (este mundo). En el Kay-pacha tenemos que alegrar el dolor de su familia, como también al espíritu que acaba de trascender y se dispone a nacer en el mundo espiritual. Se alegra su partida con la unión comunitaria, con rezos y juegos alegres. Para ello, en la noche del velorio bajo la conducción del taita maestro (oficiante de ceremonias andinas), a pesar de la pena que se siente, se celebra la despedida del difunto mediante juegos ceremoniales sentenciosos que inician con el juego ceremonial del Chunkana⁶ con granos de maíz.

⁶ Literalmente significa «hacer 10» y es un juego infantil de inicio a las matemáticas.

Para ello se forman dos grupos del mismo número, sin límite de cantidad en los jugadores. Cada grupo nombra un cabecilla que dirige el juego para sus partidarios. Mientras tanto, el taita-maestro quema una de las dos caras de los 6 granos de maíz al fuego de una vela. Estos son los *katsa* (granos de maíz más grandes), o granos mayores, y reparte 12 granos de maíz a cada jugador. El cabecilla del grupo reúne los granos de maíz en un solo montón y se inicia el juego de esta forma:

Los cabecillas, a manera de dados, lanzan los 6 granos *Katsa* sobre un mantel blanco y, según el resultado, se cobra de los granos acumulados del propio montón del jugador. El cabecilla lanza los granos *Katsa* por tres ocasiones seguidas y cobra el resultado. El juego se hace siempre de izquierda a derecha.

Por cada lado negro de los granos se cobra un grano de maíz. Si resultan los 6 granos al lado quemado, se llama *yana wasi* o casa negra y se cobra 6 pares de granos. Si resulta los 6 granos al lado que no está quemado, se llama *yurak wasi*, o casa blanca, y se cobra 12 pares de granos. Gana el partido el grupo que termine cobrando los granos acumulados por el grupo contrario (Pontón & Cachiguango, 2010).

Después de cada juego del *Chunkana*, se elige el tipo de juego que se desee realizar con la aprobación del taita-maestro. El grupo ganador puede solicitar al taita-maestro que ordene cualquier juego de penitencia para los perdedores.

Algunos de estos juegos también se hacen con música de flauta. Veamos algunos:

5.3.3.1.1 Limandero

En este juego seleccionamos a dos perdedores en el juego del Chunkana. Luego se hace un nudo en el poncho, que es atado por el hombro como una banda insignia. Hecho esto, se baila al son de una música en flauta acompañada del arnero⁷. El baile termina cuando los bailarines empiezan a empujarse los unos a los otros y culmina con un simulacro fuerte de pelea entre ellos, en el que utilizan sus ponchos anudados como arma (Pontón & Cachiguango, 2010).

LIMANDERO

Pieza de Velorio

Taki Sami

Anónimo
Interp:M.Maldonado

Fls Agudas
♩ = 80

Flute 1

Flute 2

⁷ Es un colador de metal.

5.3.3.1.2 Aya danza, o danza de los ancestros:

Se toma a dos perdedores y se les envuelve con sábanas y fajas desde el cuello hasta las rodillas. Luego, se los hace parar frente a frente, uno con la vista al oriente y el otro con la vista al occidente. Con la música Aya-danza en flauta acompañada del ritmo de un arnero, los jugadores danzan cruzándose constantemente (Pontón & Cachiguango, 2010). Luego se cambia de posición, el uno con la vista hacia el sur y el otro con la vista hacia el norte y repiten el baile. Es obligación de los familiares del difunto premiar a los que realizan este baile con un plato de champús, sopa, mote y un balde de chicha.

AYA DANZA

Música de Velorio

Taki Sami

Anónimo
Interp: M.Maldonado

Fls Agudas
♩ = 90

Flute 1

Flute 2

©transcripción: Julián Pontón

5.3.3.1.3 Paya vieja

Para este juego se selecciona a dos perdedores, se les disfraza de viejo y vieja llevando cada uno un recipiente con harina de maíz. Con esta harina los «viejos» soplan en la cara de cualquier jugador desprevenido. En ocasiones el «viejo» hace el simulacro de hacerle el amor a la «vieja» en cualquier lado y en cualquier oportunidad.

Mientras los «viejos» hacen su actuación, se ejecuta esta canción acompañada al son del arnero (Pontón & Cachiguango, 2010).

PAYA

Música de velorio

Taki Sami

Anónimo

Inter: Alfonso Cabascang

Fls Agudas

♩ = 100

Flute 1

Flute 2

Fls Medias

PAYA

Fl. 1

Fl. 2

5.3.3.1.4 Macha Warmi: mujer borracha

La muerte constituye la continuidad de la vida en el Chayshuk, u otro mundo. En los velorios de adultos se realizan los juegos ceremoniales y uno de estos juegos se llama Macha Warmi, que es la dramatización de una mujer que, luego de haber sido abandonada por su esposo por largo tiempo para ir a trabajar en Pugarán (Valle del Chota), empieza a coquetear con otros comuneros fingiendo estar borracha (Pontón & Cachiguango, 2010).

MACHA WARMI

Música de Velorio
Taki Sami

Anónimo
Intérprete: M. Maldonado

Fls Agudas
♩ = 90

The image shows a musical score for two flutes, labeled 'Flute 1' and 'Flute 2'. The score is in 2/4 time and has a tempo marking of ♩ = 90. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures, starting with a measure number '5' above the first note. Each measure contains musical notation for both flutes, including notes, rests, and articulation marks like slurs and accents. Below the musical notation are diagrams of fingerings for each instrument, represented by black and white circles. The fingerings are organized into columns corresponding to the measures of the music.

©Transcripción. J. Pontón

5.3.3.1.5 Wanthiyay

En el Wanthiyay⁸ participan todos los familiares y acompañantes del velorio. Se ubican en el centro del patio delante de todos los alimentos preparados como fiambre para la partida del difunto y reza en voz alta varias oraciones católicas y plegarias en *kichwa* por el alma del comunero fallecido, mencionando a cada momento su nombre. Luego, en forma prolongada y con toda la fuerza de sus pulmones, el taita-maestro grita: «¡Wanthiya!». Todos los acompañantes también gritan en coro a toda voz: «¡Wanthiya!». Se repite el grito cuatro veces.

En estos momentos, que son muy emotivos, de la alegría en que se pasa toda la noche con los juegos, se llora de dolor, porque el grito es impresionante y las palabras del grito llegan al alma de las personas de manera muy profunda. Después del cuarto grito el taita-maestro continúa con rezos en voz alta y nuevamente repite el grito «¡Wanthiya!» por cuatro ocasiones con el acompañamiento de todos los familiares. Es el acto de parear el grito para que surta el efecto esperado.

5.3.3.2 *Sawari Taki: matrimonio*

5.3.3.2.1 Mañay taki: pedida de la mano

Es la canción que se entona cuando se va a la casa de la novia acompañando a los familiares del novio para el compromiso del *palabrea-y*⁹.

Así lo cuenta uno de los asistentes: «Vamos en hilera cargados el mediano¹⁰ para los padres de la novia. Es el tono para recorrer con alegría el camino dando a conocer que la comunidad va a ser testigo de la unión de una nueva familia» (Pontón & Cachiguango, 2010).

⁸ WANTHIYAY: Grito ceremonial en los funerales de adultos. Posiblemente esta palabra proviene de *wanthuy*, que equivale a llevar en hombros a los muertos hacia el cementerio. Sabemos que los ancestros vienen a guiar al difunto cuando “escuchan” estos gritos. Es el grito para despedir al espíritu del difunto que parte hacia el *Chayshuk-pacha* o la otra vida. De ese sitio, los antepasados, al oír los gritos, vienen a llevarse al nuevo comunero que parte a la «*llakta*» como se dice comúnmente (Pontón & Cachiguango, Yaku mama: la crianza del agua y la música ritual del Jatun Puncha - Inti Raymi, 2010).

⁹ Palabrea-y es la ceremonia comunitaria de unión de la parejas previo al matrimonio civil.

¹⁰ Es un presente ceremonial de matrimonio que consiste en papas cocinadas y crudas, pan, plátanos, 24 cuyes, 24 gallinas, licores y otros presentes que los padres del novio llevan como presentes para los padres de la novia. La cantidad de los alimentos difiere de acuerdo a la posibilidad de las familias.

5.3.3.2.2 Cruz Loma: *palabrea-y*, matrimonio inicial comunitario

Cruz Loma es el nombre de un sitio que queda en los altos de Morocho Pata en Kotama Alto. Es un lugar especial, porque por allí cruzaba un canal artificial de agua subterránea que en la actualidad se encuentra en completo desuso. Este lugar está marcado por un árbol de fréjol andino llamado porotón.

El acontecimiento comienza cuando se entona esta canción en el momento del *palabrea-y*, es decir, en el momento en que el taita-maestro realiza la ceremonia de la unión de la pareja delante de los comuneros presentes. Estos, a su vez, dan su bendición y buenos deseos a la nueva pareja. Luego de las bendiciones por cada asistente, se baila al ritmo de esta canción (Cruz Loma) y otras que entonan los líderes musicales.

GASTO YAYKUY
Pieza de Matrimonio

Fls Agudas Sawari Taki Anónimo
Interp: M.Maldonado

Transcripción: J. Pontón

Esta melodía es utilizada en este momento ceremonial, porque la unión matrimonial es representada en la comunidad por una cruz. Así es que la vida matrimonial óptima de los contrayentes se manifiesta con la expresión *cruz kashka*, cuya traducción literal es «ha sido cruz», y que quiere decir que el matrimonio fue un éxito. Si por el contrario existe separación de la pareja, se expresa *mama cruz kashka* («no ha sido cruz»), que quiere decir que la pareja no era compatible.

5.3.3.2.3 Ñawi Mayllay: ritual del «lavado de la cara»

Luego del matrimonio eclesiástico cristiano, los novios son conducidos por sus padrinos a la vertiente Yumpha-Pukyu para lavarles la cara. En este lugar, en donde se prepara la ceremonia, se concentran los comuneros acompañantes. Tanto los novios, como los padrinos y los padres de los novios lavan sus manos, pies y cara con las aguas de la vertiente. En el lugar ceremonial, se han depositado previamente pétalos de rosas blancas y rojas, así como también ortigas. Estas plantas representan los momentos buenos y amargos de la vida matrimonial. En los momentos del ritual, se entona esta canción; los novios bailan con las canciones tocadas en el arpa, y luego todos bailan al ritmo de las flautas y junto al canto de invocación a los espíritus del hogar (Ula) y el arpa (Pontón & Cachiguango, 2010).

ÑAWI MAYLLAY

Matrimonios

Anónimo

Fls. Agudas
♩ = 160

Flute 1

Flute 2

Fl. 1

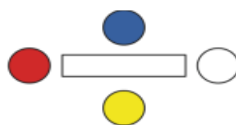
Fl. 2

5.3.3.2.4 Así Kotama

Cuando termina la cosecha de maíz gracias a la minka, se lleva al anfitrión y anfitriona de la minka y se amarra el maíz con sogá para que este vaya contento. Una vez que se llega a la casa, se preparan los granos recolectados para su bendición, que habrá de efectuarse al día siguiente haciendo un montón. Allí se reúnen los participantes en la minga para realizar la comida comunitaria. Esta consiste en colocar una escalera sobre seis estacas a manera de mesa alargada frente a los granos cosechados. Sobre la escalera se colocan las sábanas blancas que sirven de *haluntsa*¹¹. Se saca el *kukawi*¹² preparado previamente y se lo entrega al anfitrión de la cosecha. Su esposa coloca el *kukawi* sobre esta mesa comunitaria. El maestro ceremoniante realiza una bendición a los alimentos y, acto seguido, empiezan a comer y beber la chicha entre todos.

5.3.3.3 Zapateado o ritmo llamado Raymi

El *kukawi* es un banquete que comienza así: frente a los granos recolectados y al fogón en donde se está preparando la chicha de jora (chicha de maíz) o la chicha del yamor, se para un animador, llamado *sumak rimak*. En el lado por donde sale el sol se coloca un portador de una bandera roja (pendonero), en el frente se coloca una bandera de color blanco, en el centro se coloca una bandera amarilla y al frente se coloca una bandera azul. Es entonces cuando los músicos entonan la canción *Así Kotama*, bailando en el propio terreno mientras los portadores de las banderas lanzan expresiones de agradecimiento, de unidad, de orgullo por ser los mejores criadores de la Sara-mama (Madre maíz).



Así amanecen tocando y bailando mientras la Sara-mama se acostumbra a su nuevo hogar y la chicha va cocinándose al ritmo de las flautas, las voces y los zapateados incansables.

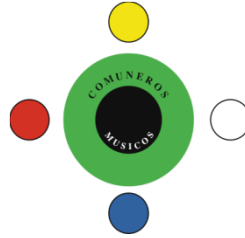
«Cuando bailamos al ritmo de la música de las flautas, se lo hace en círculo entre todos, girando en uno y otro sentido mientras los portadores de las

¹¹ : Sábana que se ata los cuatro extremos pasando por los hombros de la persona y que sirve para recoger el maíz durante las cosechas.

¹² Fiambre.

banderas hacen sus loas colocándose frente a frente, agitando sus banderas al ritmo de sus palabras y bailando también en círculo» (Pontón & Cachiguango, 2010).

El siguiente diagrama explica la disposición de los participantes:



ASI KOTAMA Zapateado o Raymi

Fl Media Anónimo

$\text{♩} = 148$

39

Fl. 1

Fl. 2

45

Fl. 1

Fl. 2

51

Fl. 1

Fl. 2

57

Fl. 1

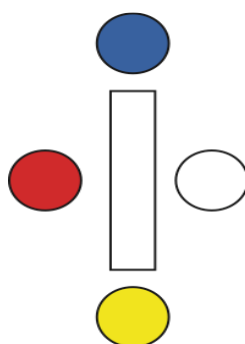
Fl. 2

Trans: J. Pontón

Detailed description: This block contains musical notation for two flutes (Fl. 1 and Fl. 2) across four systems. The first system starts at measure 39 and includes a tempo marking of quarter note = 148. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and articulation marks. Vertical lines of dots are placed between the staves to indicate fingerings or breath marks. The second system starts at measure 45, the third at measure 51, and the fourth at measure 57. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

5.3.3.3.1 Mesías Pukyu

Al amanecer con el desayuno de un caldo de carne, mote pelado y chicha, se sale al lugar sagrado para bendecir los granos de la Sara-mama. Cada mujer carga un poco de maíz cosechado y al ritmo de la canción *Mesías Pukyu* se sale con rumbo al lugar sagrado. Mientras tanto, los portadores de las banderas, loando a toda voz, salen acompañando a la comitiva en el siguiente orden: encabeza la comitiva la bandera azul, culmina la comitiva la bandera amarilla, al lado izquierdo se pone la bandera roja y al izquierdo la bandera blanca. De la misma forma se regresa a la casa luego de la bendición.



5.3.3.3.2 Kotama Tiyu

Cuando se llega a la casa se realiza la comida comunitaria y luego se realiza el baile en el propio terreno. Mientras tanto, los portadores de las banderas, en la misma posición de la noche anterior, lanzan sus loas en voz alta en medio de zapateos de alegría. Esto sucede porque la comunidad ha logrado que la Sara-mama se familiarice con sus miembros. Se finaliza cuando con todos bailando en círculo (Pontón & Cachiguango, 2010).

5.3.3.4 La gran celebración del Jatun-Puncha Inti Raymi Kotama

Cada sector y ocasión en que los bailarines se encuentran en los días de la celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi en el mes de junio está expresado en canciones, acompañadas de voces que hacen referencia al momento o al lugar. De esta manera, solamente conociendo las canciones que existen según los testimonios, se ha podido recuperar también los verdaderos nombres antiguos de los lugares que hoy se conocen, muchos de ellos, con otros nombres. La división de Kotama en Uray-Huchu-Kotama (Kotama Bajo) Chawpi Kotama (Kotama Centro, conocido también como Atawallpa) y Hawa-Huchu-Kotama

(Kotama Alto) lleva los nombres tradicionales presentes en las canciones. En ellas no se menciona el nombre del sector Cooperativa San Vicente de Kotama, por ser de reciente formación mediante una lucha por las tierras. Sin embargo, muchos de los músicos también viven en ese sector en estos días.

Las canciones cuya simbología describimos en este espacio son los indicadores de los lugares y momentos especiales. Entre ellas tenemos:

Rama-taki: Es la canción de la práctica de la solidaridad, la canción para aportar con lo que se puede para un objetivo específico. En la antigüedad esta canción indicaba que el grupo de bailarines necesitaba un poco de aliciente (bebida alcohólica) para continuar con sus bailes, situación que desde la colonia fue para pedir un poco de licor. También es la canción que permite seguir bailando, zapateando enérgicamente con un solo pie en el mismo sitio, a manera de agradecimiento de la atención de la familia.

RAMA

Raymi

Fls Agudas

Anónimo
Interp: Julio Tabango

♩ = 100

The musical score is written in 2/4 time with a tempo of 100 beats per minute. It consists of two systems of staves. The first system includes Flute 1 and Flute 2. The second system includes Fl. 1 and Fl. 2. Fingerings are indicated by solid black dots for fingered notes and open circles for natural notes. Arrows indicate breath control: downward arrows for breath release and upward arrows for breath support. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above the first note in the second system.

©J.Pontón

Kulumpillu: Si analizamos su significado, tenemos a *kulun* como la voz que representa al sonido del trueno. Es así que el rayo y el relámpago se sonorizan con las voces *kulun-tsilin*, voces que comúnmente encontramos en las animaciones durante los bailes. *Pilluy* es el verbo imperativo envolver (envuelve) y del sustantivo *pullun*, que se traduce como remolino de aire o huracán. *Kulumpilluy* significa el huracán que envuelve, es la canción del aire viento y del fuego representado por el relámpago y el trueno.

Esta canción puede ser encontrada en los momentos en los que se pasa caminando de una casa a otra como aviso de llegada para que abran las puertas, porque se llega a visitar a su casa para bailar ante su *waka* o divinidad familiar (Pontón & Cachiguango, 2010).

KULUMPILLU

Zapateado o Raymi

Fls Agudas Anónimo
Interp: M. Maldonado

♩ = 120

©J. Pontón

Kotama-loma: esta canción solamente se entona cuando se entra a la comunidad de La Bolsa por el lado oriental de la loma de Kotama y el lado sur de Baulo-Loma la mañana del día 24 de junio luego de haber bailado toda la noche en la comunidad de Kotama. Es un aviso para los comuneros de La Bolsa para que se preparen, porque Kotama llega para

visitarles en cada casa, a cada familia. Esta canción no se entona en ninguna ocasión más (Pontón & Cachiguango, 2010).

KOTAMA LOMA

Fls Agudas

Comp: ANÓNIMO

Interp: Interp: Julio Tabango

♩ = 100

The image displays a musical score for two flutes, Flute 1 and Flute 2, in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 100. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Each measure is accompanied by a vertical column of dots representing a fingering chart, with black dots for fingers to be pressed and white circles for fingers to be lifted. Arrows above the notes indicate breath control: upward arrows for breath in and downward arrows for breath out. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system ends with a repeat sign. The second system begins with a measure number '5' above the first note.

5.3.3.4.1 Jatun-Puncha Inti-Raymi: Ura-Uchu-Kotama (Kotama Bajo)

«Extremo bajo» es la traducción aproximada de «Ura-Uchu», nombre general con que los demás sectores de Kotama conocen a Kotama Bajo. Esta es la canción que le caracteriza de otros sectores de la comunidad. Aproximadamente significa: «Aquí estamos, así somos los de Kotama Bajo» (Pontón & Cachiguango, 2010).

5.3.3.4.2 Jatun-Puncha Inti-Raymi Chawpi Kotama (Centro Atawallpa)

Kotama Central colinda con la vertiente Kachi-Yaku al oeste y con Zambrano Wayku y Allku Pukyu al Este. Los moradores de este sector también tienen canciones que hablan de las virtudes de cada sitio (Pontón & Cachiguango, 2010). Sus canciones son:

Suku-Pukyu: se traduce como la vertiente gris y está ubicada al lado sur de Kotama Bajo y Kotama Central, vertiente sagrada cuyas aguas han sido adjudicadas para una ciudadela de Otavalo y por lo tanto ya no desarrolla su capacidad espiritual para la comunidad. Su recuerdo está vivo en esta canción que habla de su bravura y sacralidad para la comunidad. (J. Pontón-E. Cachiguango).

Yumpha-Pukyu: vertiente de la Yumba, que es la personificación que tiene este sitio, porque, según los testimonios, en este lugar ha sido visto la imagen de una mujer guerrera. En la actualidad esta vertiente es utilizada por la comunidad para los baños rituales de energización en la celebración del Inti-Raymi. Esta melodía es entonada precisamente en las casas cercanas al lugar anunciando al espíritu de la vertiente para que se prepare a acompañar con su fuerza los días de la celebración.

Atawallpa-rondín: esta música ejecutada en rondín indica: «nosotros somos los de Kotama Central». En la actualidad, los moradores también conocen a esta zona como Centro Atawallpa (Pontón & Cachiguango, 2010).

Atawallpa: es el nombre moderno de Kotama Central, es la canción que insistentemente los músicos ejecutan cuando el grupo de bailadores se encuentra en esta zona. La traducción de la letra es: «Aquí estamos los de Kotama Central, esta es nuestra canción y nosotros somos los mejores». Esta canción es parte del repertorio que los músicos de Kotama ejecutan en San Juan Capilla en los momentos de desafío para el *tinkuy* (pelea ritual) (Pontón & Cachiguango, 2010).

ATAWALLPA

Zapateado o Raymi

FL s GRAVES

Comp: ANÓNIMO

Interp: M.Quinchuquí

♩ = 192

Flute 1

Flute 2

Fl. 1

Fl. 2

©J. Pontón

Chawpi Kotama: Canción que es ejecutada por los maestros músicos junto al grupo de bailarines cuando se encuentran bailando en las casas de Kotama Central. Además, la melodía indica que ese grupo pertenece a Kotama Centro (Pontón & Cachiguango, 2010).

Maldonado Flauta: En Kotama Centro viven familias como Quinchuquí, Maldonado, Arellano, Moreta, entre otras. La canción preferida y más representativa es la que toca la familia Maldonado y es la identificación de la familia ampliada que está presente en la celebración masiva del Jatun-Puncha Inti-Raymi.

Saca Warapu: Canción en rondín que se ejecuta cuando la familia dueña de casa se demora en atender al grupo de bailarines. En ese momento se entona esta melodía, cuya letra significa: «Atiéndonos con *warapu*, atiéndonos con chicha, mira que estamos cansados y sedientos» (Pontón & Cachiguango, 2010).

5.3.3.4.3 Jatun-Puncha Inti-Raymi Kotama Thiyu Pampa

Thiyu Pampa es el nombre de una zona ubicada en las laderas del Kotama Pukará (Loma de Kotama) y su nombre equivale a *llano arenoso*, porque tal es la característica de este lugar en donde viven varias familias. Este sitio es especial, porque su parte alta se denomina como Aya-Sikak-Loma, es decir, l«ugar donde el espíritu de la loma trepa sobre los humanos». Este lugar era famoso primero porque queda muy cerca a Chiphicha Haka (Peña de la Chiphicha) y segundo, porque en dicho lugar, de manera inexplicable, atacaba una alergia misteriosa muy molesta con enormes ronchas en el cuerpo. De allí su nombre (Pontón & Cachiguango, 2010). Sus canciones son:

Tulcanazo flauta: En esta zona viven los Tulcanazo, los Quinchuquí y otros. La canción es la preferida por la familia Tulcanazo, ya que cuando el grupo de bailadores llegan a este lugar, siempre se escucha las notas de esta melodía ejecutada al ritmo del zapateo (Pontón & Cachiguango, 2010).

Thiyu-Pamba: No podía faltar también la canción apropiada del lugar. La melodía expresa el sentimiento, la fuerza y el coraje de los moradores del lugar.

THIYU PAMBA

Taki Sami

Fls Agudas

$\text{♩} = 192$

Anónimo

Interp: M. Maldonado

The image displays a musical score for two flutes, labeled 'Flute 1' and 'Flute 2'. The score is written in 4/8 time and includes a tempo marking of 192. It features two systems of music. Each system consists of a musical staff with notes and rests, and a corresponding fingering diagram below it. The fingering diagrams use solid black dots for finger placement and open circles for finger lifting. The first system shows the initial melodic phrases for both flutes. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and fingerings. The score is attributed to 'Anónimo' and 'Interp: M. Maldonado'.

©J.Pontón

Tutulu: Es el alias de Rafael Maldonado Cabascango, uno de los grandes maestros de la música de flauta de Kotama Alto, hoy fallecido. Esta es la canción favorita de este maestro que siempre la tocaba durante la celebración del Inti Raymi. Es otra de las canciones que

los maestros de Kotama ejecutan en San Juan Capilla como desafío para el *tinkuy* con las comunidades rivales (Pontón & Cachiguango, 2010).

EL TUTULU

FLAUTA AGUDA

San Juan

Anónimo

♩ = 100

Flute 1

Flute 2

6

Fl. 1

Fl. 2

©J.Pontón

Chulla-kachu: el cuerno de toro es el instrumento que más acompaña con su sonido a la música de las flautas y el rondín, complementando al zapateo, los silbos y las voces. Esta canción, que significa «cuerno solitario», está dedicada a este instrumento. En las comunidades, el cuerno de toro equivale al sonido de la caracola. Según las memorias comunitarias, su sonido es la «voz de la divinidad que llamó a la luz cuando nacía Pachamama. Kotama Alto recuerda en esta canción la presencia de la divinidad que baila junto a todos en los días del Inti Raymi» (Pontón & Cachiguango, 2010).

CHULLA KACHU Raymi

Interp: M. Maldonado

Anónimo

Fls Agudas
♩ = 190

The image shows a musical score for two flutes, Flute 1 and Flute 2, in 8/8 time. The tempo is marked as ♩ = 190. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures for both flutes, with Flute 1 playing a melodic line and Flute 2 providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing more complex melodic and rhythmic patterns for both instruments. Fingerings are indicated by black dots (closed) and white dots (open) on the staff lines. The score is credited to Julián Pontón.

©Julián Pontón

5.3.3.4.4 Jatun-Puncha Inti-Raymi Kotama-Yana Loma

Yana Loma es el nombre de un sitio de la loma de Kotama cuya superficie se extiende desde la comunidad de Guanansi hasta la parte alta de Kotama Bajo. Para llegar a este lugar Kotama, se tiene que bailar durante toda la noche del día 23 de junio por la comunidad. A la mañana siguiente se tiene que pasar y continuar los bailes en La Bolsa y Guanansi y en la tarde del día 24 de junio llegar a bailar en esta zona. Muy pocos bailadores alcanzan a llegar aquí, porque el agotamiento es general y muchos caen rendidos por el sueño o por el cansancio (Pontón & Cachiguango, 2010). Sus canciones:

Yana-Loma: Agotados por el cansancio y el sueño llegan a bailar en las casas de las familias que viven en este sitio. Al ritmo de esta canción que tocan cuando están en ese lugar, se inician los bailes interminables celebrando el Inti Raymi. El texto de esta canción significa: «Que aquí llegamos los Kotama dispuestos a continuar con nuestros bailes hasta el fin» (Pontón & Cachiguango, 2010).

Yana-Loma Rondín: La melodía del rondín indica que los bailarines están dispuestos a seguir entregando su esfuerzo en la continuación de la celebración. Es una invitación para liberar toda la fuerza que poseen (Pontón & Cachiguango, 2010).

5.3.3.4.5 Jatun Puncha - Inti Raymi Kotama Aya Taki (flauta *kucha*)

Para la comprensión integral de la presencia de la flauta *kucha* en la celebración del Jatun Puncha Inti Raymi, tenemos que referirnos a la sabiduría espiritual andina, donde todos los seres de la Pachamama o Madre Naturaleza tienen un cuerpo físico, un cuerpo emocional, un cuerpo mental y un cuerpo espiritual igual que nosotros los *runas*. Por ello es que los seres, como las vertientes, las rocas, las montañas, las cascadas u otros, tienen un espíritu. Si es un ser masculino, su espíritu se llama Aya, y si es un ser femenino, su espíritu se llama Sami. El Aya, por ser un espíritu masculino por naturaleza, es activo. Por eso caotiza, provocando cambio. Por otro lado, el Sami, por ser un espíritu femenino, es pasivo y propicia el equilibrio y la armonía. La flauta *kucha* es la voz y fuerza del Aya, el espíritu masculino de la naturaleza, cuyo sonido incita al enfrentamiento, al *tinkuy*, a la medición de fuerzas. Según nuestras experiencias, la flauta *kucha* es el instrumento del Chuzalunku, el hijo de las montañas que también celebra junto a los *runas* el Inti Raymi. Las canciones relacionadas con esto, son:

Aya-Puriy: Es la canción del *runa* que ha logrado conectarse con la fuerza del Aya de la cascada, de la vertiente, de la laguna o de cualquier lugar en donde haya celebrado su baño ritual para el Inti Raymi. Es la canción que indica que el Aya de la vertiente ha salido del lugar en donde estaba descansando y que está recorriendo el Kay-pacha (este mundo) sin control alguno y que se preparen, porque las fuerzas masculinas están desatadas sobre la naturaleza y que se aproximan los tiempos de enfrentamiento. Esta canción se entona en los momentos en que pasamos de un lugar a otro. Sirve para caminar con la energía espiritual que derrota a cualquier fuerza que puede estar en los caminos (Pontón & Cachiguango, 2010).

AYA PURIY

Taki Sami

Fl. Kucha

Flute 1 $\text{♩} = 70$ 3x

©J. Pontón

Aya-Tushuy: Es la canción de los Aya, de las fuerzas naturales destructivas que están desatadas, de la energía las vertientes en los alrededores de la comunidad fueran contaminadas. La canción hace memoria de las vertientes que propiciaban la existencia de este ser muy importante en la dieta de los comuneros de Kotama. «Esta melodía entonamos siempre junto a las flautas en el éxtasis del baile y coraje en San Juan Capilla» (Pontón & Cachiguango, 2010). Describe el ambiente de tensión entre los grupos rivales que en cualquier momento puede convertirse en *tinkuy* y la lucha sagrada del equilibrio.

AYA TUSHUY

Taki Sami

Anónimo
Interp: M.Quinchuquí

Fl. Kucha $\text{♩} = 80$ 3x

Flute

Análisis y Trans J. Pontón

5.3.3.4.6 Jatun Puncha – Inti Raymi Kotama en San Juan Capilla

San Juan Capilla es un centro espiritual de reencuentro celebrativo de las comunidades de Otavalo a donde confluyen las comunidades ancestrales rivales. Por las comunidades al sur de San Juan Capilla acuden: Santiaguillo, La Joya, Rosas Pamba, San Francisco de la Rinconada y otras lideradas por Punyaro. Por su parte, las comunidades ubicadas al norte de San Juan Capilla acuden también, y son: La Bolsa y Guannasi, lideradas por Kotama. De la misma manera, al este de San Juan Capilla también hay entradas, con comunidades como: Machángara y el Cordón lideradas por Monserrat. Finalmente, las comunidades localizadas al oeste son: San Juan, Cachiculla y Pigulca acuden lideradas por Azama. Kotama, que lidera las comunidades del norte, hace sentir su presencia con la fuerza musical y la energía de los bailadores que acuden a ese lugar dispuestos a ganar la plaza, aunque haya muertos de por medio (Pontón & Cachiguango, 2010). Sus canciones son:

Pares Pares: Hasta hace dos años, eran dos las maneras de entrar a San Juan Capilla para los comuneros de Otavalo: los de Punyaro, ubicados al sur y rivales tradicionales de Kotama, lo hacían en una sola hilera. Esto, para representar al agua proveniente del cerro Mojanda que, según la mitología, es macho.

En cambio, en Kotama lo hacen hasta hoy en dos hileras representando al agua macho y al agua hembra, así como también representando a los cerros Imbabura (macho) y Cotacachi (hembra). Al ritmo de la música *Pares pares* entran a San Juan Capilla encabezados por el loa con bandera amarilla que muchas veces tiene en su otra mano una planta de maíz completo con todo el fruto. Este es seguido por los músicos y las dos hileras de bailadores. En la mitad del grupo está la otra pareja de músicos y otra pareja de loas con las banderas roja y blanca. Finaliza el grupo otra pareja de músicos y el loa con la bandera azul. Entran con paso guerrero, coreando y silabando al ritmo de las flautas y zapateo. Kotama se dirige al sitio de las peleas rituales milenarias llamadas *tinkuy* o toma de la plaza (Pontón & Cachiguango, 2010).

Capilla-ñan: la canción *Pares pares* es complementada con el ritmo acelerado de la canción *Capilla ñan*. La intercalación de estas dos canciones identifica a Kotama del resto de comunidades en su ingreso a San Juan Capilla. Expresa la fuerza, el coraje y el poder de Yumpha Pukyu y Río Blanco, las fuerzas espirituales de Kotama, quien se van con orgullo para disputar y ganar la plaza (Pontón & Cachiguango, 2010).

CAPILLA ÑAN

Raymi

ANÓNIMO

Interp: M.Maldonado

Fls Agudas

♩ = 75

The image displays a musical score for two flutes, Flute 1 and Flute 2, in 2/8 time. The score is divided into two systems. The first system covers the first two measures, and the second system covers the next two measures. Each measure contains musical notation with notes, rests, and articulation marks (up and down arrows). Below the notation are fingering diagrams consisting of two vertical columns of circles, where filled circles represent fingered notes and open circles represent open holes. The first system shows a melodic line in Flute 1 and a more rhythmic accompaniment in Flute 2. The second system features a triplet of eighth notes in Flute 1 and a single eighth note in Flute 2.

Capilla Pumpku: Esta canción, acompañada del zapateo enérgico, las voces de los loas y los silbidos rítmicos, es el mensaje a toda la comunidades de que están presentes en San Juan Capilla, diciendo que Kotama ya está aquí, que Kotama es el mejor y dispuesto a ganar la plaza (Pontón & Cachiguango, 2010).

Rumi-Hapi: Esta es la canción de desafío de Kotama a las comunidades rivales. El zapateo enérgico, las voces de lucha y el silbido enérgico como lenguaje de declaración de lucha incitan al *tinkuy*, incitan a desahogar las energías, incitan a la confrontación, incitan al derramamiento de sangre para que la madre tierra se alimente, incitan a la pelea ceremonial entre las comunidades del alto (sur y este) con las comunidades del bajo (norte y oeste). Es la canción del Aya o espíritu masculino guardián de Kotama que provoca el

éxtasis colectivo de los bailarines, incitando también a los otros Aya de las comunidades rivales para el encuentro violento y medir sus fuerzas plasmadas en los *runas* en busca del equilibrio y la armonía.

Cuando van bailando a San Juan Capilla desde la casa van dispuestos a este acto de profunda ritualidad natural (Pontón & Cachiguango, 2010).

Capilla-Ñán: A más de las flautas, el rondín es un instrumento europeo muy utilizado en Kotama. Este instrumento es el que intercala con las flautas y da continuidad a la música y el baile. Ocurrido el *tinkuy*, o peleas rituales, con la música de lucha en sus rostros y cuerpos, entonan esta canción en rondín que significa: «Vencimos, hemos ganado la plaza, San Juan Capilla es nuestro, San Juan Capilla es Kotama» (Pontón & Cachiguango, 2010).

KOTAMA FLAUTA

Raymi o Zapateado

Fls Agudas
♩ = 192

Comp: Carlos Fuentes
Interp: Mariano Quinchuquí

The musical score consists of two systems, each containing four measures. The first system is labeled 'Flute 1' and 'Flute 2', and the second system is labeled 'Fl. 1' and 'Fl. 2'. The notation includes notes, rests, and articulation marks (up and down arrows). Below the notation are diagrams of fingerings for each flute, represented by circles (open) and dots (closed).

5.3.3.4.7 Voces y Expresiones del Jatun Puncha – Inti Raymi

El arte del *sumak rimay*, o la sabiduría de la palabra, era una heredad que nuestros *arawik* o maestros poetas cultivaron con gran aprecio como una forma de transmitir los saberes de generación en generación. Este saber consistía en transformar el sentimiento del momento en expresiones altamente comprensibles, es decir, la palabra se transmitía a la comunidad como la fuerza del corazón, acompañando, alegrando, animando y trascendiendo los límites de la comprensión humana.

Los músicos a más de contar con su maestría musical, son los depositarios de este nivel de sabiduría. En este sentido, en Kotama, algunos maestros *takik* (músicos) son además los *sumak-rimak* o *arawik*, *runas* que dominan el arte de la palabra como mecanismo de transmisión de los saberes. Estas voces desde siempre han estado presentes en las distintas celebraciones familiares y comunitarias de su ciclo agroastronómico-espiritual anual y que constituyen los mensajes de iniciación para la conciencia de quienes saben escuchar.

En cada canción, en cada momento, los saberes andinos están insistentemente presentes expresando los sentimientos más profundos de pertenencia a la tierra, de amor a la cultura natural milenaria, de diálogo y relación con el entorno corporal y espiritual de la Pachamama, de transmisión de saberes a las futuras generaciones, de resistencia y desafío cultural. Voces y expresiones en el *runa-shimi* (*kichwa*) que persisten junto a la música y los bailes durante la celebración anual del Inti Raymi en el mes de junio, así como también en ocasiones especiales como las *minkas* y los matrimonios.

Por su contenido, se evidencia que Kotama fue y continúa siendo una comunidad agrícola-ganadera y guerrera.

Para comprender la dimensión de estas voces es necesario aprender a escuchar, tomando conciencia del valor emocional-espiritual que representan. En este espacio, recogeré algunas expresiones sueltas que he escuchado con mucho aprecio desde niño durante los bailes junto a los *taitas* y *mamas* de Kotama. Las ligeras interpretaciones y traducciones que realizo más bien responden a la intención de comunicar al lector el significado de estas expresiones que son vertidas desde el sentimiento andino (Pontón & Cachiguango, 2010).

Churay-Churay: El ritual del baile del Jatun Puncha-Inti Raymi exige del *runa* la ofrenda de su coraje, su virilidad y su fuerza. Por ello, cuando iniciamos el baile, sabemos que tenemos que hacer sonar la tierra con nuestros pies al ritmo de la flauta, el rondín y otros instrumentos musicales. Cuando logramos conectarnos con todo lo que nos rodea, cuando

nos sintonizamos con el latido del corazón de nuestra madre tierra y nos transformamos en seres armónicos por medio del baile, allí lanzamos el grito «Churay-churay», es decir: «Zapatea con más fuerza y sin parar». Es la voz de la conciencia alterada por el interminable baile al son del sonido de la flauta. Éxtasis colectivo de comunión con la Pachamama, aquí la fuerza del agua se armoniza con el zapateo y la música del baile.

Así Kotama, Así Kotama: Expresa la identidad de Kotama. Los bailarines, al lanzar esta expresión con orgullo y coraje en medio de los bailes, indican que pertenecen a esta comunidad. Son los «compactados» con el Aya del río Blanco y Jatun-Yaku, con el Aya de Yumpha-Pukyu. Al escuchar estas palabras, se zapatea con más fuerza, expresando que «aquí está Kotama».

Kunan Si, Kunan Si: Kunankarimpash, kunankarimpash. Aproximadamente sería «ahora si, ahora si». Expresa que «ha llegado el momento de demostrar quienes somos, bailando con suprema fuerza» (Pontón & Cachiguango, 2010). Es el momento de continuar el baile, de seguir esforzándose «hasta el amanecer, hasta el anochecer, hasta el cansancio».

Kari-Kari: Voz que significa «como varones, como varones». Es la demostración de la virilidad del hombre, una virilidad que ofrenda a las divinidades desahogando sus problemas y tristezas de todo el año (mala suerte) en busca del equilibrio hacia la armonía de la vida (*sumak kawsay*).

Kulun-Kulin: Es la representación oral del sonido del trueno, por lo que aproximadamente significa «como el trueno». Esta expresión indica zapatear con más fuerza y que el sonido de este zapateo debe ser igual al sonido del trueno. El zapateo colectivo provoca un sonido semejante al trueno, deidad que es considerada como el abuelo más viejo de los seres del mundo

Tsilin-Kulun: Es el sonido oral que representa al rayo y al trueno que irrumpen en la Pachamama con su luz y fuerza. Al pronunciar este sonido estamos expresando que somos como el rayo y el trueno que también están bailando junto a nosotros. (Pontón & Cachiguango, 2010).

Ayacuna-ayacuna: Aya es la personificación del espíritu del agua que vive en algunos lugares *bravos* de la Pachamama. En estos sitios se realiza el baño ritual para adquirir esta fuerza espiritual-natural. Al expresar esta voz en plural (el sufijo *-kuna*), se está diciendo que los *runas* son energizados por el Aya. Otros dirían «somos los “seguidos” por el

Aya, o también somos los “compactados” con el Aya del agua».(Pontón & Cachiguango, 2010).

Tikray-tickray: «Vuelve, vuelve», es la orden para girar en sentido contrario.

Hutsiya-Hutsiya: «Vuelve, vuelve»; voz de orden para guiar la yunta de ganado en las tareas agrícolas para que gire en sentido contrario. Estas voces nos indican claramente que la cuestión agrícola está muy presente en los bailes. Pero más allá de ello, el espíritu de las vertientes y lugares bravos del baño sagrado se hacen presentes bajo la forma de toros y guerreros. Esta voz indica que el “toro” del agua también está bailando. (Pontón & Cachiguango, 2010).

Aripak Churu-Aripak Churu: Con estas voces que se dicen al girar en sentido contrario, se está animoso de llegar a los tiempos positivos y terminar pronto los tiempos negativos. Aproximadamente significa «hacia el espiral positivo». Queremos que el Pachakutin negativo termine y brille el Pachakutin positivo. (Pontón & Cachiguango, 2010).

Halaku-Halaku: Gritos de éxtasis y fuerza infinita.

Ahahay-Ahahay: Expresión de júbilo y fuerza. Es una expresión que, repetida continuamente, expulsa las frustraciones y las decepciones (*chiki*) del *runa*. Es una terapia de energetización espiritual

Silbos: Los silbidos colectivos efectuados al ritmo de la canción y el zapateo de los bailes equivalen a la presencia suprema de la comuna en toda su integridad humana, natural, divina y ancestral. Indica un desafío a las demás comunidades a ser valerosos y resistentes como Kotama. Los silbos rítmicos equivalen al desafío que Kotama expresa para el *tinkuy* con las comunidades ancestralmente rivales. (Pontón & Cachiguango, 2010).

Zapateos: Zapatear con más fuerza demuestra la fortaleza de las familias humana, natural, y ancestral de la comunidad. Es la presencia corporal y espiritual de la comunidad en donde, al igual que los humanos, los espíritus de los ancestros y la naturaleza están danzando dentro del círculo comunitario. Es el tiempo en que la fuerza masculina está desatada sobre la tierra y por lo mismo el encuentro violento entre dos fuerzas masculinas es inminente. El zapateo es la medición de fuerzas dispuestas para el *tinkuy* o pelea ceremonial. (Pontón & Cachiguango, 2010).

Estas voces podemos expresar cualquiera de los bailadores del grupo, pero estas frases se escuchan con más insistencia cuando las flautas y las caracolas están

sonando y el zapateo es más fuerte en el ambiente. Depende del ánimo de los bailadores para que las palabras de sabiduría fluyan en el ambiente (testimonio de un participante) (Pontón & Cachiguango, 2010).

Además de las señaladas, existen otras voces, como bromas, dichos, risas y gritos que conforman el mundo celebrativo andino en su totalidad.

A continuación, me limito a transcribir las voces de algunas canciones explicadas y realizar una traducción aproximada al castellano sin ninguna interpretación. Esto último, como muestra de respeto para los autores. Cabe destacar que las traducciones no son exactas, sino que se han concebido respetando el sentimiento durante los bailes. Solamente hemos realizado una traducción literaria con la misma estructura *kichwa* como una ayuda para que el hispanohablante conozca una parte de su contenido.

5.3.3.5 Traducción de las animaciones de cada canción

Estas animaciones las realizan a una persona que habla como solista y el resto de bailadores responde desde el grupo de sanjuanés.

MESIAS PUKYU

Segundo Quinchuquí

Ahay, Ahay

Shamukuni, Shamjukuni

Ñukaka, Ñukaka

Allimi kani, Allimi kani

Kotama tiyu, Kotama tiyu

Imbabureño, Imbabureño

Batallón-ka shamukunmi

Toro-kuna Katishka

Millaykuna, Millaykuna

Kunan si

Chimpalankami, Chimpalankami

Kotamakuna, kotamakuna

Pukyupash Katishkami

MESIAS PUKYU

Segundo Quinchuquí

Ajay, Ajay

Estoy viniendo

Yo, yo

Soy el bueno

Señor de Kotama

Imbabureño.

Viene el batallón

“seguidos por el toro”

Los bravos

Ahora sí

Se confrontarán [con la música]

Los Kotama

“Seguidos” por la vertiente

Pukyupash Katishkami
Suku puky, Suku puky
Shamukunmi, shamukunmi

“Seguidos” por la vertiente
Suku puky
Está viniendo

MOROCHO PATA

Mariano Quinchuquí

Tocan-kichu, Tocan-kichu
Flauta-taka, Flauta-taka
Kunankarimpash kunankarimpash
Rikushami, Rikushami
Allí toca-nki, Allí toca-nki
Tono-ta uyay, Tono-ta uyay
Kunankarimpash, Kunankarimpash
Tushupanki, Tushupanki
Chakiman willay, Chakiman willay
Allpata rikuy, Allpata rikuy
Tushupankilla, Tushupankilla
Kunankarimpash, Kunankarimpash
Rinakunchikmi, Rinakunchikmi
Bolsamanka, Bolsamanka
Kallarinchikmi, Kallarinchikmi
Caldo-kunata, Caldo-kunata
Tapushunmi, Tapushunmi
Cada wasipi, Cada wasipi
Ñukanchikka
Chashnami kanchik, Chashnami kanchik
Hakuchiklla, Hakuchiklla
Hatarinkichik, Hatarinkichik ...

MOROCHO PATA

Mariano Quinchuquí

¿Vas a tocar
La flauta?
Ahora sí
Voy a ver
Tocarás bien
Escucha la canción
Ahora sí
Bailarás
Avisa a los pies
Mira la tierra
Bailarás no más
Ahora sí
Estamos yendo
A La Bolsa
Estamos iniciando
Los caldos
Preguntaremos
En cada casa
Nosotros
Somos así
Vamos nomás
Levántense...

CHOLO CABASCANGO

CHOLO CABASCANGO

(Alfonso Cabascango)

Aripak churu, Iripak churu
Iñipak churu,
Imatak pena-n, Imatak pena-n.
Kunankarimpash
Tono-ta uyay, Tono-ta uyay
Hawa Kotama
Chawpi Kotama
Uray Kotama
Shamukunmi, shamukunmi
Kari karilla, Kari karilla
Tono-ta uyay, Tono-ta uyay
Iñipak churu
Aripak churu
Ahahay, Ahahay, Ahahay
Imatak pena-n, Imatak pena-n
Negro bandido, Negro bandido
Churay carajo, Churay carajo
Hayka shukuta, Hayka shukuta
Kulun tsilin, Kulun tsilin
Hayayay, Hayayay
Imatak pena-n, Imatak pena-n

ATAWALLPA

(Mariano Maldonado)

Ñami shamuni, ñami shamuni
Imatak kawan, imatak kawan
Kari karilla, kari karilla
Tas, tas...tas, tas
Imbaburaka

(Alfonso Cabascango)

Espiral para lo bueno
Espiral para la confianza
Que pena tienes
Ahora sí
Escucha la canción
Kotama Alto
Kotama Centro
Kotama Bajo
Esta viniendo
Como varones
Escucha la canción
Espiral para la confianza
Espiral para lo bueno
Ajajay
Qué pena tienes
Negro bandido
Asienta carajo
Toma unito
Como el rayo, como el trueno
Ayayay
Qué pena tienes

ATAWALLPA

(Mariano Maldonado)

Ya vengo
¿Qué será?
Como varones
Tas, tas
Imbabura

Imbabureño
Imatak pena-n, imatak pena-n
Chimpalankami, chimpalankami
Kotamakuna, kotamakuna
Kotama tiyu, kotama tiyu
Kari karilla, kari karilla
Imatak kawan, imatak kawan
Iñipak churu, iñipak churu, iñipak churu
Tas, tas...tas, tas
Halaku, halakulla, halakulla
Imatak pena-n, imatak pena-n

HAWA KOTAMA

(Segundo Quinchuquí)

Hawa Kotama, hawa Kotama
Allikunami, allikunami
Shamunakunmi, shamunakunmi
Chawpi Kotama
Tuparinkacha, tuparinkacha
Hakuchilla, acuchilla
Alli allita, alli allita
Rishunchiklla,
Maskankapak, maskankapak
Asuwataka
Segura-nkilla segura-nkilla
Caldo mote, caldo mote
Kunan si,
Ñukaka,
Toca-sha, toca-sha
Kinchuki tiyu, kinchuki, tiyu

Imbabureño
¿Qué pena tienes?
Se confrontarán
Los Kotama
Señor de Kotama
Como varones
¿Qué será?
Espiral para la confianza
Tas, tas
Halaku [expresión de fuerza infinita]
¿Qué pena tienes?

HAWA KOTAMA

(Segundo Quinchuquí)

Kotama Alto
Somos los buenos
Están viviendo
Kotama Centro
Nos encontrarán
Vamos nomás
Como los mejores
Vamos nomás,
Para buscar
La chicha
Asegurarás nomás
Caldo y mote
Ahora sí
Yo
Entonaré
El señor Quinchuquí

Hawa Kotama, hawa Kotama
Shamukunmari, shamukunmari
Morocho pata, Morocho pata
Imbabureño, imbabureño

KACHI YAKU

(Alfonso Cabascango)

Aripak churu, aripak churu
iñipak churu
Imatak kawan, imatak kawan
Halaku, halaku
Como Kotama, como Kotama
Kotama shina, Kotama shina
Rikunki, ñukata
Imashinapash, imashinapash
segura-nki, segura-nki
Halaku, halaku
Motetaka
Wishikunki, wishikunki
Ñukaman
Halakulla,
Negro bandido, negro bandido
Churay carajo, churay carajo.

RUMI HAPI

(Julio Tabango)

Ahahay, ahahay
Kati carajo, Kati carajo,
Kankunaka, kankunaka

De Kotama Alto
Está viniendo
Morocho Pata
Imbabureño, imbabureño

KACHI YAKU

(Alfonso Cabascango)

Espiral para lo bueno
Espiral para la confianza
¿Qué será?
¡Halaku!
Como Kotama
Como Kotama
Me verás ahora
De cualquier manera
Asegurarás para mí
¡Halaku!
El mote
Estarás preparando
Para mí
Halakulla,
Negro bandido
Zapatea con fuerza carajo

RUMI HAPI

(Julio Tabango)

Ajajay
Sigue carajo
Ustedes

Manchankichik, manchankichik
Ñukaka, ñukaka
Rumita hapi, rumita hapi, rumita hapi
Kunanka, kunanka
Tukurikrisha, tukurikrisha
Kulunlla, kulunlla
Kotamaka, kotamaka
Kaypimari, kaypimari
Allimi kawan, allimi kawan,
Rumi hapinki, rumi hapinki...

AYA PURIY (*kucha*)
(*Julio Tabango*)

Ahay, ahay, ahay
Halakulla, halakulla, halakulla
Ñami shamuni, ñami shamuni
Imatak kawan, imatak kawan,
Churukunaka, churukunaka
Ñamari shamun, ñamari shamun
Ayakunaka, ayakunaka
Yumpha pukyuca, yumpha pukyuca
Allimi kawan, allimi kawan
Ahay, ahay

QUINCHUQUÍ TIYU
(*Segundo Quinchuquí*)

Hakuchik, hakuchik
Kunankarimpash
ñuka tono-pi, Ñuka tono-pi

Tienen miedo
Yo en cambio
Cojo la piedra
Ahora
Voy a acabarme
Como el trueno
Kotama
Está aquí
Son los buenos
Cogerás la piedra.

AYA PURIY (*kucha*)
(*Julio Tabango*)

Ajay
Halakulla
Ya vengo
¿Qué será?
Las caracolas
Ya vienen
Los Aya
De Yunpha Pukyu
Son los buenos
Ajay

QUINCHUQUÍ TIYU
(*Segundo Quinchuquí*)

Vamos
Ahora sí
En mi canción

pares pares, pares pares
 ripashunchik, ripashunchik
 kunan si
 ahay, ahay
 zamarro maki, zamarro maki
 pares-ta ruray, pares-ta ruray
 chusku `pares-ta, chusku paresta
 cuida-riyapay, cuida-riyapay
 ñukaka
 shamukunimi, shamukunimi
 alto kinchuki, alto kinchuki, alto kinchuki
 shamukunmi, shamukunmi
 ushankami, ushankami
 baila-kunmi, baila-kunmi
 kunan si, kunan si
 imbaburaka imbaburaka
 cuida-riyakunmi cuidariyakunmi
 ñukata
 phutankacha phutankacha
 takurinkacha
 pipash illanchu, pipash illanchu.

CAPILLA ÑAN

(Mariano Maldonado)

Imatak pena-n imatak pena-n
 Kotama tiyu, Kotama tiyu
 Asi Kotama, así Kotama
 Pares pares, pares pares
 Haku rikushun, haku rikushun
 Capillakuman, capillakuman
 Haku rikushun,

Pares-pares
 Vamos todos
 Ahora sí
 Ajay
 Zamarro en mano
 Hagan pares
 Cuatro pares
 Con cuidado
 Yo
 Estoy viniendo
 Alto Quinchuquí
 Está viniendo
 Sí ha de poder
 Está bailando
 Ahora sí
 Imbabura
 Está cuidándole
 ¿A mí
 Me reprochará?
 ¿Me reprochará fuerte?
 ¿Acaso no tienes a nadie?

CAPILLA ÑAN

(Mariano Maldonado)

¿Qué pena tienes
 Señor de Kotama?
 Así Kotama
Pares-pares
 Vamos a ver
 En la capilla
 Vamos a ver

Kari kari, kari kari
Imatak penan, imatak pena-n
Imatak kawan,
Kari karilla, kari karilla
Imbabureño, imbabureño
Hawata phaway, hawata phaway
Kari karilla, kari karilla

RAMA

(Julio Tabango)

Ahahay, ahahay
Shayashka puesto, shayashka puesto
Chulla chakilla, chulla chakilla
Tas, tas, tas...tas, tas, tas
Nipankiyari, nipankiyari
Halakukulla, halakukulla
Kati carajo, kati carajo
Kulunlla,
Churapay, churapay
Apuran-kiya, apurankiya
Ñuka compa-ka,
Chakinmari, chakinmari
Halakukulla, halakukulla
kari karilla,
Ramakunimi, ramakunimi
Ñuka warapu, ñuka warapu
Upiyashami, upiyashami.

TUTULU

(Alfonso Cabascango)

Como varones
¿Qué pena tienes?
¿Qué será?
Como varones
Imbabureño
Saltando alto
Como varones.

RAMA

(Julio Tabango)

Ajajay
En el mismo puesto
Con un solo pie
Tas, tas
harás sonar
Halakukulla
Sigue carajo
como el trueno
Zapatea
Apúrate
Mi compañero
Ya está resecándose [la garaganta]
Halakukulla
Como varones
Estoy haciendo rama
Para mi guarapo
Para tomar...

TUTULU

(Alfonso Cabascango)

Halakulla, halakulla, halakulla
Tunuta uyay, tono-ta uyay
Kunankarimpash, kunankarimpash
Kaypimi kani, kaypimi kani
Halaku, halaku
Ura chupaka, ura Chupaca
Avanzakun, avanzakun
Kachi yaku, kachi yaku
Cholo Cabascango
Halaku,
Imatak kawan,
Kuwan kimi, kuwan kimi
Tas tas tas... tas, tas, tas
Ahahay, ahahay
Halakulla,
Asi Kotama, así kotama
Hawa Kotama
Chawpi Kotama
Ura Chupaca
Chimpalashunmi, chimpalashunmi
Tonota uyay
Imatak kawan, imatak kawan
Halakulla, halakulla
Tono-ta uyay,
Así kotama

ASI KOTAMA

(Mariano Quinchuqui)

Kotamakuna, kotamakuna
Chimpalankami, chimpalankami
Kunankarimpash, kunankarimpash

Halakulla
Escucha la canción
Ahora si
Aquí estoy
Halaku
Kotama Bajo
Está avanzando
Kachi Yaku
Cholo Cabascango
Halaku
¿Qué será?
Tienes que darme
Tas tas tas...
Ajajay
Halakulla
Asi Kotama
Kotama Alto
Kotama Centro
Kotama Bajo
Hemos de confrontarnos
Escucha la canción
¿Qué será?
Halakulla
Escucha la canción
Así Kotama.

ASÍ KOTAMA

(Mariano Quinchuqui)

Los Kotama
Han de confrontarse [con música]
Ahora, sí

Imbabureño, imbabureño
Chillka chakika, chillka chakika
Azul bandera
Puka bandera
Killu bandera
Chapurishkami, chapurishkami
Kunankarimpash, kunankarimpash
Huchu Kotama, huchu kotama
Chayamukunmi, chayamukunmi
Kunankarimpash, kunankarimpash,
Llass tuwass, llass tuwass.

CAPILLA ÑAN

(Julio Tabango)

Ahay, ahay, ahay
Ñami shamuni, ñami shamuni
Kunankarimpash, kunankarimpash
Kapilla-kuman, kapillakuman
Rikhunimi, rikhunimi
Tiyu kulun, tiyu kulun
Shayarikrisha, shayarikrisha
Ñukaka, ñukaka
Kotamakuna,
Shayarinkami, shayarinkami
Halakulla, halakulla
Capillamanka, kapillamanka
Rikhunimi, rikhunimi
Ñukata rikuy, ñukata rikuy
Gusta-nkichu, gusta-nkichu
Ñukaka, ñukaka
Rikhunimi, rikhunimi

Imbabureño
Con pies de chilca [planta medicinal]
Con bandera azul
Con bandera roja
Con bandera amarilla
Están mezclados
Ahora sí
Kotama extremo
Está llegando
Ahora sí
Llass tuwass

CAPILLA ÑAN

(Julio Tabango)

Ajay
Ya estoy viniendo
Ahora sí
A la capilla
Estoy yendo
Como el señor trueno
He de pararme
Yo
Los Kotama
Se han de parar
Halakulla
A la capilla
Estoy yendo
Mírame a mí
¿Te gusta?
Yo
Estoy yendo

Kapillaman, kapillaman

A la capilla.

CAPILLA PUNKU

(Julio Tabango)

Halakulla, halakulla, halakulla
Capillapimi, capillapimi
Kariyashunchik, kariyashunchik
Kunankarin, kunankarin
Katishunmi, katishunmi
Millaykunami, millaykunami
Kotamakuna, kotamakuna
Allimi kawan, allimi kawan
Katinkichik
Tukuylla, tukuylla
Kulunlla, kulunlla
Llass tuwass, llass tuwass
Halakulla, halakulla
Maypitak kawan, maypitak kawan
Katipay, katipay, katipay
Capilla punku, capilla punku
Shayarikuni, shayarikuni
Katinkichik, katinkichik
Ñukanchikka,
Millaymari, millaymari
Katishunchik, katishunchik
Hakuchik, hakuchik

AYA TUSHUY

(Julio Tabango)

CAPILLA PUNKU

(Julio Tabango)

Halakulla
En la capilla
Hemos de ser valientes
Ahora al menos
Hemos de seguir
Son los bravos
Kotama
Son los buenos
Tienen que seguirnos
Todos
Como el trueno
Llass tuwass
Halakulla
¿En dónde están?
Sigue
En la puerta de la capilla
Estoy parándome
Tienen que seguirnos
Nosotros
Somos los bravos
Sigamos
Vamos

AYA TUSHUY

(Julio Tabango)

Ahay, ahay, ahay
Imatak kawan, imatak kawan
Allimi kawan, allimi kawan
Churay carajo, churay carajo
Halakukulla, halakukulla
Chakiman willay, chakiman willay
Tono-ta uyay, tono-ta uyay
Muyupayari, muyupayari
Halakulla, halakulla
Imatak kawan, imatak kawan
Allikunami, allikunami
Ñami shamuni, ñami shamuni
Kunankarin, kunankarin
Aya katishka, aya katishka
Yumpha pukyuuka, yumpha pukyuuka
Allimi kani, allimi kani
Halakulla...

HATUN YAKU-UCHU WAYKU

(Alfonso Cabascango)

Kunan si, kunan si
Tono-ta uyay, tono-ta uyay
Chakiman willay, chakiman willay
Chankaman willay, Chankaman willay
Kunankarimpash
Asi Kotama, Asi kotama
Kari karilla, Kari karilla
Halaku, halaku
Hawa Kotama, Uray Kotama
Hawa Kotama, uray Kotama
Chimpalashunmi, chimpalashunmi

Ajay
¿Qué será?
Son los buenos
Zapatea carajo
Halakukulla
Avisa a los pies
Escucha la canción
baila en círculo
Halakulla
¿Qué será?
Son los buenos
Ya estoy viniendo
Ahora al menos
Somos los compactos con el Aya
De Yumpa Pukyu
Soy el mejor
Halakulla...

HATUN YAKU-UCHU WAYKU

(Alfonso Cabascango)

Ahora sí, ahora sí
Escucha la canción
Avisa a los pies
Avisa a las piernas
Ahora sí
Así Kotama
Como varones
Halaku
Kotama Alto con Kotama Bajo
Kotama Alto con Kotama Bajo
Hemos de confortar

Imbabureño, imbabureño
asi batallón, así batallón
khari khari, khari khari, khari, kari,
ahahay, ahahay, ahahay
imatak kawan, imatak kawan
llukshinki,
ñukata
chapaway, chapaway
shamukunimi, shamukunimi,
imatak pena-n, imatak pena-n.

ALLKU WAYKU

(Alfonso Cabascango)

Ahahay, ahahay, ahahay,
Shamukunimi, shamukunimi,
Imatak pena-n imatak pena-n
Kunankarimpash,
Ahahay,
Churankiyari, Churankiyari
Ñukatak rikuy, ñukatak rikuy
Halaku, halaku, halaku
Bolsaman, bolsaman
Kotamaka
Sarushpami shamukuni
Bolsatapash sarushami
Ushashami

TULCANAZO FLAUTA

(Alfonso Cabascango)

Imbabureño
Así batallón
Como varones
Ajajay
¿Qué será?
Saldrás
Para que
Me veas
Estoy viendo
Que penas tienes

ALLKU WAYKU

(Alfonso Cabascango)

Ajajay
Estoy viniendo
Qué pena tienes
Ahora sí
Ajajay
Zapatearás
Mírame a mí
Halaku
A La Bolsa
Kotama
Estoy viniendo pisando fuerte
A La Bolsa también pisaré [bailaré]
A ustedes

TULCANAZO FLAUTA

(Alfonso Cabascango)

Iñipak churu, Iñipak churu, Iñipak churu
Aripak churu, Aripak churu
Halaku, halaku
Tonota uyay, Tonota uyay, Tono-ta uyay
Imapash kachun, Imapash kachín
Sarunki, Sarunki
Halaku
Iñipak churu, Aripak churu
Hawata phaway, Hawata phaway
Kunan si
Shamurkaniimi, Shamurkaniimi
Imatak pena-n, Imatak pena-n
Hawata phaway
Aripak churu, Iripak churu
Halaku, Halaku
Kulun kulun, Kulun kulun
Kulun tsilin, Kulun tsilin
Asi Kotama, Asi kotama
Kotama shina, Kotama shina
Imapash kachun,
Imatak pena-n, Imatak pena-n
Kari karilla, Kari karilla
Kunan si
Shamurkaniimi, Shamurkaniimi,
Shamurkaniimi
Imatak kawan, Imatak kawan
Halaku
Churay carajo, Churay carajo
Halakulla...

Espiral a la confianza
Espiral para lo bueno
Halaku
Escucha la canción
Sea lo que sea
Pisa [zapatea]
Halaku
Espiral a la confianza
Salta alto
Ahora sí
Ya he venido
Qué pena tienes
Salta alto
Espiral para lo bueno
Halaku
Como el trueno
Como el rayo
Así Kotama
Como Kotama
Sea lo que sea
Qué pena tienes
Como varones
Ahora sé
Ya he venido
Ya he venido
¿Qué será?
Halaku
Zapatea carajo
Halakulla...

5.4 Sistemas de pensamiento musical de Jatun Juigua provincia de Cotopaxi.

A continuación describiré los instrumentos tocados y contruidos por Julián Tucumbi Tigasi, las escalas que estos instrumentos producen y la transcripción de piezas en las que participan.

5.4.1 Ocarina

Origen: Provincia de Cotopaxi

Propietario: DIC Conservatorio Nacional de Música de Quito



Es un instrumento hecho de barro cocido, cubierto con piel de borrego, presenta 11 orificios por medio de los cuales se producen las diferentes notas de la ocarina. La afinación de la ocarina varía de acuerdo a la intensidad con es ejecutada. Así, la escala y pieza analizadas a continuación tienen la altura correspondiente a la intensidad con que fue grabada la pieza y la escala. Este instrumento fue prohibido hace mucho tiempo atrás por que produce un sonido “triste y melancólico”.

5.4.1.1 Escala

213c 213c 95c 165c 201c 126c 113c 149c 187c

Transcripción J.Pontón

Como se puede observar, las notas no tienen la medición de su altura en Hz. Esto se debe a que la misma varía dependiendo de la intensidad de su ejecución.

5.4.1.2 Pieza musical: Caminando a la Chozza

Intérprete: Julián Tucumbi

Instrumento: Ocarina

* Notas utilizadas en esta pieza musical

♩ = 62

6 10 15

Transcripción: J.Pontón

5.4.2 Flautas de tunda

Origen: Prov. De Cotopaxi

Constructor: Julián Tucumbi



5.4.2.1 Escalas

The musical score displays three staves, each representing a flute. Each staff shows a sequence of notes with their corresponding frequencies and deviations from a reference pitch. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and symbols like ϕ (finger lift) and \parallel (finger press).

Flauta	Note	Frequency	Deviation	Fingering
Flauta 1	1	208c	-3Hz	1
	2	185c	-1Hz	1
	3	151c	-6Hz	1
	4	167c	+12Hz	1
	5	188c	-6Hz	1
	6	201c	-6Hz	1
	7	72c	-21Hz	1
	8	223c	-11Hz	1
	9	141c	-13Hz	1
	10	187c	+7Hz	1
	11	163c	+4Hz	1
	12	196c	+4Hz	1
	13	209c	+4Hz	1
Flauta 2	1	307c	-7Hz	1
	2	127c	-6Hz	1
	3	179c	+4Hz	1
	4	190c	-5Hz	1
	5	180c	-11Hz	1
	6	242c	-22Hz	1
	7	10c	+6Hz	1
	8	161c	+26Hz	1
	9	226c	-10Hz	1
	10	171c	+48Hz	1
	11	189c	+44Hz	1
	12	184c	+33Hz	1
	13	220c	-57Hz	1
Flauta 3	1	279c	+6Hz	1
	2	173c	-1Hz	1
	3	187c	-13Hz	1
	4	157c	-21Hz	1
	5	183c	+7Hz	1
	6	203c	-2Hz	1
	7	41c	+26Hz	1
	8	247c	-10Hz	1
	9	174c	-33Hz	1
	10	164c	+23Hz	1
	11	175c	+23Hz	1
	12	161c	-44Hz	1
	13	179c	+50Hz	1
14	87c	+36Hz	1	

Transcripción: J. Pontón

Son flautas elaboradas en madera de tunda, propias de la Comunidad Quichua de Jatún Juigua, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi. Con estas flautas se baila en las fiestas tradicionales indígenas de Runatoro, Caporales y Yumbos. Las flautas tienen 6 orificios, más una embocadura que producen 15 sonidos de la escala.

5.4.2.2 *Pieza musical: Rosita Linda*

Ritmo: Aire Típico

Intérprete: Julián Tucumbi.

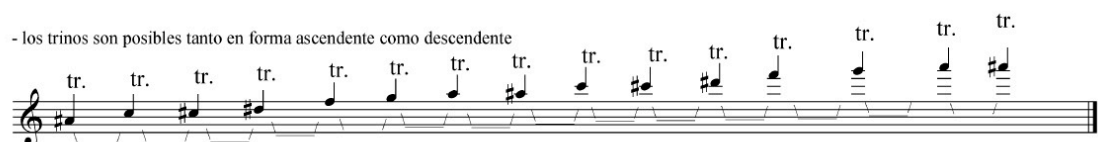


(Transcripción J. Pontón, C. Velásquez, otros)

Esta pieza musical no fue grabada con los instrumentos analizados, por tanto, las afinaciones no corresponden a las escalas y afinaciones de los instrumentos analizados.

RECURSOS TÉCNICOS:

TRINOS



Transcripción: J. Pontón

5.4.2.3 *Trémolos*

- Mayor dificultad a partir de la segunda octava

x Regular
xx difícil
xxx muy difícil

5.4.2.4 Efectos

- Wistleton (W. T.) buena ejecución con posiciones cerradas

- Ton Rauh (T. R.) poco ejecutable aún en posiciones cerradas

5.4.3 Bocina

Origen: Provincia de Cotopaxi.

Constructor: Julián Tucumbi.



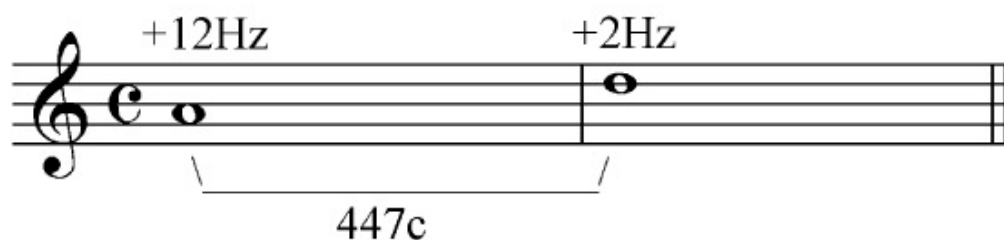
La bocina de 1.20 cm de longitud y 6 cm de ancho en el extremo inferior es uno de los instrumentos milenarios originarios de los Andes ecuatorianos. Está construido de varios materiales, entre ellos: la tunda, el huarumo, caña de guadúa y en la actualidad también la hacen de tubo plástico.

La bocina es tocada por un personaje llamado «Comisionista» y se toca en varios momentos importantes de la vida de las comunidades de Cotopaxi: 1) Para la sacada del toro a la fiesta, 2) para el llamado al ganado para darles el *cachiyacu* (agua sal), 3) para el

llamado a los comuneros a las diferentes mingas como la cosecha, 4) tocar en los estribillos de las piezas musicales en las diferentes fiestas como el Corpus Christi.

Es importante poner un poco de chicha de jora en el momento de tocar la bocina, pues de esa manera suena mucho mejor. En el extremo superior de la bocina está la boquilla de la misma que está construida de tunda.

5.4.3.1 Escala



5.4.3.2 Pieza musical: llamado a la minga en bocina



5.4.4 Cacho de toro



Está construido del cacho del toro. Este cacho que muestra la foto tiene 1.3 cm en el extremo de la embocadura y 8 cm de diámetro en el otro extremo. Las condiciones de vida en la que se desenvolvían los indígenas de la época de la Colonia, de la República y

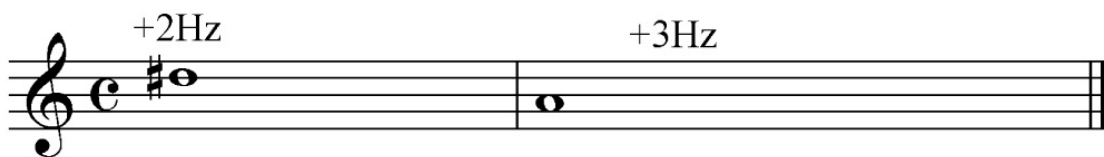
muchos de los indígenas hasta nuestros días eran y siguen siendo muy precarias. Por ello, siempre se han organizado para reclamar sus derechos, por demás justos.

En esos momentos, cuando necesitan ser convocados a las diferentes concentraciones y reuniones, es donde interviene el cacho del toro para realizar el llamado a los diferentes campesinos de las diferentes comunidades.

Julián Tucumbi, en una entrevista (2011), cuenta que sus padres trabajaban de domingo a domingo, sin vacaciones, sin salario, sin socorro. El patrón les pagaba 30 sucres al año, lo que como no era suficiente para mantener a su familia.

En 1942 varios líderes indígenas como taita Ángel María Tipán y Taita Agustín Sacatoro tocaban el cacho de toro llamando a la asamblea a los comuneros huasipungueros para pedir rebaja en el tiempo de trabajo y aumento salarial. A partir de la lucha de aquellos años se establecieron los días sábados y domingos como días de descanso (Pontón & al., 2006).

5.4.4.1 Escala



5.4.4.2 Pieza musical: Llamado a la congregación de comuneros huasipungueros



5.4.5 Rondadores de carrizo

Origen: Provincia De Cotopaxi

Constructor: Julián Tucumbi

El rondador de carrizo es uno de los instrumentos más importantes, de mayor desarrollo y utilización de la serranía andina ecuatoriana y sobre todo en la zona de la provincia de Cotopaxi. Quizá sea el instrumento que más se adaptó al sistema temperado occidental.

El número de carrizos varía en cada instrumentos. Así, tenemos rondadores de 8, 18, 30 o 41 tubos. Analizaremos a continuación las escalas o secuencias de sonidos de manera ascendente, es decir, desde el carrizo más grave hasta llegar al carrizo más agudo.

5.4.5.1 Escalas

Los siguientes son rondadores de 41 y 30 canutos

Transcripción: J. Pontón

5.4.5.2 Pieza musical: Fiesta Del Mundo

Ritmo: Danzante

Intérprete: Julián Tucumbi



(J.Pontón, C Velásquez, otros)

5.4.6 Rondador del Cóndor

Está construido con los huesos de las alas del cóndor. Posee 17 canutos. El rondador realiza su propio acompañamiento, tocando una segunda voz con un segundo carrizo entonado simultáneamente



5.4.6.1 *Pieza musical: Mama Francisca*

Ritmo: Danzante

Instrumento: Rondador del Cóndor

Compositor e intérprete: Julián Tucumbi

* Notas utilizadas en la pieza musical



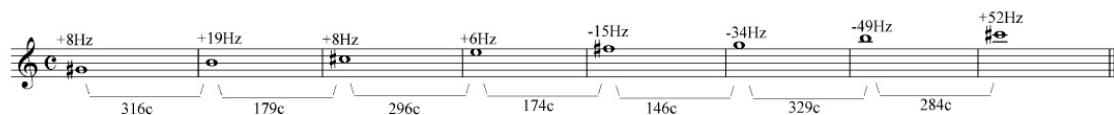
(J.Pontón, C Velásquez, otros)

5.4.7 Rondador del cóndor (pugsín)

Este rondador es también construido de los huesos del cóndor. Se diferencia del anterior por su tamaño y número de canutos. Este tiene apenas 8 canutos, es más pequeño y mucho más agudo que el anterior.



5.4.7.1 Escala



Transcripción: J. Pontón

5.4.7.2 *Pieza musical: Alita del Cóndor*

Ritmo: Danzante

Instrumento: Rondador Pugsín

Intérprete: Julián Tucumbi.

* Notas utilizadas en esta pieza musical

The image shows three staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains several notes with pitch adjustments: +4Hz, +23Hz, -1Hz, -27Hz, +40Hz, +12Hz, +22Hz, and +30Hz. A tempo marking of quarter note = 65 is present. The second staff starts at measure 7 and the third at measure 12, both showing rhythmic patterns with chords and single notes.

Transcripción: J. Pontón

5.4.8 **Pingullos**

Origen: Provincia de Cotopaxi.

Constructor: Julián Tucumbi.



Los pingullos de la fotos tienen 40cm de longitud. El pingullo es un instrumento aerófono con 3 huecos en la parte anterior y un orificio de embocadura, además de un orificio en la parte posterior. Se lo toca acompañado por un tamboril, aunque en ocasiones puede tocarse acompañado de otro pingullo, más el tamboril. Los instrumentistas que tocan el pingullo están presente en muchas fiestas tales como en el Corpus Christi o en los Caporales.

5.4.8.1 Escala

The image displays two musical staves representing a scale with specific frequency deviations and intervals. The first staff shows a scale with the following deviations: +12Hz, +4Hz, +22Hz, +4Hz, +31Hz, +11Hz, +19Hz, +28Hz, -20Hz, and +47Hz. The intervals between notes are labeled in cents: 182c, 132c, 68c, 144c, 265c, 110c, 110c, 42c, and 175c. The second staff shows a scale with the following deviations: +8Hz, +40Hz, -6Hz, -14Hz, +40Hz, +60Hz, +66Hz, +50Hz, and +36Hz. The intervals between notes are labeled in cents: 188c, 56c, 94c, 145c, 309c, 102c, 186c, and 289c. A dashed line labeled '8va' is positioned above the second staff.

Transcripción: J.Pontón

5.4.8.2 *PIEZA MUSICAL: Ñuca Llacta*

Ritmo: Sanjuanito

Instrumento: Pingullo

Intérprete: Julián Tucumbi.

* Notas utilizadas en esta pieza musical

Pingullo 1

Pingullo 2

$\text{♩} = 70$

3

13

24 4 veces

33

41 *lento*

8va

3 3 3

3 3

(J.Pontón, C Velásquez, otros)

5.4.9 Caja

Origen: Provincia De Cotopaxi.

Constructor: Guillermo Ayoví

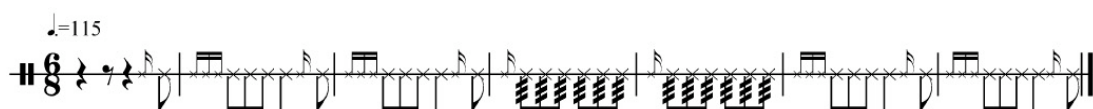
Es un instrumento de percusión construido de madera de penco. Tiene 34 cm de diámetro. Posee dos aros sostenidos con 8 brazos de piel de vaca. El parche posterior es de piel de borrego longevo para que sea más grueso, mientras que el parche anterior es de piel de borrego joven para que sea más sonoro. En el medio del parche posterior hay cuatro tiras para que vibren en el momento del golpe como un redoblante.



5.4.9.1 Acompañamiento del Albazo.

Instrumento: Caja

Intérprete: Julián Tucumbi.



(J.Pontón, C Velásquez, otros)

5.4.10 Wankara

Origen: Provincia de Cotopaxi.

Constructor: Julián Tucumbi.

Wankara es un bombo grande, es un instrumento precolombino hecho con madera de penco. Tiene dos aros de madera sostenidos por 8 tiras de piel de vaca que sirven para templarlo.

El parche posterior es el más grueso y es de piel de buey. El parche anterior es más delgado, y está hecho de piel de cabra, para que resuene mejor al momento de ser golpeado.



5.4.11 Flauta de guadúa

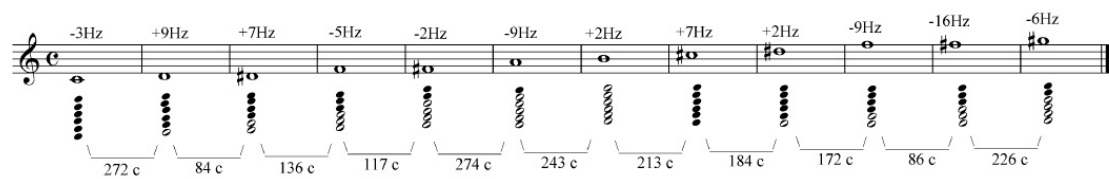
Origen: Provincia de Cotopaxi.

Constructor: Julián Tucumbi.

Está construida en madera de guadúa. Tiene 65 cm de longitud, 3.5 cm de diámetro en el extremo derecho o extremo de la embocadura y 3 cm en el extremo izquierdo.



5.4.11.1 *Escala*



Transcripción: J.Pontón

5.4.12 Flauta pata del Cóndor

Origen: Provincia de Cotopaxi

Constructor: Julián Tucumbi

5.4.12.1 *Escala*



Transcripción: J.Pontón

5.4.12.2 Pieza musical:

Ritmo: Sanjuanito

Intérprete: Julián Tucumbi.

* Notas utilizadas en esta pieza musical

-11Hz 8^{va} -20Hz +42Hz -5Hz 8^{va} -9Hz ♩=100-110

+9Hz +7Hz -7Hz

5.5 Costa

Analizaré el Sistema de Pensamiento Musical Afroesmeraldeño que mantiene sus propias características y sus propios temperamentos. Es necesario aclarar aquí que la marimba construida por Papá Roncón (Guillermo Ayoví) tiene su propio temperamento, diferente del occidental. Tal marimba es la que analizaremos en esta investigación.

En la actualidad se construyen marimbas afinadas según el sistema occidental, con lo que se han perdido los sistemas nativos de afinación.

Papa Roncón aprendió la marimba de la comunidad Chachi. Esta comunidad, a su vez, aprendió el arte de los negros que fueron traídos al actual territorio ecuatoriano como esclavos y que impusieron sus instrumentos y sus formas musicales a los Chachis.

5.5.1 Sistema de pensamiento musical afroesmeraldeño

Sin lugar a dudas, la marimba es el principal instrumento de la música afro-esmeraldeña. Es una reconstrucción de la marimba africana, ajustada a las nuevas condiciones que rodeaban a los africanos traídos como esclavos por los españoles a suelo americano.

Según el Padre Luís de Giorgi (1977), la marimba esmeraldeña deriva del *rongó* africano que es a su vez un instrumento de percusión y que el nombre *marimba*, proviene de un baile de la tribu Woro que habita en el sur de Sudán.

El *rongó* mide unos 50 cm de longitud, tiene 10 teclas, cada una de 5 cm de ancho y 1 cm de espesor. Como resonadores tiene las calabazas que se cuelgan debajo de las tablas. Tienen una longitud de 30 cm, 5 cm de diámetro la más grande y 2 cm de diámetro la más pequeña. (Giorgi 1977)

De acuerdo al tamaño, tenemos los siguientes tipos de *rongó*:

- a) **Vivi *rongó***, llamado *ju rongó* que significa niña *rongó*, pose las calabazas más pequeñas y produce los sonidos más agudos. Los africanos dicen que «es el niño chiquito que comienza a hablar solito cuando se atreve a entablar la conversación».(Giorgi 1977)
- b) **El Galandi** es el *rongó* mediano con calabazas de mayor tamaño. Es por tanto es «el hermano mayor que aguanta los caprichos de su hermano menor hasta que pierde la paciencia... Es el sabio que sabe todo, al que no le gusta ser hablador sino que se limita a afirmar, negar o corregir, según las circunstancias». Se limita a contestar esporádicamente. (Giorgi 1977)
- c) **El Nau *rongó***, llamado también *gu rongó*, que significa abuela *rongó*. Tiene las calabazas más grandes de los tres, por ende sus sonidos son los más graves y profundos. Es «la mamá o la abuela que con su autoridad de persona adulta se entromete en las discusiones de los hermanos para pacificarlos».(Giorgi 1977)

5.5.1.1 *La agrupación musical africana*

Esta agrupación está conformada por:

- a) Tres *rongós*
- b) Un tambor grande
- c) Un tamboril
- d) Dos pares de vichi (maracas)

5.5.1.2 *El conjunto musical tradicional afroesmeraldeño*

Está conformado por una marimba. Generalmente esta marimba la ejecutan dos músicos; uno, dos y hasta tres bombos; dos, tres cununos; dos guasás; un o una solista en canto, y el coro para los responsos.

La ubicación de los músicos es la siguiente: el bombo y los cununos en la parte del “bordoneo” de la marimba, es decir, en su parte izquierda, mientras que el o la solista se ubican en la parte aguda de la marimba, o sea en su parte derecha.

A la forma de matizar la música esmeraldeña se a conoce con el nombre de “ondear”. Luego de la intervención de la marimba se da paso a la cantadora. Cuando el resto de instrumentos acompañan a un solista se dicen que están ondeando o que vienen venteando, o también se dice «va arrullando». Ondear es lo contrario de repicar. El repique es la llamada a otro instrumento afín: cuando repica el tiplero (el marimbero que toca en la parte aguda de la marimba) está llamando a la marimba, cuando repica un cununo está llamando a repicar a otro, el mismo que con su repique llama a la marimba, luego de esta conversación todos los instrumentos ondean.



A continuación describiré cada uno de los instrumentos que conforman este conjunto

5.5.1.2.1 LA MARIMBA ESMERALDEÑA.

ORIGEN: Provincia de esmeraldas.

CONSTRUCTOR: Guillermo Ayoví (Papá Roncón).



ESCALA

Transcripción: Julián pontón

Analizaré la escala de la marimba construida por Papá Roncón afinada con su propio temperamento:

Primeramente, cada sonido de la escala posee su propio temperamento y esta analizado electroacústicamente con sus correspondientes Hz en relación al sonido temperado del piano occidental.

Luego tenemos que la relación entre cada sonido de la escala en forma ascendente está medidos en cents. Si sabemos que 100 cents equivalen a medio tono temperado, podremos darnos cuenta de la diferencia entre las relaciones de los diferentes sonidos de la escala de esta marimba. Por ejemplo, entre el re_2 y el mi_2 (las dos primeras notas de la escala de esta marimba) existe 134 cents, o sea medio tono, más un tercio de medio tono. Por eso, se demuestra que es un intervalo atemperado con relación al sistema occidental o tiene su propio temperamento.

Los tres registros de la escala: grave, medio y agudo son diferentes el uno de el otro, lo que no ocurre con el piano, ya que las escalas son iguales en cualquier registro que ellas estén: solo cambia la tesitura o altura de la escala.

Con este análisis electroacústico está demostrado que el sistema de pensamiento musical afroesmeraldeño tiene su propio temperamento, basado en la manera *sui géneris* en que los constructores de las marimbas tradicionales, como lo es Papa Roncón, lo realizan. Se basan en el canto de las aves y en la entonación de algunas canciones que le sirven de guía al constructor para ir afinando las teclas de acuerdo a cómo va sonando bien la canción.

La marimba analizada fue construida por Guillermo Ayoví, personaje central de este instrumento en toda la provincia de Esmeraldas, muy conocido como Papá Roncón por el acento de su ronca voz.

La marimba mide 1.40 m de longitud y tiene 23 teclas. La tecla más grande tiene 72 cm de longitud, la tecla más pequeña tiene 26 cm de longitud. El grosor de todas las teclas es de 1.5 cm y están hechas de madera de chonta. Los resonadores hechos de caña guadúa, a diferencia de sus ancestros africanos que estaban contruidos con calabaza. Esto miden 58 cm de longitud el más grande y 5 cm el más pequeño. El diámetro es de 7 cm el más grande y 5 cm el más pequeño.

Es importante resaltar que la afinación de una marimba tradicional es la que da el constructor o el afinador de la misma, teniendo en cuenta que para afinarlas él se guía de una o varias melodías tradicionales, como por ejemplo el *Agua Larga*. Esta canción tiene la melodía exacta para poder afinar tabla por tabla, desde la más grave hasta la más aguda. Por esta razón es que los temperamentos o afinaciones varían de constructor a constructor. Así, y aunque con ciertas variantes, se transmite un mismo sistema de pensamiento musical de generación en generación.

Para afinar las marimbas se utiliza el método llamado «el canto de un pájaro marimbero» que dice así: «Quién compra el botín/ Quién compra el botín» ... en donde el fonema *tín* es la nota más aguda del canto, es el que sirve para afinar la tabla más aguda de la marimba y luego se va afinando el resto de tablas, desde la más aguda a la más grave. Luego de afinar la tabla más aguda se afina la tabla que está a una tercera de distancia descendente de la primera. Luego se encuentra una media entre las dos y se afina la segunda tabla. A su vez, a esta se le busca su dúo, o sea la tercera voz, que en realidad es la cuarta

tecla de la marimba. Con la cuarta tecla se afina la sexta utilizando el mismo procedimiento anterior, y, buscando la afinación intermedia entre la cuarta y la sexta, se da como resultado la quinta tecla, y así sucesivamente se procede a afinar el resto de la marimba (Gorgi, 1977).

Hoy en día se construyen y los conjuntos tocan marimbas afinadas según el sistema occidental, perdiéndose de esta manera las afinaciones tradicionales propios de las culturas negras e indígenas Chachis.

La marimba es casi siempre tocada por dos personas: la una hace el *tilpe* o melodía y la otra toca el bordón o bajo (acompañamiento).

5.5.1.2.2 EL BOMBO

Origen: Provincia de Esmeraldas.

Constructor: Guillermo Ayoví



El Bombo está construido de un tronco de madera llamada de jigua, que es un laurel amarillo o tainde. Para comenzar, el tronco es vaciado por dentro. Tiene 57.5 cm de longitud y 43 cm de diámetro. Estas medidas corresponden a un bombo construido por el mismo Guillermo Ayoví. Una recomendación muy importante es que hay que cortar el tronco después del 5to día de luna menguante. Los parches que se utilizan son dos para

cada uno de los extremos del tronco vaciado. Se utiliza piel de venado macho (piel más gruesa) para la parte de abajo y piel de tatabra (piel más fina) para la parte de arriba que es donde se golpea el bombo. Los cueros están sujetos por dos arcos de madera templados por sogas y se los toca con un mazo grande construido de madera de chonta también.

5.5.1.2.3 LOS CUNUNOS



Se utilizan las mismas maderas que para la construcción del bombo, cortadas y vaciadas de la misma manera. Existe el cununo macho, cuya piel es de venado macho (más grueso). El parche tiene 25.5 cm de diámetro. La longitud total del cununo es de 61 cm. El extremo abierto o inferior tiene 17 cm de diámetro. El cununo hembra tiene un parche de venado joven (piel más delgada) o puede ser construido con piel de tatabra. El parche tiene 25 cm de diámetro. El cununo hembra tiene igual longitud que el cununo macho, o sea 61 cm. El parche a cuero tiene 25.5 cm de diámetro. Tiene 17 cm de diámetro en el extremo inferior. La diferencia entre el cununo macho y el hembra radica en la diferencia del grosor del parche. El parche está templado por varias cuñas o templadores hechos de madera fina como el guayabo.

5.5.1.2.4 EL GUASÁ



El guasá se fabrica con caña de guadúa o de madera de guarumo de varios tamaños. Las paredes del canuto no deben ser gruesas y se debe quitar la cáscara y pulpa interior del mismo. El guasá se rellena con semillas de achira y se atraviesa con clavos de chonta para que las semillas se dispersen y produzcan un sonido similar al de la lluvia. Existen otros instrumentos como las maracas y la charrasca, que en la actualidad están ya en desuso.

5.5.1.3 *Pieza musical: Agua larga*

Analizaremos electroacústicamente una de la melodías y ritmos más populares, el Agua Larga.

RITMO: Agua Larga

INSTRUMENTOS: Marimba, Cununos, Guasás, Bombo, Voz solista y Coro.

INTÉRPRETES: Músicos de la Comunidad Chachi de Esmeraldas.

Musical score for a piece featuring Marimba 1 Tiple, Marimba 1 Bordón, Cununos, Guasá, Bombo, Solista, Coro, Mrb. I, Cuns., guas., mbm., Solt., and Cr. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with specific performance instructions like "Golpe apagado" and "Cununo Alto". Frequency adjustments are noted throughout the score, such as "+11Hz", "+10Hz", "+2Hz", "+5Hz", "+9Hz", "+5Hz", "-7Hz", "+8Hz", "+4Hz", "-3Hz", and "-6Hz". A tempo marking of quarter note = 100 is present.

(J. Pontón, C.Velásquez, otros)

5.6 ORIENTE

Una de las nacionalidades más importantes del oriente ecuatoriano es la comunidad *shuar*. Este es un pueblo musical por excelencia. Tiene canciones dedicadas a casi todos los temas de su vida cotidiana, desde el canto al loro, a la anaconda, los cantos del Nunkui, la deidad

de la huerta, a la deidad del agua, Entsa, Arutam, la deidad de la guerra. Desde las cosas más triviales hasta canciones de carácter filosófico, como el canto dedicado a la palabra, está presenta la música.

5.6.1 Los sistemas de pensamiento musical *shuar*

5.6.1.1 Canto *shuar*

La música *shuar* es fundamentalmente vocal. la música instrumental hace siempre una referencia a las canciones con letra a parte de la canciones acompañadas por el *kaer*, que es un instrumento de dos cuerdas similar al violín europeo. Tiene canciones dedicadas a los más variados temas. Desde las canciones dedicadas a animales, las canciones que cantan las mujeres en la huerta que invocan a Nunkui; hasta canciones de carácter filosófico como aquella canción que menciona que la palabra no tiene fin en sus posibilidades de expresar cosas y sentimientos; canciones de carácter curativo como las que usan los shamanes.

En la música *shuar* existen tres ritmos o géneros fundamentales que son los siguientes:

- a) **Anent:** que es una canción de amor dedicada a temas reflexivos y cantos ceremoniales como el canto dedicado a Nunkui realizado por las mujeres en la huerta, el canto que utilizan los *uwisines* en las ceremonias de curación, o la serie de 7 canciones que conforman el Ritual de la Chonta.
- b) **Nampet:** canto guerrero dedicado a Apachur Arutam, deidad de la guerra.
- c) **Ujaj:** es el tipo de canción de baile.

5.6.1.1.1 Nupi (Trágicas *shuar*)

Instrumento: Voz

Intérprete: Yankur Ciro

* Trifonía utilizada en esta pieza

The musical score is written on three staves of music. The first staff includes a tempo marking of quarter note = 100 and a key signature of one sharp (F#). It features a sequence of notes with accidentals, and a bracketed section labeled 'A (4 veces) B'. Below the first staff, frequency values are listed: -25 Hz, -10 Hz, +6 Hz, and -35 Hz. The second staff is marked with 'C', 'B', 'D', and 'B' above the notes. The third staff is marked with 'C', 'B', 'C y l', and 'B' above the notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

(J.Pontón, C Velásquez, otros)

5.6.1.1.2 Nuwa Pisar Weaneka Rawarai Tusa (La Huida)

Instrumento: Canto *shuar*

Intérprete: María Chau

* Notas utilizadas en esta pieza

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It features a sequence of notes with frequency deviations: +14Hz, +11Hz, +7Hz, -48Hz, and -12Hz. A tempo marking of quarter note = 95 is present. The notes are labeled with letters: A, B, C, Bv, Cv, D, A, D, Cv, C, C, C, B, B, C, Cv, D, Bv, Cv. The score uses various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and repeat signs.

Transcripción: Pablo Freire

5.6.1.2 Instrumentos *shuar*

Los instrumentos tocan melodías que casi siempre hacen referencia a las melodías vocales. Los instrumentos existentes son algunos. El pinkiui, que es una flauta de tunda, posee tres orificios: dos para modular la altura del sonido y el otro es la embocadura. El peem (/pwím/) es una flauta de tunda de 6 orificios: 5 para modular la altura y uno de

embocadura. El tumank o arco musical consta de un arco de madera como el arco de una flecha y una cuerda amarrada a cada uno de los extremos del arco de madera.

5.6.1.2.1 El pinkiui



ESCALA

-1Hz -6Hz -3Hz -3Hz $+17\text{Hz}$ $+7\text{Hz}$ -5Hz
 774c 320c 100c 472c 162c 64c

Transcripción: J. Pontón

El pinkiui de la foto tiene las siguientes medidas: 79 cm de longitud, 4.5 cm de diámetro en el extremo de la embocadura y 2 cm de diámetro en el otro extremo, que es cerrado. El hecho de que este extremo sea cerrado es una característica propia de esta flauta y es lo que le da su timbre característico.

Es importante señalar que hay pinkiuis de diferentes tamaños y por esta razón existen también diferentes tesituras, pero se sigue reproduciendo a pesar de las diferentes tesituras de instrumentos un mismo sistema de afinación. Es decir que una misma pieza se puede tocar en diferentes pinkiuis, así sean más pequeños o más grandes.

PIEZA MUSICAL: Wa (Perdiz)

Ritmo: Nampet

Instrumento: Pinkiui

Intérprete: Luis Juwa

* Notas utilizadas en esta pieza musical ♩ = 80

(J.Pontón, C Velásquez, otros)

TRINOS

TRÉMOLOS

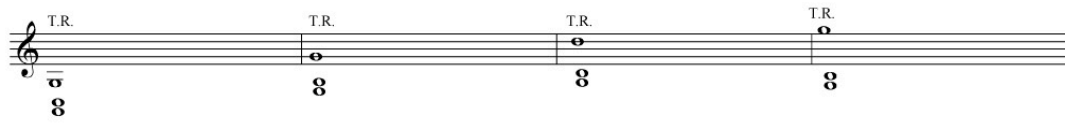


x Regular
xx difícil
xxx muy difícil

Análisis y transcripción J. Pontón

EFFECTOS

- Ton Rauh (T.R.) buena ejecución solo en posiciones abiertas



- Flatterzung : buen efecto en cualquier altura y posición tanto abierta como cerrada

MULTIFÓNICOS



ANÁLISIS ESPECTRAL

1ra posición abierta



1ra posición cerrada



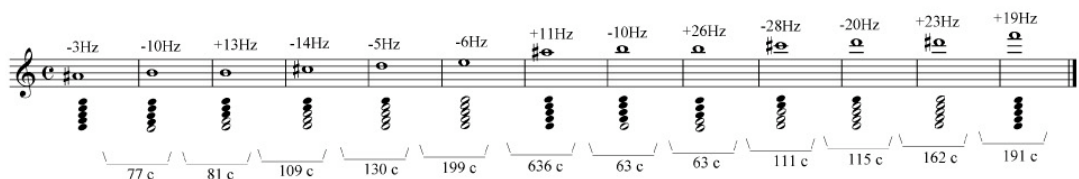
Análisis y transcripción J. Pontón

5.6.1.2.2 El peem



El peem (pronunciado /pwím/) es una flauta más pequeña que el pinkiui construida de madera de tunda. Las flautas del oriente, al igual que muchas de las flautas del Ecuador, cambian su altura debido a su a que cambia su tamaño, pero se mantiene más o menos igual la relación interválica entre sus notas. El peem de la foto tiene las siguientes dimensiones: 34.5 cm de longitud, 2.3 cm de diámetro en el extremo de la embocadura y 2 cm en el otro extremo. Presenta 5 orificios en la parte anterior y uno en la parte posterior.

ESCALA



Análisis y transcripción J. Pontón

Del desarrollo de esta escala podemos deducir que existe un aumento progresivo del tamaño del intervalo a medida que sigue subiendo en altura la escala. Por supuesto se trata de una escala con su propio temperamento muy diferente del occidental.

Esto porque entre el la# y el si existen 77 cents, o sea un medio tono, menos 23 cents. Luego, entre el si y el siguiente si, hay 81cents, o sea un semitono un poquito más alto que el anterior. Después, entre el si y el do# siguiente tenemos 109 cents, es decir un semitono,

más 9 cents. Entre el do# y el re tenemos 130 cents, o sea un semitono, más 30 cents. Entre el re₄ y el mi₄, hay 199 cents, o sea un tono completo. Esta progresión se repite en la siguiente octava. La escala que presenta el peem es la más interesante y curiosa de las que hemos analizado.

PIEZA MUSICAL: ICHPIUTIUR

Instrumento: Peem

Intéprete: José Tiriwan

TRINOS

TRÉMOLOS

x Poca dificultad
 xx Lento
 xxx Muy lento y difícil

Análisis y transcripción J. Pontón

EFFECTOS

- Furlato: muy buen efecto en toda la extensión del instrumento
- Ton Rauh: (T. R.) con aire o sin aire.

- Wistleton (W. T.) de muy buen efecto en todas las notas fundamentales del instrumento.

ANÁLISIS ESPECTRAL



Análisis y transcripción J. Pontón

5.6.1.2.3 Tumank

El tumank es un arco de madera con una cuerda templada en sus dos extremos. El arco mide 111 cm de longitud, 1.3 cm de grosor en el extremo más ancho y 0.5 cm en el extremo más delgado. El grosor del arco va disminuyendo en forma gradual del extremo más ancho hasta el otro extremo.

Para ejecutar este instrumento se introduce el extremo más grueso del arco en la boca y se pulsa la cuerda con el dedo, que es de *nylon* generalmente, lo que produce una nota pedal y sobre la cual se realizan modulaciones de altura, utilizando los resonadores del cráneo y cara con glisandos muy rápidos. Es necesario resaltar que la música instrumental *shuar* siempre hace referencia a la música vocal.



PIEZA MUSICAL: Tσμαik (Semayuca)

Ritmo: Anent

Instrumento: Tumank

Intérprete: Rafael Awananch

The image displays a musical score for the instrument Tumank, written in 8/8 time. The score is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking of quarter note = 83. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment, while the treble staff is mostly silent until the final two measures, where it features a melodic line with glissando markings and frequency shift annotations of +1Hz and +37Hz. The second system starts at measure 12. The treble staff is active throughout, showing a melodic line with multiple glissando markings and frequency shift annotations: -12Hz, +17Hz, +9Hz, +58Hz, -7Hz, -8Hz, and -13Hz. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

(J. Pontón, P. Velásquez, otros)

6 INTERPRETACIÓN

En este capítulo, se analizará de una manera comparativa el sistema de pensamiento musical occidental que es el tonal funcional, con los sistemas que son objeto de este estudio. Es de vital importancia este acápite, por cuanto, además de realizar el análisis de lo investigado in situ, se propondrá una sistematización de cada sistema.

La cosmovisión andina siempre es dual. Todos los acontecimientos de la vida, la naturaleza, el hombre, en fin, siempre tienen dos polos. Así, por ejemplo, el universo para el mundo indígena es el Pariverso (derivado de lo par): el sol y la luna en el cosmos, o el Volcán Imbabura y la mamá Cotacachi en la naturaleza geográfica. En cuanto a la gran celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi, ésta tiene dos partes. En la primera, que se realiza en Kotama-Otavalo desde el 21 hasta el 29 de junio, se despiertan las fuerzas masculinas (el Aya) que son el caos, la lucha, el rompimiento, la fuerza... Y la segunda parte, que se realiza a partir del 29 de junio en las comunidades indígenas del cantón Cayambe, donde se despiertan las fuerzas femeninas (el Sami), con fuerzas como el amor, la conservación, la dulzura o la armonía.

Esta cosmovisión está presente también en la música ritual, que es parte sustancial de esta celebración. La instrumentación de esta música es siempre interpretada a dos flautas: la una se denomina macho y la otra se denomina hembra. Estas obras están escritas solo a dos voces, aunque en muchos casos tocan de tres o más flautistas (como lo hacen en la Semana Santa en Cotacachi). En dichos casos el tercer, flautista dobla la segunda voz y, si son cuatro los flautista, se dobla también la primera voz.

En el mundo negro también se reproduce este fenómeno. La marimba siempre es tocada por dos persona: la una toca el bajo o bordón y la otra toca la voz superior llamada el *tiple*, que es la melodía. Los cununos también son pareados: el cununo macho y el cununo hembra que son construidos de diferente manera. El macho es más grande y da un timbre más grave; el cununo hembra es más pequeño y tiene un timbre más agudo, de igual manera hay dos guasás, uno más grande y otro pequeño.

Otro de los factores importantes de relación de lo antropológico, social y cultural entrelazado con la música, es el hecho común a todas la culturas nativas analizadas de que la música es casi siempre de carácter ritual y está presente en todas las ceremonias rituales

de agradecimiento a la Pachamama. Así, como en las diferentes fiestas de carácter simbiótico religioso¹³. Algunos casos para ejemplificar lo dicho: la gran celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi se la conoce como la fiesta de San Juan; la fiesta de los muertos el 2 de noviembre en Borbón (provincia de Esmeraldas) se la conoce también como la fiesta de San Martín. Y justamente, en este tipo de celebraciones siempre está presente la música ritual.

6.1 Sistema de Pensamiento Musical Occidental (tonal funcional s. XV al s. XX)

El sistema occidental tonal, desde el inicio del clave bien temperado siglo XVII, que es donde inicia la afinación del piano que ha llegado hasta nuestros días, se fundamenta en la organización de la escala diatónica o heptáfona mayor y sus variantes menores. La organización interválica de do mayor es: 2 2 1 2 2 2 1, siendo el 2 un tono completo (200 cents) y el 1, medio tono (100 cents). Es un sistema temperado cuyo mínimo intervalo es el medio tono que es igual a 100 cents.

Este es el principio fundamental de diferencia con los sistemas nativos del Ecuador, por cuanto estos posibilitan afinaciones de menos de medio tono sobre todo en los adornos que acompañan a las notas constitutivas del acorde, llamadas notas fundamentales. En cuanto a los otros intervalos el sistema occidental se basa en segundas mayores, menores, terceras mayores y menores, cuartas justas, quintas justas, sextas menores y mayores, séptimas mayores y menores, y octavas justas. Todos estos intervalos, en el sistema occidental, responden naturalmente al temperamento tonal.

En los sistemas nativos, vemos que las segundas son más grandes o más pequeñas comparadas con las temperadas occidentales. Es ahí cuando podemos hablar de sistemas con sus propios temperamentos.

¹³ Simbiótico religioso, por cuanto siempre se han fundido o han tomado los nombres de festividades religiosas las fiestas o celebraciones indígenas o negras.

MODO MAYOR



La organización interválica de la escala menor natural es: 2 1 2 2 1 2 2:

La m. Natural



La organización interválica de la escala menor armónica es: 2 1 2 2 1 3 1

La m. Armónica



La organización interválica de la escala menor melódica es: 2 1 2 2 2 2 1

La m. Melódica



La altura de las notas de las escala se pueden medir en Hz. Así, por ejemplo, las notas de la escala de Do Mayor tienen las siguientes alturas en Hz:

DO Mayor



Estas alturas se multiplican en todos los instrumentos occidentales desde el piano, arpa, guitarra hasta los instrumentos sinfónicos. La parte central del piano: desde el fa₂ hasta el fa₄ (tomando el do central como do₃), lo denominan los constructores de pianos «arte

temperada», porque se la puede afinar directamente con la ayuda de un afinador. Así, el la_3 debe tener los 440 Hz de rigor y el la_4 debe tener 880 Hz, y así hasta llegar hasta el fa_4 . A partir de este fa , el afinador de pianos afina las octavas del piano al oído y afina las notas hacia arriba o hacia abajo, dependiendo de si el piano es más viejo o más moderno. Pero a pesar de esta particularidad, podemos decir que el piano es un instrumento temperado por cuanto si medimos el intervalo entre los sonidos en cents, deben existir 100 cents en cada medio tono a cualquier altura del piano. Entonces, podemos concluir que el Sistema de Pensamiento Musical occidental, a partir del siglo XVII y hasta el siglo XX, es un sistema temperado y cuyo intervalo más pequeño es el mediotono equivalente a 100 cents. En los extremos desde el fa_2 hacia abajo y desde el fa_4 hacia arriba, el afinador de pianos corrige la afinación de las octavas al oído.

6.2 Los sistemas de pensamiento musical nativos vistos bajo la óptica occidental.

6.2.1 Sierra

El investigador Segundo Luis Moreno, en la página 39 de su libro *La Música en el Ecuador* (1996), dice:

La composición [El Danzante pieza transcrita en la página 38 del mismo libro] es ejecutada con un pífano de caña de tres huecos —que los indios llaman pingullo— con acompañamiento de un tamboril grande, que marca rítmicamente los tiempos del compás. Ambos instrumentos los toca un mismo ejecutante.

Lo que ha hecho Moreno es ajustar las afinaciones del pingullo indígena al temperamento del piano o de cualquier otro instrumento occidental, borrando de esa manera las afinaciones propias del pingullo indígena.

DANZANTE

melodía autoctona

Anónimo

$\text{♩} = 96$

The image shows a musical score for two instruments: Pingullo and Tambourine. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system shows the Pingullo part on a treble clef staff and the Tambourine part on a bass clef staff. The second system shows the Pingullo part on a treble clef staff and the Tambourine part on a bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 96.

Este Danzante es transcrito por S. L. Moreno.

De acuerdo al análisis electroacústico que he realizado de dos pingullos de la provincia de Cotopaxi, construidos por Julián Tucumbi, las afinaciones de las escalas que producen estos pingullos son las siguientes:

The image shows two musical scales. The first scale is in G major and has the following frequency and cent deviations: +12Hz, +4Hz, +22Hz, +4Hz, +31Hz, +11Hz, +19Hz, +28Hz, -20Hz, +47Hz. The second scale is in G minor and has the following frequency and cent deviations: +8Hz, +40Hz, -6Hz, -14Hz, +40Hz, +60Hz, +66Hz, +50Hz, +36Hz.

6.2.1.1 *PIEZA MUSICAL: Ñuca Llacta*

RITMO: Sanjuanito

INSTRUMENTO: Pingullo

INTÉRPRETE: Julián Tucumbi.

* Notas utilizadas en esta pieza musical

Pingullo 1

Pingullo 2

$\text{♩} = 70$

4 veces

lento

Los sonidos de la escala del pingullo analizado tienen sus propios temperamentos.

Las afinaciones medidas en hercios de cada nota de la escala que produce el pingullo (construido por J. Tucumbi) es totalmente diferente del modelo del piano temperado. Si sabemos que medio tono equivale a 100 cents, la relación entre una nota y otra de la escala medida en cents no corresponde a estos 100 cents que de manera exacta coincide en el sistema occidental. En la afinación del pingullo, gracias a la escala anterior, se verifica que las relaciones interválicas son microtonales (intervalos microtonales se refiere a la relación no exacta o temperada occidental que puede existir en sistemas de pensamiento musical extraeuropeo como el andino por ejemplo) y son las siguientes:

Entre el 1er y 2do sonidos de la escala (sol_4 y la_4) hay 182 cents, es decir $1/5$ de medio tono más bajo que el tono (dos medios tonos = 200 cents) temperado del piano. Entre el 2do y 3er sonidos (la_4 y $\text{la}\#_4$), 132 cents, o sea medio tono, más $1/3$ de medio tono más alto que el

temperado del piano occidental. Entre el 3ro y 4to sonidos (1a# y si), 68, casi $\frac{1}{4}$ de medio tono más bajo. Y así sucesivamente, como se puede comprobar en la escala misma.

Con esto se demuestra que, si bien puede existir un margen de error al analizar las muestras grabadas in situ, estamos frente a un Sistema de Pensamiento Musical que tiene otros temperamentos diferentes del occidental. Por tanto, las transcripciones hechas por Segundo Luis Moreno, en las que aproximó el temperamento del pingullo de la provincia de Cotopaxi al temperamento del piano occidental, plantea diferentes problemas que no serán objeto de análisis en este trabajo.

6.2.2 Música afroesmeraldeña

El mismo fenómeno que observamos en la transcripción de la música de la sierra por parte del maestro S. L. Moreno, lo tenemos en la música de la costa esmeraldeña. En la página 55 del libro *La música en el Ecuador* S. L. Moreno dice:

En la región litoral, los negros esclavos traídos de África por los conquistadores españoles tuvieron más influjo que los indígenas en la formación del estilo criollo. Mejor dicho, los negros impusieron su música desde el primer momento en nuestra región occidental, donde los aborígenes —poco amantes de sus tradiciones— habían cambiado ya su idioma y vestido por el de los blancos, cuando llegaron los esclavos africanos. En estas circunstancias, dada la mayor similitud en cuanto al estado social y al nivel intelectual entre indígenas y negros, se asociaron más fácilmente; y aquellos —alegres y bulliciosos— prescindieron por completo de las danzas y cantares melancólicos de los indígenas, imponiendo su música monótona y sus instrumentos atronadores.

A continuación, presento la transcripción al piano de una obra de los afroesmeraldeños llamada, según Moreno, *Marimba (danza de negros)*. Esta transcripción fue hecha sin tomar en cuenta la afinación tradicional de la marimba.

MARIMBA

Danza de negros

Anónimo

Piano

$\text{♩} = 108$

7

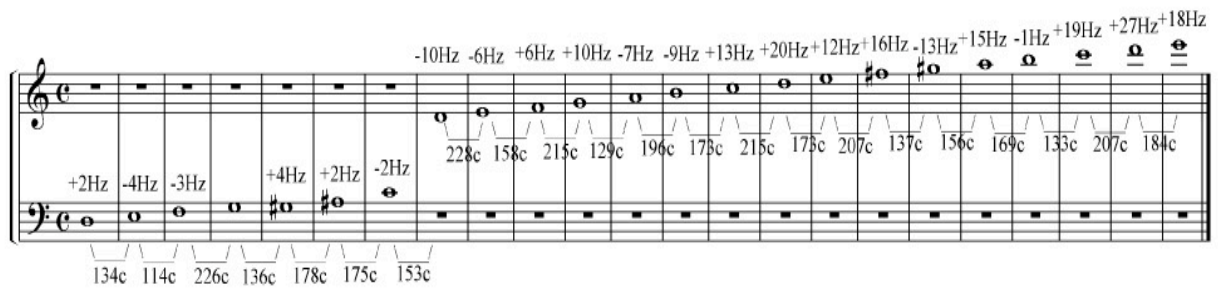
13

Transcripción: S. L. Moreno

A continuación, transcribo la escala de una marimba construida por Guillermo Ayoví, alias Papá Roncón, en donde se demuestra que el temepramento de esta marimba es diferente del temperamento del piano. La afinación de esta marimba la aprendió Papá Roncón de los Chachis, pueblo que está ubicado al norte de Borbón, lugar en donde Ayoví habita, en la riveras del río San Francisco.

ESCALA MARIMBA

CONSTRUCTOR: Guillermo Ayoví



El re más grave de la marimba, osea el re₁ de la marimba, tiene +2 Hz. Si sabemos que este re tiene 146 Hz y que el re#₁ tiene 155Hz, la diferencia en esta región de la marimba es apenas de 9 Hz para el medio tono, por lo que la diferencia de +2 Hz hacia arriba de la nota temperada del piano, equivale casi a 1/5 de medio tono más alto que el normal.

Luego, la relación entre este re₁ y el mi₁ es de 134 cents, lo que equivale a un semitono, más 1/3 de medio tono más alto que el normal. El lector podrá seguir analizando los diferentes sonidos de la escala y podrá darse cuenta de que esta escala tiene su propio temperamento.

La organización de las escalas es diferente en cada uno de los registros de la marimba: (todos son sonidos con su propio temperamento, regirse al temperamento de la escala analizada de la marimba de Papá Roncón).

En el registro grave es: re₁, mi₁, fa₁, sol₁, sol#₁, la#₁, y do₃.

En el registro medio es: re₃, mi₃, fa₃, sol₃, la₃, si₃, do₄, re₄.

En el registro agudo es: re₄, mi₄, fa#₄, sol#₄, la₄, si₄, do₄, re₅ y mi₅.

La organización de las escalas en el piano es la misma en todos los registros del mismo.

6.2.3 Oriente

Moreno (La música en el Ecuador, 1996) menciona lo siguiente al respecto de la obra que él mismo ha transcrito y analizado: «Los indios del oriente hacen uso para sus melodías de una escala más incompleta que la practicada por los de la Sierra». Examinemos la siguiente melodía:

Invocación del Brujo

Allegro

Tenor

8 vi vi vi vi vi vi vi vi

7 vi na pu na pu toento a chi i i i na pu na pu

13 toento a chi i i i vi vi vi vi vi vi

19 vi Ju sa te jae ju sa te jae

©Transcripción S. L. Moreno

«Como se verá en el examen de esta melodía, nos ha demostrado claramente que la escala usada por los jívaros [término en total desuso en la actualidad por cuanto es un término peyorativo para la cultura *shuar*] no consta sino de tres sonidos y en otras ocasiones utilizan escalas de 4 sonidos». Esta escala es simplemente la triada del modo mayor.

Aquí Moreno está ratificando que ha desarrollado su análisis bajo la óptica del temperamento occidental, transcribiendo la melodía al temperamento del piano. Me permito transcribir a continuación la misma obra, pero llamada *Uwishin*, y que fue cantada por Miguel Sanchim, que es un cantante *shuar* grabado en las investigaciones del DIC (Departamento de Investigación, Creación y Difusión del CNSM).

Esta obra es utilizada por el Shaman para las ceremonias de curación de sus enfermos.

UWISHIN

Canto Shuar

Anónimo

♩ = c. 120

Tenor

8 $+7\text{Hz}$ -2Hz $+5\text{Hz}$ $+7\text{Hz}$ $+5\text{Hz}$ -5Hz $+7\text{Hz}$
Wi i i wi wi wi a a a ah

5 $+7\text{Hz}$ $+8\text{Hz}$ -9Hz $+8\text{Hz}$
wi sha di i tro ya gua

9 $+2\text{Hz}$ -1Hz
i a ter za na sa

13 $+2\text{Hz}$ $+5\text{Hz}$ $+5\text{Hz}$
ñau mi ña tzan ze chi ri ña a

Analizaré la escala en la que está construida esta melodía, que es una tetrafonía mayor, pero que mantiene su propio temperamento. El cuarto sonido, o sea el do_3 está simplemente transpuesto a la octava inferior por que así se lo utiliza en la canción.

En esta obra podemos observar que el la_3 del compás tercero tiene 447 Hz, 7 Hz más que el la temperado del piano occidental. El si_3 del mismo compás tiene +5 Hz, el segundo si tiene -5 Hz y vuelve al la_3 con los mismos +7 Hz. Esto ratifica que hay una oscilación microtonal de los dos si que bordonean al la_3 . Se demuestra así que se trata de una música microtonal, ya que estas modulaciones microtonales son sistemáticas, es decir, que se repiten en varias ejecuciones de este mismo tema.

Si bien la base de la melodía es una tetrafonía, existen variaciones de altura con respecto a la afinación temperada occidental. Además, Moreno no ha tomado en cuenta estas oscilaciones microtonales que son componentes fundamentales de la estructura melódica de la canción. Transcribiré a continuación la escala tetrafónica utilizada en la pieza:

TETRAFONÍA MAYOR CON SU PROPIO TEMPERAMENTO

$+2\text{Hz}$ -1Hz $+7\text{Hz}$ $+5\text{Hz}$

©Transcripción: J.Pontón

Existen variaciones en la afinación entre las notas que conforman esta escala tetrafónica. Por ejemplo, el hecho de que el la_3 tenga +7 Hz significa que es ya un cuarto de medio tono la variación en altura que alcanza dicha nota entonada por el cantante *shuar* Miguel Sanchim. Dentro de la música contemporánea, esta variación es muy significativa, puesto que mediante medios electroacústicos se puede percibir variaciones de hasta un céntimo de hercio.

7 CONCLUSIONES.

1. Luego de formular este planteamiento que sostiene que la música de tradición oral del Ecuador tiene sistemas de pensamiento musical diferentes del occidental, puedo profundizarlo y sostener también que las diferencias residen tanto en la manera de organizar las escalas, como en las notas de las piezas musicales. Estas últimas derivan de instrumentos que cuentan con sus propios temperamentos, que es la base en la que se construyen los pensamientos musicales.

2. La segunda conclusión es que la significación de los contenidos musicales se vincula a la convivencia, la geografía y la historia de los diferentes pueblos que habitan y se desarrollan en el territorio ecuatoriano.

3. Además, esta sistematización de los Sistemas de Pensamiento Musical Nativos puede servir para que sean incorporados en el estudio de los centros académicos de formación musical como una asignatura obligatoria. Esto serviría profundamente para que los nuevos profesionales aprendieran a valorar la riqueza extraordinaria de las culturas indígenas de los Andes ecuatorianos y las culturas traídas desde el África, pero que han tomado carta de naturalización en nuestro territorio.

4. El análisis y sistematización del sistema de pensamiento musical de Kotama-Otavaló sobre la música ritual del Jatun-Puncha Inti-Raymi, es de vital importancia para este proceso. Se trata de llegar a conocer de manera más profunda y científica nuestro legado cultural musical nativo, pues aquí se ha logrado recopilar gran cantidad de canciones y realizar tablaturas de las posiciones de las notas que intervienen en cada pieza musical. Esto hace posible que el estudiante de un centro de enseñanza musical pueda aprender con mucha facilidad estas canciones. Sin embargo, sería completamente necesario el uso del instrumento tradicional, fácilmente encontrado en la gran celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi, los días del 21 al 29 de junio en la Plaza de Ponchos de Otavaló. A este lugar acuden los constructores de flautas propias del ritual en estas fechas.

Las flechas en dirección hacia arriba o hacia abajo, situadas sobre los sonidos nativos, indican que la nota es un poco más alta o más baja en relación a la nota del mismo nombre de temperamento occidental.

En el trabajo de campo, el autor tuvo la suerte de trabajar con Mariano Maldonado. Este es uno de los sabios más importantes, poseedor de estos saberes ancestrales y fue quien aportó la enseñanza sobre tocar las flautas del Jatún-Puncha Inti-Raymi a esta investigación. Dado que la formación musical del autor de este trabajo obedece a la formación tradicional europea que se imparte en casi todos los censervatorios del país y de latinoamérica, el aprendizaje de esta música ha resultado verdaderamente difícil. A pesar de que son canciones de 4 u 8 compases solamente, el trabajo de recordar las notas no es fácil: la mente occidental está acostumbrada a otros sistema de pensamiento musical. Se requirió de mayor esfuerzo para aprender, recordar y tocar esos cuatro u ocho compases que para aprender, digamos, un pasillo, forma musical que ya está en la memoria y formación musical occidental.

Para realizar la transcripción de cada una de las piezas, fue necesario aprenderlas una por una. El autor conoció las canciones nota por nota y, luego de analizarlas de igual manera nota por nota, fueron transcritas, como a continuación se muestra.

Es por estas razones que las músicas nativas tendrían que incorporarse necesariamente a la academia y, es más, al currículm educativo de los centros de enseñanza musical del país. Su incorporación óptima sería desde los primeros niveles, para que los niños desarrollen estas capacidades provenientes de nuestros propios saberes ancestrales, para que así puedan ser incorporados y desarrollados a niveles más altos cada vez.

CHULLA KACHU

Raymi

Interp:M.Maldonado

Anónimo

Fls Agudas
♩ = 190

The image shows a musical score for two flutes, Flute 1 and Flute 2, in 8/8 time. The tempo is marked as ♩ = 190. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures for both flutes, with Flute 1 starting on a higher register and Flute 2 on a lower register. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and fingerings for both instruments. Fingerings are indicated by black dots for notes to be pressed and white circles for notes to be released. The score is attributed to Julián Pontón.

Flute 1

Flute 2

Fl. 1

Fl. 2

©Julián Pontón

De todos los sistemas de pensamiento musical de las dos provincias de la sierra Cotopaxi e Imbabura, de la música afroecuatoriana de Esmeraldas y de la comunidad *shuar*, se han analizado electroacústicamente los siguientes elementos: a) las escalas que se obtiene de cada instrumentos, b) las notas que se tocan en las diferentes piezas, c) las piezas musicales propias de las ceremonias rituales, ya que esta música es esencialmente ritual, d) las tablaturas de posiciones de cada nota, tanto de las escalas como de las piezas que se tocan en los diferentes instrumentos (en su totalidad en la música de Kotama-Otavaló). Con esto, se concluye finalmente que los sistemas de pensamiento musical tienen sus propios temperamentos.

5. Al igual que el sistema de pensamiento musical, proveniente de la música de la provincia de Cotopaxi, antes analizado, se tomará como ejemplo el análisis electroacústico realizado de las escalas de los pingullos tocados por Julián Tucumbi. Estos poseen un sistema de pensamiento musical con sus propios temperamentos y relaciones interválicas

entre los diferentes sonidos de la escala. De ahí las características de las piezas musicales que se tocan con estos instrumentos. He aquí la escala:

Transcripción: J. Pontón

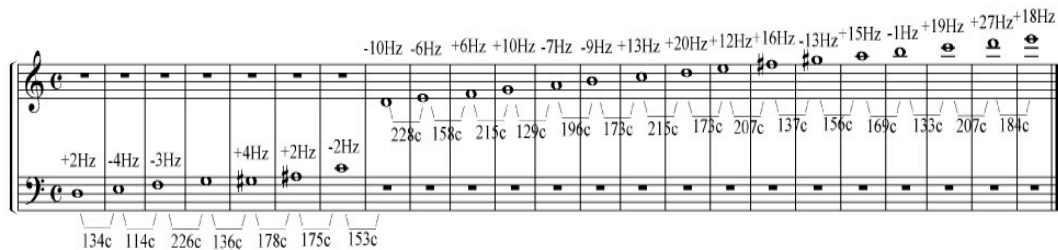
Entre el sol₅ (primera nota de la escala del pingullo) y el la₅ existen 182 cents, o sea un quinto de medio tono más bajo que el tono temperado del piano. Entre el la₅ y el la₅# existe 132 cents, o sea un tercero de medio tono más que el medio tono del piano: es entonces un medio tono más alto que el temperado occidental. Entre el la₅# y el si₅ existen 68 cents, o sea un tercio de medio tono más bajo que el medio tono temperado.

Y así, es posible remitirse a la escala analizada para seguir constantando la presencia de otra manera de concebir y estructurar la música propias de la serranía ecuatoriana, concretamente de la provincia de Cotopaxi.

6. Al igual que los sistemas de pensamiento musical anteriores, el desarrollado por la cultura negra venida desde el África hasta nuestras costas presenta sus propias afinaciones y sus propios patrones rítmicos que lo caracterizan como un sistema de pensamiento musical auténtico y singular. La marimba es el instrumento de percusión más importante de esta cultura y se ha desarrollado ampliamente tanto en la cultura negra como en la cultura de los Chachis, e incluso se ha extendido a los Tsáchilas de Santo Domingo de los Tsáchilas.

7.1.1 Escala marimba

CONSTRUCTOR: Guillermo Ayoví

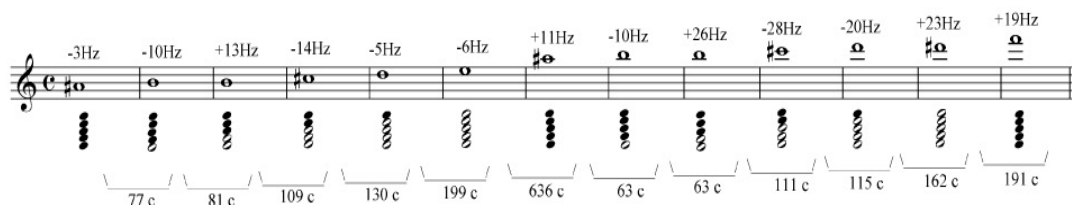


Desde el re_1 (nota más grave de la marimba) al mi_1 existen 134 cents, o sea $2/3$ más bajo que el tono del piano. Del mi_1 al fa_1 existen 114 cents, es decir, 14 cents más que el medio tono del piano. Así podemos ir comprobando la relación entre cada sonido de la escala, concluyendo que las relaciones de afinación y de altura de la marimba esmeraldeña construida por Papá Roncón tienen su propio sistema de organización interválica.

Este instrumento, al igual que los demás instrumentos de percusión del conjunto afroesmeraldeño, representan un baluarte en la cultura afro de nuestro país, que debería ser tomada en cuenta para ser incorporada al proceso enseñanza-aprendizaje en toda la academia musical ecuatoriana.

7. De la misma manera, el sistema de pensamiento musical de la comunidad *shuar* presenta sus propias características en la organización de las alturas y de las escalas que producen los instrumentos nativos. Tomaré como ejemplo el peem *shuar*, por presentar una de las escalas más sui géneris que he encontrado en esta investigación.

7.1.2 Escala del peem



Análisis y transcripción J. Pontón

Entre el $la\#_3$ y el si_3 existen 77 cents; entre el si_3 el otro si_3 hay 81 cents. El si_3 y el $do\#_3$ se distancian por 109 cents y, el $do\#_3$ y el re_3 , por 130 cents. Entre el re_4 y el mi_4 , hay 199 cents. Nótese que hay una progresión mientras se va subiendo más en la escala a partir del $la\#_3$. Esta particularidad no se ha visto en ningún otro instrumento que analizado. La misma progresión se mantiene en la escala superior. Es entonces este sistema de pensamiento musical otra muestra más de que estamos frente a un sistema con sus propias características organizacionales y estructurales en cuanto a alturas y a relaciones interválicas.

De lo expuesto a lo largo de la tesis, conviene destacar los siguientes contenidos sustanciales examinados:

- De los cuatro sistemas de pensamiento musical correspondientes a la comunidad Kotama-Otavalo (provincia de Imbabura), a la comunidad Jatun-Juiga (provincia de Cotopaxi), a la música de la provincia de Esmeraldas y a la comunidad *shuar* del Oriente ecuatoriano, podemos deducir y concluir que los cuatro sistemas analizados en este trabajo cuentan con sistemas propios, desarrollados a través de los siglos. Cada uno de ellos mantiene sus propias maneras de estructurar las alturas de las escalas y de los sonidos en las piezas, además de una construcción propia de los diferentes instrumentos elaborados por sabios oriundos de cada una de las comunidades.
- Del estudio antropológico, socioeconómico, político y de cosmovisión, podemos obtener una constante general: la música es siempre ritual y está relacionada con hechos y celebraciones que tienen que ver con el calendario agrícola de las comunidades. Por ejemplo, en la Fiesta de la Chonta en las comunidades *shuar*, se toca una secuencia de siete piezas relacionadas con la siembra de la planta, su crecimiento, el nacimiento de los frutos, la cosecha de los mismos y la elaboración de la chicha. Esta fiesta coincide con las fiestas del Jatun-Puncha Inti-Raymi, en donde se agradece a la naturaleza por los frutos recibidos durante el año. Esto, porque en el mes de junio es justamente el período agrícola de cosecha. Igual cosa sucede con las fiestas del Corpus Christi en las comunidades de Cotopaxi. En resumen, esta música ritual acompaña a grandes celebraciones y va siempre ligada a la danza. La música prácticamente no existe o no es concebida fuera de estas fiestas.

- Se ha determinado que cada grupo o ensamble tiene su propia orquestación. Esto quiere decir, que tiene su propia manera de juntar los instrumentos. El grupo esmeraldeño consta de una o dos marimbas, de dos a cuatro cununos, dos o tres guasás, uno o dos bombos, la solista y el coro que hace el responso. El grupo de sanjuanés de Kotama consta de dos o tres grupos de flautistas, uno o dos churos, uno o dos caracoles, el zapateado y los animadores cuyas letras están traducidas en este trabajo.
- Un sinnúmero de canciones grabadas in situ están transcritas a partitura occidental. Luego, fueron analizadas, nota por nota, con *software* propio para el efecto.
- Una conclusión muy importantes que se ha demostrado con esta investigación es que existen escalas diversas. En el caso *shuar*, pueden ser bi, tri, tetra y pentafónicas, mientras que en la comunidad Kotama-Otavalo, las series encontradas son de cuatro, cinco, seis, siete, ocho y hasta nueve sonidos reales (en estas series se toman todos los sonidos que aparecen, ya como melodía, ya como notas de paso). Esto contrasta con el pensamiento general de que la música de la sierra era pentáfona.
- Dentro de la música ritual de Kotama-Otavalo, existe una serie de simbologías de trascendental importancia para la vida de la comunidad. El churo y el caracol representan a las deidades indígenas cuyas intervenciones la hacen de manera aleatoria. Cuando entablan un diálogo con los *runas*, el zapateado se realiza con *crescendos* y *diminuendos*, que significan la compenetración que el *runa* mantiene con la naturaleza. A veces es más *forte* y otras, más *piano*. Cuando se toma la chicha o cualquier otra bebida, el *runa* riega un poco de la misma en la tierra, para compartir con la Madre Naturaleza.
- El personaje central del grupo de sanjuanés es el ayahuma, o cabeza masculina. Es el líder espiritual de las celebraciones andinas. Su máscara tiene dos caras, que representan el pasado y el futuro unidos por el presente. Los rollos de su máscara sin fin son doce tubos que representan el año solar, o sea el Aya. Si estos tubos son, en cambio, trece, representan el año lunar, o sea el Sami, lo femenino de la naturaleza. Los zamarros representan el símbolo del mayordomo en los procesos tan difíciles para el indio colonizado. El látigo es el símbolo de la autoridad, tanto material como espiritual. Además, se lleva en la espalda la piel de algún animal, lo que simboliza la unidad del hombre con los animales y la naturaleza, recordando

que todos somos parte de la Pachamama. El grupo de sanjuanés músicos y bailarines siempre baila en círculo, demostrando que todo en el cosmos es circular: la galaxia, la tierra y los procesos se hacen siempre en espiral.

- Se ha determinado una parte importante de su cosmovisión, como es el caso de la concepción acerca de los tiempos. El pasado, para el mundo andino, está siempre delante, y el futuro, detrás. Esto, porque al pasado se lo puede ver, se lo puede recordar. El presente es entonces lo único intangible.

8 RECOMENDACIONES

La principal recomendación que ha de hacerse a investigadores, musicólogos y etnomusicólogos de nuestras tradiciones, es que se haga el análisis sistemático de la estructura organizacional de los diferentes sistemas de pensamiento musical del Ecuador nativo. Si bien este trabajo modesto es apenas un pequeño aporte a su desarrollo, sin lugar a dudas es un paso importante en relación a la riqueza de la tradición musical existente en nuestra tierra querida.

Es necesario que nos reconozcamos en la diversidad cultural y en particular en la musical, por cuanto esta diversidad es más bien un factor positivo en el desarrollo potencial de la sociedad ecuatoriana. Esta tiene que forjarse al calor de esta multiculturalidad basada en el respeto como base del conocimiento profundo de la estética, de la semántica y de los significados de las tradiciones de cada pueblo.

Una recomendación trascendente es que, a partir de los procesos de investigación que puedan desarrollarse en el futuro, se creen a la par escuelas de formación. Ahí, los maestros serían los mismos sabios, poseedores de los saberes ancestrales musicales y llamados a formar a sus hijos en ellos. De esta forma se lograría mantener y desarrollar su cultura. De no ser así, ocurrirá lo que está pasando en la actualidad con las personas adultas que, cuando poseen estos conocimientos, mueren y se los llevan consigo.

Los sistemas analizados representan un aporte al contexto universal de la música. Por tanto, se les debe dar el valor que esta connotación amerita. Esta sistematización de cuatro sistemas realizado en la tesis, es un pequeño paso para que, en el futuro, se sistematice todo el resto de los sistemas nativos existentes en el Ecuador.

Recomiendo incorporar estos sistemas al currículum de las instituciones de formación musical del país. Solo de esta manera se cumpliría con el mandato constitucional de brindar una educación de carácter intercultural de una manera real y tangible.

El estudio, análisis y sistematización de estos saberes deberá tomar en cuenta las herramientas que en la actualidad el hombre posee para dicho efecto. Entre las más sobresalientes se encuentran la computadora y sus diferentes *softwares* que ahora son imprescindibles para determinar de una manera precisa las alturas de las diferentes notas que producen los instrumentos nativos o el canto ancestral.

9 BIBLIOGRAFÍA

9.1 Fuentes impresas

- (1984). *Relaciones interétnicas y adaptación cultural. 44° Congreso de Americanistas*. Quito: Abya-Yala.
- Antón, J. (2007). *Afrodescendientes: una historia dinámica de identidad, resistencia y ciudadanía*. Quito: Fundación Museo de la Ciudad.
- Arteaga, J. (1992). Alfaro y los negros. En R. Savoia (Ed.), *El negro en la historia: raíces africanas en la nacionalidad ecuatoriana*. Quito: Ediciones Afro-Americanas del Centro Cultural Afroecuatoriano.
- Bianchi, C. (1978). *La cocina y la comida*. (C. d. shuar, Ed.) Sucúa, Ecuador: Mundo shuar.
- CEDEP. (1984). *La vida en el Valle del Chota y La Concepción* (Vol. II). Quito: Serie Educación Popular N° 11.
- Chirif, A., & al., e. (1991). *El indígena y su territorio son uno solo: estrategias para la defensa de los pueblos y territorios indígenas en la Cuenca Amazónica*. Lima: Oxfam - América.
- Costales, P. y. (1983). *Amazonía Ecuador, Perú, Bolivia*. Quito: Mundo shuar.
- Davis, W. (2009). *El río: exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Descola, P. (Quito). *La selva culta: Simbolismo y praxis en la ecología de los Achuar*. Quito: Abya-Yala.
- Espinosa Apolo, M. (2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural* (3ª edición ed.). Quito: Tramasocial.
- Gorgi, L. d. (1977). Esmeraldas.
- Harner, M. (1994). *shuar, pueblo de las cascadas sagradas*. (3ª ed.). Quito: Abya-Yala.
- Juank, A. (1984). *Pueblo de fuertes: rasgos de historia shuar*. Quito: Abya-Yala.
- Juncosa, J. (1999). *Etnografía de la comunicación verbal shuar*. Quito: Abya-Yala.

- Mayorga, J. (1992). En R. Savoia (Ed.), *El negro en la historia: raíces africanas en la nacionalidad ecuatoriana*. Ediciones Afro-América del Centro Cultural Afroecuatoriano.
- Moreno, S. L. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio de Quito.
- Munzel, M. (1981). *El pueblo shuar, de la leyenda al drama*. Quito: Abya-Yala.
- Ochoa, C., & Sierra, L. M. (1976). *Una comunidad shuar en proceso de cambio*. Quito: Abya-Yala.
- Pontón, J., & al., e. (2006). *Análisis electroacústico de 21 instrumentos de tradición oral del Ecuador*. Quito.
- Pontón, J., & Cachiguango. (2010). *Yaku mama: la crianza del agua y la música ritual del Jatun Puncha - Inti Raymi*. Quito: Taller Azul.
- PRODEPINE. (2010). *Plan de desarrollo local*. PRODEPINE.
- Rodríguez, N. (1995). *Historia de la mujer negra; luchas y aportes durante cinco siglos de migración forzada. Primer encuentro nacional mujer negra, identidad y derechos humanos en las comunidades afroecuatorianas*.
- Rueda Novoa, R. (2001). *Zambaje y autonomía: historia de la gente negra de la provincia de Esmeraldas, siglos XVI-XVIII*. Esmeraldas: Abya-Yala.
- Savoia, R. (Ed.). (1992). *El negro en la historia: raíces africanas en la nacionalidad ecuatoriana*. Quito: Ediciones Afro-América del Centro Cultural Afroecuatoriano.
- Sepúlveda, L. (1989). *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Tucumbi, J. (2011). (J. Pontón, Entrevistador)
- Tucumbi, J. [*Autobiografía personal*].
- Vallée, L., & Crepeau, R. R. (1984). La guerra entre los shuar (Jívaro): la búsqueda del poder. *Relaciones interétnicas y adaptación cultural entre shuar, Achuar, Aguaruna y Canelos Quichua. 44° Congreso de Americanistas*. (págs. 172-190). Quito: Abya-Yala.
- Whitten, N. (1992). *Pioneros negros: la cultura afro-latinoamericana del Ecuador y Colombia*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano.

Wierhake, G. (1985). *La cultura material shuar en la historia: estudio de las fuentes del siglo XVI al XIX*. Quito: Abya-Yala.

9.2 Fuentes digitales

CODENPE. (2011). *Nacionalidad shuar*. Recuperado el febrero de 2011, de Consejo de Desarrollo de las Nacionalidades y Pueblos del Ecuador: http://www.codenpe.gob.ec/index.php?option=com_content&view=article&id=281%3Anacionalidad-shuar&catid=71%3Anacionalidades&Itemid=632&lang=es

CONAIE. (15 de septiembre de 2010). *Panzaleo*. Recuperado el febrero de 2011, de Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador: <http://www.conaie.org/nacionalidades-y-pueblos/pueblos/sierra/panzaleos>

CONAIE. (15 de septiembre de 2010). *Panzaleo*. Recuperado el marzo de 2011, de Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador: <http://www.conaie.org/nacionalidades-y-pueblos/pueblos/sierra/panzaleos>

Cultura panzaleos. (12 de enero de 2010). Recuperado el marzo de 2011, de Karito Montano's blog: <http://karitomontano.wordpress.com/2010/01/12/cultura-panzaleos/>

Tamayo, E. (1996). *La riqueza de la diversidad*. Quito, Ecuador: Agencia Latinoamericana de Información. Obtenido de Agencia Latinoamericana de Información: <http://alainet.org/publica/diversidad/>