



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto de Investigación con componente performático

Tema:

La espiralidad del tiempo en la música y cultura de los cañari

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Artes Sonoras

Autor/a:

Francisco Eduardo Salto Urgilés

Tutor:


Dr. Ernesto Mora Queipo

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Francisco Eduardo Salto Urgilés declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en ARTES MUSICALES Y SONORAS. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo con el art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

***CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 Dic./2016) Artículo 114.-** De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Nombre del Tutor

Dr. Ernesto Mora Queipo

Nombre de miembro del Comité

Lic. Arturo Muyulema

Nombre de miembro del Comité

M. Sc. Carlos Freire

Agradecimientos:

Mi gratitud infinita a mi familia que me ha brindado siempre todo su apoyo. Y también al doctor Ernesto Mora Queipo, tutor de esta tesis. Gracias por nunca dejarme solo durante todo este proceso.

Yupaychani

Dedicatoria:

Este proyecto se lo dedico a mi madre Cecilia Carmelina y mi padre Luis Eduardo, quienes desde pequeño me enseñaron todo sobre la tierra, sobre el compartir y siempre, siempre me recordaron mis orígenes.

De igual forma le dedico este trabajo a mi pueblo cañari, tierra de colores, tierra del maíz y tierra de personas que nunca se rinden.

Resumen

Con el pasar de los años el tiempo en la música ha sido propuesto como una linealidad que va desde un principio hasta un fin. Pero en muchas culturas ancestrales la concepción del tiempo es entendida de una forma diferente. Este es el caso de la cultura Cañari, ubicada en el sur de Ecuador. Para los cañaris el tiempo es entendido como una espiral, los hechos cada vez se repiten pero siempre de una forma distinta, es decir cada reiteración es diferente. Esta construcción del tiempo está muy presente en su música. Mediante la investigación se reinterpretará este saber cultural cañari, para poderlo re exponer en nuestro contexto actual. Hay poca investigación en especial sobre el papel que juega el tiempo en la música. Entre los autores destacados que han indagado en esta línea está el investigador y músico boliviano Cergio Prudencio. Quien ha re expuesto esta idea de tiempo circular y espiral basado en los saberes de culturas ancestrales indoamericanas. Con la investigación se pretende llegar a conclusiones que planteen teóricamente el tiempo en la música como una espiral. Donde no existe un inicio o un fin, como está planteado el tiempo en la música de nuestra sociedad moderna.

Palabras clave: Tiempo, cosmovisión, etnomusicología, cultura cañari.

Abstract

Over the years, time in music has been proposed as a linearity that goes from beginning to end. But in many ancient cultures the conception of time is understood in a different way. This is the case of the Cañari culture, located in southern Ecuador. For the Cañaris, time is understood as a spiral, where convergence is repeated and reiterated. This worldview is present in his music. And through research, it is intended to reinterpret this Cañari cultural knowledge, to be able to re-expose it in a current context and in a musical composition that can unite the worldview of an ancestral culture and the context of the modern world. There is little research especially on the role that time plays in music. Among the prominent authors who have investigated this line is the Bolivian researcher and musician Cergio Prudencio. He has re-exposed this idea of circular time based on the knowledge of ancestral indo Americans cultures. The research is intended to reach conclusions that theoretically pose time in music as a spiral. Where there is no beginning or end, as time is set in the music of our modern society.

Key words: Time, worldview, ethnomusicology, cañari culture.

ÍNDICE

Capítulo I

Planteamiento del problema	10
Formulación del problema.....	13
Objetivos de la investigación.....	13
Justificación.....	13

Capítulo II

Marco Teórico	15
El Mito.....	15
El Tiempo.....	16
La música.....	18

Capítulo III

Marco metodológico	19
---------------------------------	----

Capítulo IV

Contexto y Cultura	22
Los Cañari.....	22
Cerro Narrío.....	22
Tacalshapa y Cashaloma.....	24
Dominio Incaico.....	25
Mitología Cañari.....	26
La serpiente.....	26
La guacamaya.....	27

Capítulo V

Descripción de datos	29
Construcción astronómica del tiempo.....	29
Killa Raymi.....	30
Shamunki vida shamunki.....	31
Kapak Raymi.....	32
El Curiquingue.....	32
Pawkar Raymi.....	34
Carnaval cañari.....	35
Cuybibi.....	35

Inti Raymi.....	37
Pakarimuy Haway.....	38
Capítulo VI	
Análisis de datos	39
Obra No.1. Shamunki vida shamunki.....	39
Obra No.2. Curiquina.....	41
Obra No.3. Cuybibi.....	44
Obra No.4. Pakarimuy Haway.....	46
Capítulo VII	
Conclusiones y Recomendaciones	48
Bibliografía	51

Capítulo I

Planteamiento del Problema

Si buscamos una definición científica sobre el tiempo encontramos que el mismo es una dimensión física que representa la sucesión de estados por los que pasa la materia. En otras palabras, podemos decir que el tiempo no existe si no hay un ser vivo o inerte que lo experimente. Desde la aplicación de la ciencia y el avance de la tecnología hemos intentado comprender cómo se resuelve esta dimensión. Para el mundo occidental, el descubrimiento del Big Bang, ha marcado el inicio y origen de la materia como la conocemos. La ciencia ha llegado a determinar que la materia no es otra cosa que un particular estado de la energía, y que esta última ni se crea ni se destruye, solo se transforma. Por ello, se entiende a la materia como una particular concentración de energía, cuyo origen se remonta al Big Bang, aunque nada se sabe a ciencia cierta sobre la energía que, preexistente a la gran explosión, se concentró para dar lugar a todo lo que existe.

Esta carencia de explicaciones, tan fundamentales en la ciencia contemporánea, es resuelta a través de afirmaciones metafísicas en diferentes sociedades no occidentales. Estas explicaciones permiten dar sentido a sus particulares realidades culturales, a través de símbolos, ritos y mitos.

En este sentido, los mitos, ritos y símbolos constituyen un condensado y complejo sistema de afirmaciones metafísicas que permiten crear y explicar la realidad cultural de cada grupo humano. Pero, además, el mito constituye una síntesis de representaciones colectivas que, por medio de apólogos, nos muestra las estructuras simbólicas que rigen la percepción de la realidad y el comportamiento social e individual de quienes participan de él.¹

En la música sucede algo similar. Una energía precede la pulsación del sonido y, una vez producido ese sonido, éste se despliega en todas las direcciones, transformándose en movimiento de las partículas de aire, calor, sensaciones..., todos los cuales son expresión de la transformación de la energía.

¹ Ernesto Mora Queipo et al., *Los mitos de San Benito en la identidad de las comunidades afrovenezolanas* (Maracaibo: Opción, Año 29, No. 70, 2013), 123.

Tan importante ha sido el recurso sonoro para la humanidad y su evolución que todas las sociedades han realizado su mayor esfuerzo por sistematizar los sonidos y crear un lenguaje musical con ellos. El resultado ha sido una enorme cantidad de obras musicales, que en su ejecución tienen un principio y un fin, pero que, en sus efectos, es energía que se despliega en el universo y se transforma sin extinguirse jamás.

Existen obras musicales que van desde las 3 a 5 horas. Otras que han hecho vanguardia y han llegado a durar días en interpretarse. En nuestra cotidianidad occidental, nos hemos adaptado a producir y escuchar piezas que rondan un máximo de 5 minutos de duración. Todas estas obras portan la concepción de un inicio y un fin. Pero si consideramos la perpetuidad de la energía convertida en sonido, y su transformación en otras múltiples formas de energía, podemos descubrir que los efectos del sonido y la música, van más allá de una linealidad con principio y un final.

Estas consideraciones imponen un replanteamiento de la música y la transformación de su energía a través del tiempo, que se aleja de la linealidad absoluta para conjugarse con la circularidad. Esta concepción está muy presente en diversas culturas no occidentales, especialmente en las culturas ancestrales, siempre ligadas a sus más importantes mitos y ritos.

El mito es portador de una temporalidad propia. El orden secuencial en que son presentados los eventos en el mito genera una temporalidad que se materializa y se reedita cada vez que tiene lugar su puesta en escena o representación ritual. Por ello, los mitos y su representación ritual suelen estar imbricados a los ciclos o ritmos de la naturaleza (solsticios de invierno/solsticio de verano; periodo de sequía/periodo de lluvia; tiempo de siembra/tiempo de cosecha...), y estos a su vez con los tiempos y espacios creados para representar lo sagrado y lo profano; el acercamiento y alejamiento entre los seres humanos y sus dioses, entre otros.²

Hay que recalcar que la cosmovisión andina, los mitos, ritos y estas formas de comprender la realidad cada vez se está perdiendo. Esto producto de la continua dominación de la cultura occidental que se impone e impera través del mundo. Esta continua colonización ha sido arrastrada hasta nuestros días. Y este es el caso de la filosofía. Desde la llegada de la erróneamente llamada “colonia” nuestros saberes

² Ernesto Mora Queipo et al., *Los mitos de San Benito...*, 124.

ancestrales fueron ultrajados y combatidos hasta llegar a reducirse y desaparecer cada vez más con el pasar del tiempo. Toda forma de pensamiento conceptual o racional es excluida como “filosofía” por el hecho de no haber surgido en Grecia.

Todo quehacer filosófico auténtico (“en sentido estricto”) tiene, en el fondo, partida de nacimiento griega. (o más preciso: jónica) y tiene que cumplir con el canon de racionalidad representativa, discursiva, exclusivista, bi - valorativa, analítico – sintética, o dialéctica del modo de pensar occidental.³

Es decir, tampoco existiría una filosofía africana, índica, maya, etc. El hecho de no poseer un método, una base y un sistema que encaje con los estándares del pensamiento de occidente deja fuera a todo saber de lo que se podría conceptualizar o comprender como filosofía.

La “filosofía andina” no cumple con varios de los criterios autodenominados por la filosofía occidental: Evidentemente no ha surgido en Jonia ni en otro lugar del Mediterráneo. Tampoco es un pensamiento con una racionalidad metódica y sistémica determinada, ni una ciencia en sentido estricto. No conoce la separación ilustrada entre filosofía y religión, saber y salvación, teoría y praxis, y no responde a la exigencia de una lógica exclusivista.⁴

Todo pensamiento que no tenga un enfoque desde el punto de vista occidental no solo es excluido sino a su vez relegado. Y esto sucede a cada momento. Es por eso que la riqueza y sabiduría ancestral cada día está desapareciendo. A su vez, estos saberes que están fuera de la línea del pensamiento de occidente pueden reinterpretarse y traerse a nuestro tiempo, confrontando y cuestionando la modernidad en la que vivimos actualmente.

Mediante esta investigación nos proponemos comprender mejor la cosmovisión cañari, al analizar en sus mitos los factores que hablan del tiempo. En este sentido, la investigación recurre a la historia oral, como fuente primaria de información.⁵

³ Josef Stermann, *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo* (La Paz: Instituto superior Ecuménico Andino de Teología, 2006), 50.

⁴ Josef Stermann, *Filosofía Andina...*, 51.

⁵ Ernesto Mora Queipo, Jean Carlos González Queipo y Dianora Richard de Mora. *Las décimas de los paraujanos. Música e historia oral del pueblo añú*. (Maracaibo: Ediluz, 2010).

Formulación del problema.

Para desarrollar el problema de estudio se ha de recurrir a la siguiente pregunta: ¿De qué manera es concebido el tiempo en la cultura cañari y cómo esta cosmovisión se refleja en su música?

Objetivos de la investigación

Objetivo general.

Explicar la construcción del tiempo en la música y la cultura de los cañari.

Objetivos específicos.

1. Describir la música tradicional de los cañari.
2. Exponer la particular construcción del tiempo en la cultura cañari y sus implicaciones en la música y celebraciones.
3. Generar los elementos estéticos y técnicos para componer una obra musical en base a la investigación planteada.

Justificación

La conceptualización y entendimiento del tiempo puede interpretarse desde un enfoque no occidental. Muchas culturas ancestrales andinas dentro de su saber conciben al tiempo como una circularidad. Esto rompe el esquema del pensamiento de occidente, que teoriza y entiende al tiempo como una linealidad que transita de un principio a un fin. La importancia del tiempo repercute en todos los niveles culturales a través de nuestra historia. En el caso de la música, al adaptar el tiempo a estándares de occidente, hemos concebido en nuestra actualidad obras con una temporalidad finita.

Pero en culturas ancestrales como la Cañari, aún se transmite esta idea de un tiempo no lineal, y esta concepción se ve reflejada en su música. La idea de una temporalidad cíclica en forma de espiral está presente en la música de sus festividades tradicionales. La repetición del ciclo no significa una igualdad, sino a su vez, es una renovación que marca una diferencia con el ciclo anterior. Esta deconstrucción de la idea de un inicio y un fin nos puede ayudar a cuestionar la concepción de la música que tenemos en la modernidad.

A través de esta investigación etnomusicológica se hará un aporte a la teorización del tiempo en la música. Elemento que hasta la actualidad no ha sido estudiado a profundidad y no se le ha dado el valor como a elementos de melodía, armonía, ritmo, etc. Mediante esta investigación se podrá re exponer un saber ancestral de una cultura milenaria del sur de Ecuador. Cultura cañari, que a través del tiempo ha podido conservar por medio de la tradición oral muchos rasgos y prácticas ancestrales de mucho valor e importancia para un país intercultural como Ecuador.

Capítulo II

Marco Teórico

El Mito

Desde que se tiene conocimiento, en la historia, el ser humano ha creado mitos que relatan y explican los hechos. Desde los mitos de origen y de la naturaleza, que explican la creación y los fenómenos ocurridos en el ecosistema, hasta mitos sobre personas, seres sobrenaturales y deidades. Todo esto, en distintos contextos culturales. Hay que entender que los mitos no son universales, pero pueden llegar a universalizarse.

Podemos iniciar definiendo el mito como un relato que nos transmite una historia sagrada y que nos describe un hecho que ha tenido lugar en el tiempo primigenio, aquel tiempo fabuloso de los comienzos.⁶ El mito cuenta la verdad que cada sociedad ha producido y ha podido prevalecer gracias a la tradición oral, ya que al inicio el ser humano no escribía ni dejaba constancia del conocimiento que poseía. Con el pasar de los siglos, los mitos fueron impresos y en la actualidad son traducidos en muchos idiomas para poder llegar a diferentes culturas. De esta forma podemos conocer más sobre la construcción cultural de otras sociedades, contemporáneas o pretéritas.

El contenido metafísico del mito y de los símbolos que en él tienen lugar, se manifiesta en el valor trascendente que el grupo cultural le atribuye a algunos seres u objetos. Estos seres u objetos llegan a ser parte de la realidad cultural del grupo porque participan –de una u otra forma– en una realidad que los trasciende como fenómenos materiales: una figura de madera o yeso, entre tantas otras, llega a ser sagrada porque en ella se ha vertido una carga de sentido que le satura y le permite ser algo más que una piedra de yeso o trozo de madera. Esta carga de sentido acusa su conversión en un símbolo, y su participación en la realidad metafísica del grupo. En este sentido, los mitos, ritos y símbolos constituyen un condensado y complejo sistema de afirmaciones metafísicas que permiten crear y explicar la realidad cultural de cada grupo humano.⁷

Finalmente se tiene que comprender que el mito posee una temporalidad única. Ésta se manifiesta cada vez que el mito es representado a través del rito. Como por

⁶ Mircea Eliade, *Mitos, Sueños y Misterios* (Madrid: Ediciones Gallimar, 1991).

⁷ Ernesto Mora Queipo et al., *Los mitos de San Benito...*, 123.

ejemplo sucede en las fiestas rituales, donde el mito es representado y da significado a las manifestaciones culturales.

El mito es portador de una temporalidad propia. El orden secuencial en que son presentados los eventos en el mito genera una temporalidad que se materializa y se reedita cada vez que tiene lugar su puesta en escena o representación ritual.⁸

Estas manifestaciones culturales, estos ritos a su vez enmarcan la realidad, contada como un mito, a través de una experiencia sagrada, que permite a toda la comunidad cultural a formar parte de la existencia del mito, ser parte de la realidad contada y comunicada generación a generación a través del ritual. “Todo rito, todo mito, toda creencia o figura divina refleja la experiencia de lo sagrado y por ello mismo implica las dimensiones del ser, de significación y verdad”.⁹

El Tiempo

El tiempo constituye una de las dimensiones de la construcción de la realidad. Es considerado como una magnitud física que nos permite tener una medida de duración o separación de distintos hechos y acontecimientos. El tiempo en especial desde una mirada occidental está construida en una linealidad, donde existe un inicio y un fin. Aunque aún a ciencia cierta no se tiene resuelta una pre existencia al inicio o algo luego del final. Y todo esto relacionado en torno al conocimiento mismo que se tiene de nuestro universo.

Se tiene conocimiento de un inicio del tiempo, a partir de la gran explosión, que hoy llamamos Big Bang. A su vez, con la tecnología que se posee actualmente se ha podido llegar a una estimación temporal para el final del universo explorado y conocido. Esto nos permite comprender que el tiempo es una dimensión que está en permanente construcción.

Si bien, a través de la literatura de ciencia ficción y en especial en las nuevas décadas a través del cine. Se nos presenta varias explicaciones y variables con el tiempo. Las mismas siempre se presentan bajo esta visión de un tiempo como linealidad. Los viajes temporales, donde se retorna al pasado o se va al futuro, funcionan de una forma

⁸ Ernesto Mora Queipo et al., *Los mitos de San Benito...*, 124.

⁹ Lluís Duch, *Antropología de la religión* (Barcelona: Herder, 2001), 102.

en la que podemos entender el tiempo como una cinta métrica donde se dan varios saltos hacia adelante o hacia atrás. Y aunque se altere el tiempo en alguna fase, y por consecuente se redirija hacia una nueva (un multiverso diferente) siempre va a tener este foco de presentarnos el pasado como algo que está hacia atrás y el futuro como algo que está hacia adelante.

Sin embargo, hay concepciones de tiempo que aún no son totalmente exploradas. Y estas están casi en su totalidad ligadas al mito. Y es que como ya lo hemos explicado, el ser humano siempre ha tratado de explicar todo a través de estos. El tiempo por su parte forma parte de este gran imaginario de tradición oral cultural que continúa prevaleciendo. Por ejemplo, la comprensión del tiempo ordinario y el tiempo sagrado. Donde el ser humano experimenta dos temporalidades, transita a través de estas y las vive a través del acto ritual.

Asimismo, y en contraposición con el tiempo sagrado, existe un tiempo profano en el que se insertan los momentos desposeídos de cualquier tipo de significación religiosa. Entre estas dos clases de tiempo hay un episodio liminal que funciona como puerta dimensional entre ambos momentos, este es el rito. Mediante los ritos, los hombres comunes pueden transitar sin peligro de la duración temporal ordinaria al tiempo sagrado.¹⁰

Para algunas culturas pre hispánicas indoamericanas el concepto del tiempo se puede explicar como si el humano caminara hacia atrás. El ser humano no experimenta la vida hacia adelante, desde el principio al fin. Sino lo experimenta en retroceso, como un continuo devenir hacia el origen, el infinito y el mismo cosmos.

Uno de los componentes de pacha es la periodicidad cíclica de eventos que ocurren en el cosmos y en la naturaleza, de donde provienen a su vez dos ideas características de la percepción/representación aymara de eso que predominantemente se denomina tiempo: primero, es el concepto circular/espiral de la vida; y segundo, es la representación del pasado ante los ojos del ser humano y el futuro a sus espaldas, en clara diferenciación de la idea aristotélica de tiempo como un flujo que avanza inexorablemente hacia un futuro ilusorio y condicional.¹¹

¹⁰ Ozziel Nájera Espinosa, *Mito, símbolo y sueño* (s.l.: An@lítica Vol.2 Num.2. UAM, 2019), 144.

¹¹ Cergio Prudencio, *Entre dos entrañas*. (Montevideo: Ponencia en el Coloquio Música y Pueblos Indígenas de América, 2015), 6.

La Música

Finalmente aterrizare esta concepción del tiempo en la música. El tiempo no solo juega un papel trascendental e importante, este es un canal que permite la constancia, la reproducción y perpetuación de la música. Si le pensamos al tiempo como un recurso, podemos encontrar obras musicales que han sido compuestas para ser interpretadas durante varios días. Hay que mencionar que el imaginario social que contextualmente en nuestra actualidad estamos viviendo, es un imaginario temporal totalmente limitado. En nuestra cotidianidad estamos acostumbrados a escuchar obras que no sobrepasan los 4 o 5 minutos, en su gran mayoría todas estas presentan una forma musical que reitera un principio y un final. Si fuera de esto, analizamos a la música desde su función ritual, podemos encontrar una ruptura a esta temporalidad lineal.

La música en relación con el tiempo presenta dos importantes características: la cuantitativa y la cualitativa. La característica cuantitativa se refiere a la sistematización temporal que la música le ha dado al tiempo. Es decir, se han creado figuras musicales para determinar cuanto equivale uno, dos o cuatro tiempos. Así también se ha creado el pentagrama donde se pueden ordenar estos tiempos en diferentes alturas melódicas y dentro de un compás, que será el que determine la temporalidad máxima dentro del mismo. La característica cuantitativa nos ha permitido medir el nivel de frecuencias que emite cada nota musical y los armónicos que esta produce al expandirse en el espacio y tiempo.

Pero la música también presenta una característica cualitativa, misma que está determinada por esta temporalidad sagrada que ya se ha mencionado. Es decir, existen melodías, existen canciones que solo se pueden interpretar en una temporalidad específica. Existe música únicamente destinada a fechas de festividades rituales específicas. También existen melodías que únicamente se interpretan de día, de noche, al amanecer, etc. Esta característica cualitativa nos permite comprender que la música, temporalmente hablando, no tiene únicamente un principio y fin. Este principio y final está a su vez ligado a una temporalidad sagrada, donde la música acompaña al ser humano a este paso entre su tiempo profano y su experiencia ritual.

Capítulo III

Marco metodológico

El objetivo de esta investigación es describir la comprensión del tiempo para la cultura cañari y cómo este saber está presente en su música. Para esto, la investigación fue llevada a cabo en dos fases. En la primera se realizó un levantamiento de información bibliográfica que ayudará en el desarrollo de un marco conceptual. La revisión de esta bibliografía ha permitido generar un modelo teórico útil para poder comprender la construcción del tiempo y cómo esta se refleja en la música.

Durante el acopio de la bibliografía se ha tomado como referencia libros, artículos, ponencias y audiovisuales que describen la cosmovisión e historia de la cultura cañari. En esta contextualización se ha dado especial importancia a los registros musicales cañaris, tanto escritos como grabados.

En la segunda fase de la investigación se llevó a cabo un trabajo de campo. Este a su vez fue planificado en dos partes. La primera consistió en una entrevista virtual a través de la plataforma de Zoom. Esta entrevista fue dirigida a músicos cañaris durante el mes de noviembre y diciembre del 2020. Mediante estas charlas se pudo aterrizar de mejor forma en el imaginario musical cañari de la actualidad. También conocer aspectos sobre la construcción del tiempo y como estos se reflejan a través de las festividades rituales que realizan cada año como cultura. La segunda parte fue una salida de campo a la comunidad de Quilloac ubicada en el cantón Cañar. A través de esta interacción se logró tener mejor contacto con la cultura al observar su tradición y el estilo de vida que llevan los comuneros y comuneras. También se pudo tener un registro de relatos de tradición sobre el tiempo y la música cañari.

Los datos recolectados durante esta segunda fase de la investigación fueron analizados y contrastados con los datos acopiados en la primera fase. Así, se pudo comparar el proceso de cambios culturales que la sociedad cañari ha experimentado hasta la actualidad. La recopilación y descripción de datos se realizó bajo el enfoque cualitativo, es decir, “examinando la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean. Profundizando en sus puntos de vista, interpretaciones y

significados”¹² Esto nos permitió determinar factores y símbolos en la música cañari donde se refleja esta peculiar construcción del tiempo por parte de la cultura.

Delimitación espacial de la investigación

La salida de campo se llevó a cabo en el mes enero del 2021 en la comunidad de Quilloac, misma que está ubicada en la vía Cañar/ Jirincay, al norte de la parroquia San Antonio del cantón Cañar. En esta comunidad se encuentra la Unidad Educativa y el Instituto Superior Pedagógico Intercultural Bilingüe Quilloac. En este centro educativo se han llevado a cabo más de 100 investigaciones en diferentes campos del conocimiento. Enfocando y rescatando la cultura cañari en estos trabajos. Esto ha permitido que la tradición cañari siga viva y pueda ser transmitida a las nuevas generaciones.

Es importante recalcar que este centro educativo al ser bilingüe enfatiza y da mayor valor a las expresiones culturales que se dan en esta comunidad. Si bien el idioma cañari es una lengua casi muerta, la enseñanza del kichwa ha permitido dar mayor continuidad a festividades rituales y darle el valor e importancia que se merece esta cultura, ya que en parroquias urbanas como la de cañar, muchas de las tradiciones se han folklorizado y occidentalizado dando paso así a que cada día se vaya perdiendo la ancestralidad cañari.

Recopilación de información

La compilación de datos para esta investigación incluyó fuentes bibliográficas que se refieren a la cultura cañari, sus tradiciones, expresiones y mitos. Estas fuentes de información fueron tomadas de revistas, libros, entrevistas y distintos registros audiovisuales.

Materiales audiovisuales

Dentro de la información que se encuentra en internet, se pudo analizar registros audiovisuales de la Casa de la Cultura Núcleo del Cañar, mismos que se encuentran en la plataforma de YouTube. Donde se registra varias festividades rituales de la cultura cañari donde la música está presente y juega un rol importante. Finalmente, en la plataforma de

¹² Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y María del Pilar Baptista Lucio, *Metodología de la Investigación* (México: Editorial McGraw, 2014), 358.

YouTube se pudo acceder a varios registros musicales, entrevistas, rituales, fiestas y ceremonias cañaris, entre otros.

Trabajo de campo

El trabajo de campo se realizó en las fases exploratoria y descriptiva de la investigación. El objetivo principal de esta salida fue la interacción en la comunidad, misma que se llevó únicamente desde la observación, ya que por el contexto actual que se vive con la pandemia mundial del corona virus no se pudo tener un acercamiento directo con las y los comuneros.

Capítulo IV

Contexto y Cultura

Los Cañari

La mayoría de relatos que se tienen de los cañari datan del siglo XVI y XVII, cuando los cronistas españoles describen a esta cultura ubicada al sur de Ecuador como un pueblo andino aborigen bajo el dominio y gobierno incaico. Se relata que los cañari poseían una agricultura avanzada y una lengua propia. Además de poseer un carácter fuerte y bravo, razón por la cual los cañari eran usados como una fuerza militar de guardia para los incas. Pero la historia del territorio cañareño y sus pobladores casi no ha sido estudiada desde el punto de vista arqueológico. Y, si hacemos este análisis, podemos encontrar una cronología que conecta la formación e inicios de esta cultura hasta su época dorada y su posterior subyugación a los incas y unión a su imperio llamado Tahuantinsuyo.

Cerro Narrío

En las afueras occidentales de la ciudad de Cañar, junto al río Zham Zham, se encuentra Cerro Narrío. Una elevación de apenas 100 metros de altura y a 3197 metros sobre el nivel del mar. Este es uno de los sitios más importantes en riqueza arqueológica de Ecuador. Aquí se han encontrado piezas de cerámica que datan del periodo formativo, entre los 2000 años A.C. a 500 años A.C. Estos objetos encontrados les pertenecieron a los pobladores más antiguos de estas zonas sureñas del país, mismos que son los antecesores directos de la cultura cañari.

Si se ha generalizado la idea de conferir a los más longevos especímenes cañareños una antigüedad que se remonta hacia comienzos del segundo milenio antes de nuestra era, no ha faltado algún estudioso que proponga una edad inesperada para esta alfarería pues le otorga, bajo la denominación de “Narrío Antiquísimo”, la calidad de “fuente” de complejos de Ecuador y Perú tan viejos como algunas fases de Valdivia y Paíta, del milenio tercero antes de Cristo.¹³

Posterior a esto, durante el periodo de desarrollo regional, o sea 500 años A.C. a 500 D.C., inicia una fase cultural denominada *Protocañari*. Es decir, el origen formativo de lo que hoy conocemos como la cultura cañari. Este periodo se caracteriza por el mejor tratamiento de los metales, en especial el cobre, que reemplazaría a la piedra en su empleo en hachas, lazas, etc. También en esta fase las aldeas pequeñas que se encontraban

¹³ Harald Einzmann, *La cultura popular en el Ecuador: Cañar* (Cuenca: Editorial CIDAP, 1991), 26.

dispersas comienzan a aglutinarse formando comunidades mayores. Estas llegan a ser las primeras formas de asentamientos que en la posteridad se conocerían como señoríos.

Es importante recalcar que además de los objetos de cerámica y metales preciosos como el oro, también se han podido encontrar una buena cantidad de objetos elaborados con la concha marina llamada *Spondylus*, que como ya sabemos, la misma favoreció el trueque entre las culturas centro americanas y andinas. Es así, que este periodo denominado Cerro Narrío nos permite comprender que la cultura cañari descende de una población que estuvo activamente ligada a la producción de figuras artesanales y al comercio con otras culturas aborígenes de Ecuador. Por lo tanto, Cerro Narrío se constituyó como un verdadero centro artesanal de primer orden.

Así sabemos que Cerro Narrío, se encontraba estrechamente vinculado con las culturas de la costa, en forma especial con las de la provincia de Guayas, de manera que mucho de lo que se diga de las mismas son válidas también para Cerro Narrío. Que nuestras tierras estuvieron habitadas desde aproximadamente cinco mil años, teniéndose ya datos certeros de que Cerro Narrío, estuvo ocupado unos 2850 A.C., por lo tanto, coetánea de las fases finales de la Cultura Valdivia, localizada en la provincia del Guayas y caracterizada por tener una de las cerámicas más antiguas en América.¹⁴



Anexo fotográfico 1: Cerro Narrío. Fotografía: Coordinación Provincial del Turismo de Cañar. (2013).

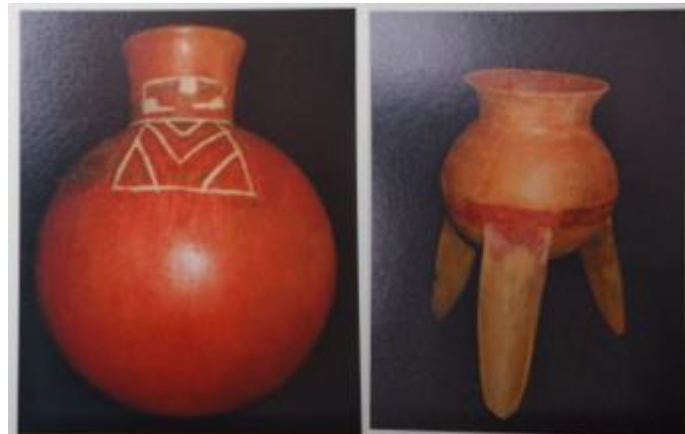
¹⁴ Silvia Sigüencia Santander, Remigio Padrón Alvarado y Rolando Sigüencia Pinos, *Cañar: Capital Arqueológica y Cultural del Ecuador. Crónica y Fundamentación* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2010), 47.

Tacalshapa y Cashaloma

A partir del siglo V, entre los 500 años D.C. a 1532 D.C., se desarrolla el periodo histórico de integración. En este lapso se constituye la cultura cañari propiamente dicha y esta goza de un gran desarrollo agrícola, tecnológico y cultural. Dos fases son las que destacan en este periodo. Estas son Tacalshapa y Cashaloma, mismas que conforman lo que se conoce como la época dorada de los cañari. Hay que recalcar que la fase cultural Tacalshapa se venía desarrollando desde el periodo de desarrollo regional por la cultura Protocañari, es decir desde 500 A.C.

La fase cultura Tacalshapa fue descubierta por el arqueólogo Friedric Max Uhle en el cerro de Tacalshapa (Curiloma), ubicado en la parroquia de Santa Ana a 12 km. de la ciudad de Cuenca, esta cultura está presente desde el año 500 A.C. y se prolongó hasta los 1200 D.C. La fase Tacalshapa forma parte del período de Integración, pasando el período Formativo, surge un nuevo estilo alfarero en la provincia del Azuay y Cañar.¹⁵

Durante el desarrollo de Tacalshapa la técnica en cerámica se fue refinando, se incluyen grabados a las artesanías con el uso de pintura blanca sobre roja. Se mejora la manipulación de metales especialmente el cobre y el oro. Ante el creciente desarrollo comercial, se crean los señoríos cañaris y se fundan los primeros centros urbanos.



Anexos Fotográficos 2: Vasija (izq.). Olla Trípode (der.). Fotografías: Andrés Redrován y Rafael Minchala. Casa de la Cultura Núcleo del Cañar. (2010).

La fase cultural Cashaloma no tiene un principio definido. Según Jaime Idrovo y Dominique Gomis a través del estudio de las cerámicas encontradas hablan que

¹⁵ Freddy Tepán Gómez, *Diseño de portadas y contraportadas de cuadernos académicos, basado en la cerámica de la cultura cañari, fase cultura Tacalshapa* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013), 14.

Cashaloma se desarrollaría desde los 1000 años D.C. Por lo tanto, no se puede descartar una posibilidad donde Tacalshapa y Cashaloma coexistieron.¹⁶

Durante esta fase se refina el tratamiento de los metales, la cerámica presenta esculturas mucho más elaboradas y con distintas formas antropomórficas. Además, existe un gran avance en la agricultura y en la fundación de señoríos protegidos por una fuerza militar muy bien entrenada. En la última fase de Cashaloma el pueblo cañari sufre la invasión incaica.

Dominio Incaico

La dominación incásica se entiende entre los años 1460 a 1520. La mayor afrenta para el pueblo cañari fue el adoptar el culto incaico. Ya que las ritualidades y fiestas tenían convergencia similar al estar ligadas a un calendario agrícola. Pero, al ser el sol el Dios principal de los incas, esta imposición tuvo peso para la cultura cañari, ya que poseían diferentes deidades a las que se les rendía culto. Y, ante la dominación del inca, se comenzó a realizar mayor culto solo entorno al Sol.

Esto se puede evidenciar en la producción de objetos que tiene los cañaris. En primera instancia representan a diferentes deidades, pero luego se enfocan en solo crear objetos que representen al Dios Sol. El gobierno y la imposición incaica no sería el único punto de transgresión cultural que vive la cultura cañari, ya que, con la llegada de la conquista española, la riqueza cultural se fue cada vez desgastando y perdiendo. Incluso la lengua cañari forma ahora parte del grupo de lenguas muertas. Únicamente se tiene registros de Topónimos cañaris que han prevalecido luego de tanta transgresión cultural.

Sin embargo, gracias al valor e importancia de la transmisión oral. Se puede hasta nuestra actualidad conocer sobre los mitos cañaris y cómo estos estaban representados en los diferentes rituales, mismos que estarían marcados por las fases de siembra y cosecha.

¹⁶ Catherine Lara, *Tacalshapa y Cashaloma: perspectivas del enfoque tecnológico* (París: Revista de Historia, Patrimonio, Arqueología y Antropología Americana, 2019), 185.

Mitología Cañari

Según el estudio del padre Jesús Arriaga la palabra cañari, etimológicamente proviene de *Kan* que significa culebra y *Ara* que significa guacamaya. Es así, que algunos lingüistas han propuesto que significa *descendientes de la culebra y la guacamaya*. Y según la investigación de Hermida Reinoso el signo de la serpiente se puede entender como la madre tierra, mientras que el símbolo de la guacamaya como la deidad solar.¹⁷

Mientras que los estudios realizados por el historiador Federico Gonzáles Suarez da a conocer que la cultura cañari tenía como signo mitológico principal a la culebra o serpiente.

Si el nombre CAÑARI no procede ni del Quichua, ni del Aymara, definitivamente aceptado por todos, podríamos entonces acercarnos a la influencia directa del IDIOMA QUICHĒ, pueblo definido como de avanzada cultura, de donde la palabra CAÑARI se habría descompuesto morfológicamente en los vocables CAN – AH – Ri, que nos conduciría a identificarnos semánticamente con el ancestral significado de ESTOS SON LOS HIJOS DE LA CULEBRA...¹⁸

Gracias al valor e importancia de la tradición oral se sigue conociendo hasta nuestros días dos mitos sobre el origen de los cañaris. Los cuales relacionan directamente a la serpiente y la guacamaya como los signos mitológicos más importantes para esta cultura.

La serpiente

La serpiente es uno de los dioses principales para los cañari. A través de la tradición oral esta leyenda ha podido llegar hasta nuestra actualidad, misma que relata como toda la cultura cañari se origina por una serpiente. Se dice que de un gran lago surgió una serpiente y antes de regresar al lago donde surgió, dejó dos huevos de los cuales nacieron una mujer y un hombre, de quienes desciende la raza cañari, luego, la serpiente volvió a meterse en el lago.

Este mito es trascendental, ya que, tiene correlación con mitos de otras culturas ancestrales andinas como lo es la aymara. En el mito aymara se relata sobre Amaru, una

¹⁷ Diego Geovanny Tenecota, *Estudio de los signos y símbolos de la cultura cañari, aplicado al diseño de mobiliario para un espacio habitable* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013), 16.

¹⁸ Silvia Sigüencia Santander et al., *Cañar: Capital Arqueológica...*, 13.

serpiente alada que despertó desde un lago e hizo que llueva, acabando con la sequía que existía en la tierra. Posteriormente, Amaru regresa a la laguna. Si analizamos y comparamos el mito cañari y aymara, tienen una relación muy fuerte; la serpiente alada Amaru descrita por los aymara puede ser esta serpiente que se relata que da origen a la raza cañari.

Y es por esto que las lagunas para los cañaris son lugares sagrados. En específico, para la cultura cañari, la laguna llamada *Culebrillas* es un templo de veneración, donde se ofrendaban objetos de valor a esta deidad sagrada que dio origen a la raza cañari. Esto lo confirmó un estudio arqueológico que descubrió restos de graderíos que descendían hacia la laguna.

Según las leyendas relatadas por nuestros cañaris exiliados en Perú incásico a los primeros conquistadores españoles, en tiempos inmemoriales se sumergió en una laguna situada en territorio cañari una enorme culebra, considerada como progenitora de la raza, a la cual se le rendía veneración arrojando a la laguna objetos preciosos de oro y plata. Se conoce que son tres lagunas que según la leyenda, guardan en sus profundidades al demiurgo cañari. La primera laguna Leoquina, cuyo nombre primitivo sería Buza – leukina, situada en el pueblo de San Fernando, Provincia del Azuay; la segunda, también ubicada en el Azuay, en un sitio que queda en uno de los ramales de la cordillera occidental, cerca del valle de Yunguilla; y la tercera Culebrillas, ubicada en el cantón Cañar, Provincia del mismo nombre. Las más célebres lagunas de la tradición son, a no dudarlo, Leoquina y Culebrillas.¹⁹

La guacamaya

La otra deidad más importante para los cañaris es la guacamaya. Este mito es post diluvial. En el mismo se relata que luego del gran diluvio universal, dos hermanos pudieron salvarse del ahogo subiendo a un cerro muy alto para protegerse del ascenso del agua. Se resguardaron en una cueva y luego de unos días, cuando el agua comenzó a descender, salieron en busca de comida. La sorpresa de ellos fue que al regresar a la cueva donde se refugiaban encontraron alimentos.

Lo mismo sucedió los días siguientes, hasta que un hermano decidió ocultarse para ver quien dejaba la comida, mientras el otro simulaba que salía en busca del alimento.

¹⁹ Marco Robles, *Teogonía y demiurgos en la cultura cañari* (Azogues: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión núcleo del Cañar, 1985), 44.

Luego de un tiempo, observó como dos guacamayas con cara de mujer traían el alimento. Se dice que el hermano mayor intentó apresar a una, pero escaparon. Pero al tercer día, se había ocultado el hermano menor quien apresó a una guacamaya y con esta tuvo varias hijas e hijos. Así, el linaje y la descendencia cañari nace producto de esta unión.

Las aves son consideradas un animal sagrado al igual que la serpiente. Es por eso que su llegada a sembríos y cultivos son un augurio de buena suerte. Según el estudio de Marco Robles, la guacamaya puede ser considerada como un tótem cañari.

Gradualmente se desarrolló la representación de que un animal dado se revela como un antecesor común -TOTEM- de la agrupación social. Posteriormente, a medida que la sociedad tribal se amplía, la actividad productiva abarca otras esferas de la vida colectiva (caza, pesca, recolección de frutos...), surgen representaciones de tótem-peces, tótem-aves, tótem-plantas. Esto posiblemente también sucedió con las agrupaciones tribales cañaris en tiempos inmemoriales, cuando todavía se encontraban en la sociedad primitiva de clanes y comunidades, surgiendo el tótem-guacamaya, relacionado con el colectivo primitivo cañari en condición de antecesor común, igual que la serpiente que desempeña su rol de demiurgo y progenitor. Creencias prerreligiosas que se conservaron hasta el descubrimiento y conquista de América por los peninsulares.²⁰

Serpiente y guacamaya son veneradas y simbolizadas durante los actos rituales de las festividades cañaris. Al correlacionar ambos mitos de origen podemos darnos en cuenta de dos temporalidades cañaris que relatan su origen. Por una parte, se cuenta una historia relacionada a tiempos remotos donde de una laguna surgió una serpiente y luego se relata un surgimiento post diluvial con el origen de la guacamaya.

²⁰ Marco Robles, *Teogonía y demiurgos...*, 60.

Capítulo V

Descripción de datos

Construcción astronómica del tiempo

Para el pueblo cañari las lomas, cerros y montañas fueron su principal centro astronómico donde observaban el cielo y los astros. Estas observaciones les permitió establecer lugares sagrados. Uno de los más importantes como ya se había mencionado es cerro Narrío donde la cultura llegó a configurar por primera vez un calendario lunar, mismo que establecía y medía el tiempo en 26 días.

De los trabajos de campo consultados cañaris del sector de Quilloac por transmisión oral saben que Cerro Narrío es un gran cementerio y centro artesanal prehispánico; y que su ubicación nada casual parte del mes lunar de 26 días con 13 caparinas o lomas ubicadas en los dos flancos de la enorme tola; pues al Narrío lamen sus faldas dos ríos: el Zham Zham al este y, el Cachihuayco en la quebrada occidental. En cada uno de estos costados existían 13 caparinas, número impar sagrado en el que creían los cañaris y que marcaba obviamente la mitad del mes.²¹

También mediante la continua observación del cielo llegaron a configurar un ciclo agrícola, el cuál dura lo que nosotros actualmente conocemos como 365 días o un año. Esto le permitió a la cultura cañari el determinar distintas fases o etapas en las que expresaban su ritualidad.

Los cañaris eran grandes observadores astronómicos, por lo que en el cielo austral ya observaron la Cruz de Sur y así descubrieron el tiempo de un año y la representación al inicio de la Era que es la Guacamaya. Para los cañaris, la chakana y la Wakamaya son los símbolos pilares de la medición sabia del tiempo.²²

La cultura cañari expresa su ritualidad a través del ciclo agrícola. En cada fase del calendario agrícola existe una festividad importante que representa sus mitos. Estas fiestas son las que le permiten a las y los cañaris realizar este viaje, este paso entre el tiempo profano al tiempo sagrado.

²¹ Silvia Sigüencia Santander et al., *Cañar: Capital Arqueológica...*, 49.

²² Marcos Aguayza Solano, *Transcripción a la partitura musical de las canciones ejecutadas en el Haway Cañari* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2010), 5.

En la época prehispánica del hombre indígena formaban parte de un todo y estaban regidos por ciclos agro astrales en las que se celebraban momentos especiales del desarrollo de los cultivos y se cumplía con el mandato sagrado de la reciprocidad.²³

Killa Raymi

La primera festividad del ciclo agrícola cañari es el Killa Raymi. La palabra kichwa *Killa* significa luna y la palabra *Raymi* significa fiesta. Esta fiesta de la luna se da en el mes de septiembre y hace honor a su astro más importante. Como ya se ha descrito, la cultura cañari fue una cultura lunar, entonces esta festividad ritual se constituye como una de las más importantes junto al Haway o fiesta de la cosecha.

En esta fecha se le rinde culto a la feminidad, se agradece a la *Pacha Mama* (madre tierra), la *Killa Mama* (madre luna) y a la *Tamia Mama* (madre lluvia) por la tierra para el cultivo e inicio del nuevo ciclo. Se da homenaje a la mujer, misma que está directamente ligada con la luna, ya que la menstruación es considerada como una renovación misma de su ser y sucede luego de lo que dura un ciclo lunar.



Anexo fotográfico 3: Calendario lunar. Fotografía tomada por el tesista en Ingapirca.

En el Killa Raymi se inicia el ciclo agrícola con la siembra y esta idea de renovación del cuerpo femenino se la relaciona con la tierra, a la fertilidad que esta posee y como luego de todo el calendario agrícola nuevamente se renueva para así proveer de alimento a todo el pueblo cañari.

²³ Patricia Jara Morocho, *Proyecto de investigación y producción de un documental fotográfico sobre las fiestas, música y danza de la cultura cañari* (Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana, 2013), 52.

Shamunki vida shamunki

En la música de la cultura cañari muchas veces se representa el amor hacia la mujer, el cortejo y el enamoramiento. Pero en algunas canciones también se representa el fuerte amor, cuidado y protección que tiene la mujer hacia el hombre. Por ejemplo, en el tema *Shamunki vida shamunki* se describe cómo una mujer cañari espera a que sus padres no estén en casa para preparar comida e invitarle al hombre que ama a que la visite.

The image shows a musical score for the piece "SHAMUNKI VIDA SHAMUNKI". The title is centered at the top. Below it, on the left, is "Ritmo Kañari" and "Allegro" with a tempo marking of a quarter note equal to 121. On the right, it says "Autóctono Cañari" and "Lino Pichisaca". The score is written for Violin and Percussion. The Violin part is in G major and 6/8 time, with a melody consisting of eighth and quarter notes. The Percussion part is in 6/8 time, with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The score is divided into two systems. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The second system starts at measure 6 and has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. Chord symbols are placed above the Violin staff: Em, Am, Em, Em, Am, Em, G in the first system, and G, G, G in the second system.

Transcripción de Shamunki vida shamunki por el músico Lino Pichisaca²⁴

En esta canción se emplea una percusión que marca el ritmo *kañari* y un violín que interpreta la melodía. Aunque esta melodía pudo haber sido tocada con algún aerófono antes de que el violín sea traído por los españoles y llegue a la cultura cañari.

Luego de una o dos vueltas de interpretación instrumental este tema es cantado por mujeres, por lo que en la fiesta del Killa Raymi suena mucho y por su fuerte energía es interpretado para la danza.

²⁴ Elías Pichisaca Guamán, *El violín en la música cañari* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2011), 55.

Letra:

I

Shamunki, vida shamunki

allkituta watakushami

bankikuta churakushami

shamunki vida shamunki

II

Shamunki, vida shamunki

chishipitapish shamunki

taitito mana yachanchu

mamita karu ñanpimi.²⁵

Kapak Raymi

Siguiendo el calendario agrícola, la siguiente fiesta ritual es el Kapak Raymi. La palabra *Kapak* significa principal o grande. Es decir, a esta festividad ritual se la puede llamar “la fiesta grande”. Este nombre es usado y atribuido desde la conquista y dominación incaica a los cañari. En esta fiesta se celebra el solsticio de diciembre y se pide por las siembras para que crezcan fuertes y den muchos frutos.

En esta fiesta se hace homenaje a los niños, ya que representan a los sembríos de la tierra que están cada vez creciendo. Se realizan grandes comparsas donde destaca muchísimo la danza y los personajes que bailan en estas. Luego de la llegada de los españoles, tras la imposición de su religión y creencias, esta fiesta tomó el nombre de *El pase del niño*. Al igual que muchos otros ritos de las culturas ancestrales, la festividad tuvo que adoptar un nombre que refleje a un santo o a la religión impuesta por el dominio español. Sin embargo, la música, la danza y el homenaje al crecimiento de los cultivos de la tierra han perdurado en esta festividad ritual hasta nuestros días.

El curiingue

Durante las comparsas y bailes del Kapak Raymi hay diversos personajes coloridos y vistosos que danzan al son de la música con todo el pueblo. Uno de los personajes más importantes presente en esta festividad es el curiingue.

²⁵ Elías Pichisaca Guamán, *El violín en la música cañari*” (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2011), 46.

Este personaje está inspirado en un ave milenaria que habita en las zonas andinas de Ecuador y el sur de Colombia. La palabra curiquire, cuyo nombre en kichwa se escribe *kurikinki* significa pintado de oro, por lo general se lo encuentra en compañía de la hembra y tiene la cabeza sin plumas como las demás aves rapaces.²⁶

Para los cañari esta es un ave sagrada y su llegada representa prosperidad en los cultivos, por esta razón es considerado de mala suerte ahuyentarlos cuando llegan a los sembríos, por el contrario, su visita es agradecida. Como ya hemos mencionado, los cañari en su leyenda relatan que todo el pueblo descende de una guacamaya, por lo que la cultura le tiene mucho respeto y rinden honor a las aves. Es por esta razón, que a través de la danza del curiquire rinden culto a sus mitos de origen.

El curiquire es un ave sagrada de la mitología de los cañaris, de la cual decían procede su raza; en consecuencia, es muy probable que su danza sea, en el fondo, un acto de culto a la deidad progenitora del linaje de los cañaris. El baile personifica la dramática lucha entre esta ave mítica y el ushcu gallinazo (ushcu se llama a las aves fabulosas que raptan).²⁷

El traje del curiquire danzante es muy colorido, distinto a la representación misma del ave que tiene un plumaje negro, la razón para que sea vistoso y de varios colores es para avivar la festividad. Su baile durante las comparsas está muy bien detallado “las respectivas tropas forman una semi elipse y comienzan a danzar por parejas dando una vuelta circular”.²⁸ Los bailarines que representan al curiquire tienen la misión importante de encarnar a esta ave sagrada y representarla durante el ritual.

Cada personaje de la fiesta popular Pase del niño Rey de Reyes de Riobamba lleva consigo una representación determinada por el juego ritual, siendo dos sus elementos básicos, el disfraz y el secreto; tanto el uno como el otro producen tensión trascendente. Los personajes que aparecen en las fiestas religiosas no son representados teatralmente, sino de manera mística. Quienes los representan no solo adquieren el disfraz, sino que deben convertirse en el otro.²⁹

²⁶ Oswaldo Encalada, *Mitología Ecuatoriana: un acercamiento a la riqueza inmaterial de nuestras culturas* (Ecuador: Biblioteca General de Cultura. Corporación Editora Nacional, Ecuador, 2010).

²⁷ Álvaro Samaniego, «El ave sagrada que le baila al sol» *Fiesta y fe* (Julio, 2018): <https://fiestayfeecuador.org/2018/07/31/el-ave-sagrada-que-le-baila-al-sol/>

²⁸ Patricia Jara Morocho, *Proyecto de investigación...*, 109.

²⁹ Paredes Calderón, Bertha. “El poder de lo sagrado: Estudio del personaje “el curiquire” del pase del niño Rey de reyes de Riobamba”. *Revista Científica, Dominio de las Ciencias: Volumen 6, número 2*. Ecuador. Junio, 2020. Pp. 974.

Curiqinga

Anónimo
Carlos Ramírez Salcedo

Transcripción de Curiqinga por el músico Carlos Ramírez Salcedo³⁰

Esta obra es interpretada por aerófonos, comúnmente por chirimías con el acompañamiento de percusión que marca el ritmo del San Juanito. Al ser tocado principalmente en las comparsas, los músicos están divididos en distintas secciones mientras acompañan a los curiquirengues y los demás danzantes.

Pawkar Raymi

La siguiente fase agrícola celebrada por los cañaris es el Pawkar Raymi. *Pawkar* significa marzo en kichwa y a esta festividad se la denomina como *Fiesta de muchos*

³⁰ Carlos Ramírez Salcedo, *La chirimía en la región azuayo – cañari del Ecuador* (Cuenca: Publicación Particular edición en Rústica, 2009), 89.

colores. Se le atribuye este nombre ya que durante estas fechas se cosechan los primeros frutos tiernos producidos por las siembras en el equinoccio de septiembre.

En esta fiesta se celebra a los jóvenes, haciendo alusión al florecimiento y cosecha de granos tiernos. Su extensión comprende desde febrero hasta concluir con la ritualidad grande celebrada en el equinoccio de marzo. Para la cultura cañari esta ritualidad se constituye como una preparación para la fiesta del Haway. La purificación del ser para el advenimiento del fin de ciclo es ritualizada en baños sagrados en los ríos, cascadas, lagunas; siendo el agua el factor clave de esta limpieza y renovación espiritual.

El carnaval cañari

El Pawkar Raymi es una celebración cañari que ha subsistido hasta nuestra actualidad, la lucha indígena por defender y conservar sus ritos ha generado que muchas veces se cambie el nombre de la festividad para que la misma pueda tener continuidad, cubierta bajo un nombre más acorde a los ideales e imposiciones que trajo la mal nombrada “colonización española”.

La música interpretada durante los días del carnaval tiene un carácter cualitativo, ya que son melodías que se tocan específicamente en esta fecha para conmemorar esta ritualidad.

En el caso de la música del carnaval solo puede ser interpretada en esta fecha; para los indígenas cañaris resulta insensato interpretar estas melodías e instrumentos en otras ocasiones que no sean el carnaval. Pues sólo en estas fechas los paseadores se sienten acompañados por el gran espíritu del Taita Carnaval y saben que, mediante esta ritualización, están agradeciendo a la Pachamama para armonizar la relación hombre-naturaleza.³¹

Cuybibi

La canción Cuybibi es una interpretación melódica entre versos cantados y melodía de pingullo o palla. Está interpretada en el ritmo del yumbo y al poseer solo una frase melódica la letra determina los cambios o ciclos del tema. Es acompañada por la caja o tambor cañari que tiene un papel muy importante durante las celebraciones del

³¹ Manuel Morocho Pichisaca, Willan Zaruma Guamán, *Recuperación y Análisis de la música del Taita Carnaval en el cantón Cañar* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2012), 22.

carnaval, puesto que es el instrumento que marca el ritmo y permite continuar la danza y la festividad.

La caja es considerada como el principal y característico instrumento del carnavalero, para los cañaris existen dos tipos de cajas, la caja macho (Hanan) y la caja hembra (Urin); estas se pueden diferenciar por la intensidad y la estridencia del sonido. Si es macho la caja sonará con una intensidad mayor a la caja hembra. Estas se ejecutan en forma de diálogo, la caja macho pregunta y la caja hembra responde.³²

Durante la interpretación de este tema, mientras la caja cañari marca el ritmo del yumbo, la frase melódica se repite constantemente pero no se mantiene totalmente igual. Esto sucede ya que el tempo puede aumentar o disminuir dependiendo de la energía de las y los danzantes.

El tiempo es cíclico en la música no sólo por la vuelta constante y abierta a su inicio, sino principalmente por esa presencia/ausencia de identidades motívicas dispuestas en distintas circunstancias del orden formal, que quiebra toda posibilidad lineal o secuencial del estar sonoro.³³

CUYBIBI
Carnaval Cañari

Versión: Pedro Solano
Trans: Willan Zaruma
Manuel Morocho

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a 'Caja' line. The first system shows the vocal line with lyrics 'Cuy bi bi lla cuy bi bi su may ma na' and the 'Caja' line with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system shows the vocal line with lyrics 'cuy bi bi cuy bi bi lla cuy bi bi' and the 'Caja' line. The third system shows the vocal line with lyrics 'su may ma na cuy bi bi' and the 'Caja' line. The score is written in 8/8 time and includes various musical notations such as treble clefs, stems, and beams.

Transcripción de Cuybibi por los músicos William Zaruma y Manuel Morocho.³⁴

³² Manuel Morocho Pichisaca et al., *Recuperación y Análisis de la música...*, 22.

³³ Cergio Prudencio, *Entre dos entrañas...*, 7.

³⁴ Manuel Morocho Pichisaca et al., *Recuperación y Análisis de la música...*, 44.

Inti Raymi

La última festividad del calendario agrícola es la celebración de la siembra. Esta fiesta con el Killa Raymi son las festividades rituales más importantes para la cultura cañari ya que marcan todo un ciclo agrario, la renovación de la tierra a través de la siembra y la cosecha. La palabra kichwa *Inti* significa sol, entonces esta festividad se traduciría como *Fiesta del sol*. Esta fiesta ritual se celebra durante el solsticio de junio y antiguamente era llamada “Haway” por el pueblo cañari, pero ante la conquista incaica se cambió el nombre de esta celebración a Inti Raymi. Luego, con la llegada de los españoles esta fiesta también se llega a llamar *Corpus Christi*.

En el Haway se hace homenaje a la tierra por proveer los alimentos que ya están en estado de madurez. Se relaciona también esta idea del paso de la adultez al envejecimiento y posteriormente la muerte, que sería un retorno del ser humano a la tierra. Esta festividad reúne a toda la comunidad que en conjunto realizan la cosecha, acompañándola de música que alienta y marca las distintas fases de la misma.

El Haway consiste en la recolección de frutos de la tierra, en este caso el trigo que fue sembrado con gran respeto, nuestros abuelos nos cuentan que antiguamente el Haway lo realizaban con la cosecha de maíz y que con la llegada de los españoles al territorio cañari esta ceremonia se practica con la cosecha del trigo. En esta fiesta ejecutan un sin número de canciones instrumentales y a capela, en la celebración participan todos los miembros de la comunidad mayores, niños y jóvenes con su vestimenta típica de los cañaris.³⁵

La celebración del Haway no es concebida únicamente como el final del ciclo agrario, ya que también es comprendida como el retorno al pasado, a la tierra que se renovará nuevamente para producir alimentos. Es decir, no existe esta concepción de un futuro, ya que este se puede entender como una regresión al pasado, a la siembra y a la celebración del Killa Raymi. Entonces, en la cosmovisión cañari no existe una linealidad temporal, esta cultura no construye el tiempo como una serie de sucesos en un orden determinado que va desde un inicio hasta un fin.

³⁵ Marcos Aguayza Solano, *Transcripción a la partitura...*, 11.

De manera entonces que el tiempo en el mundo indígena no es unidireccional de pasado a futuro, sino que bidireccional. El futuro puede estar atrás y el pasado adelante o viceversa. El hombre indígena vive el presente en una realidad de continuo movimiento cíclico de la naturaleza y de su cultura.³⁶

Pakarimuy Haway

Esta canción pertenece al repertorio musical empleado en la celebración del Haway. La misma es un canto dedicado al amanecer en la que se agradece a la tierra por brindar los alimentos que produce para todos los seres. Este tema se canta a capela y es acompañado por la caja o tambor cañari que marca el compás mientras va llegando la gente y se reúne toda la comunidad para empezar la cosecha. En la canción se interpreta un coro cantado por todas y todos los comuneros y un solo cantado por una persona que interpreta las estrofas del tema.

PAKARIMUY HAWAY
Cañari

Transcripción
Marcos Aguayza S.

solo 1
pay a pun chik pa cha ka mak ma hay ja way ja wa jay

5 solo coro solo 1
kishpi chik ta ña ma ñash pa lla

10

14

17 solo coro
tay ta in ti mu nash ka lla mi

21 coro
ku nan pun la ku na pa lla mi

Transcripción de Pakarimuy Haway por el músico Marcos Aguayza S.³⁷

³⁶ Victor Gavilán Pinto, *El pensamiento en espiral: El paradigma de los pueblos Indígenas* (Santiago de Chile: Editorial Ñuke Mapuförlaget, 2011), 20.

³⁷ Marcos Aguayza Solano, *Transcripción a la partitura...*, 28.

Capítulo VI

Análisis de datos

Obra No.1. Shamunki vida shamunki

Esta obra nos relata cómo una mujer llama a su persona amada a que la visite en casa, ya que sus padres no están y ella ha preparado bebida y alimentos. Se interpreta en ritmo kañari, el cuál es trascendental e importante pues, aunque no se conoce un origen exacto del mismo, se continúa interpretando en las festividades hasta nuestra actualidad.

El ritmo “kañari” es alegre y muy bailable, su origen es incierto, considero que tiene similitudes con la música celta, por el ritmo que acompaña la percusión en algunas melodías. Las tonalidades más utilizadas en la música cañari son Am, Em y Dm, se escriben en compases de 6/8; su tempo es muy variable, dependiendo de los temas musicales y su función social.³⁸

Ritmo Kañari

Autóctono Cañari
Lino Pichisaca

Allegro ♩ = 121

The image shows a musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 121 beats per minute. The notation consists of a sequence of eighth notes and quarter notes, with repeat signs at the end of the first and second phrases.

Transcripción del ritmo Kañari por el músico Lino Pichisaca.³⁹

Shamunki vida shamunki está en un compás de 6/8 y en la tonalidad de Mi menor. La melodía está enmarcada en la escala menor natural de Mi, aunque en la segunda nota de la escala, el Fa sostenido no aparece en todo el tema.

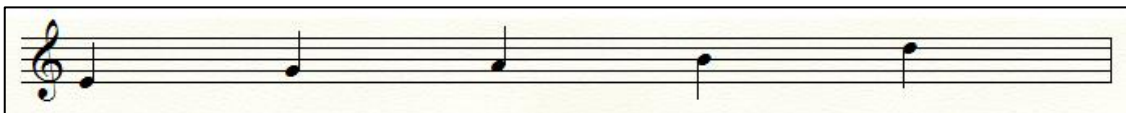
The image shows a musical staff with a treble clef. The scale is written as a sequence of seven notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F#5.

Escala de Mi menor natural

³⁸ Elías Pichisaca Guamán, *El violín en la música cañari...*, 37.

³⁹ Elías Pichisaca Guamán, *El violín en la música cañari...*, 38.

Incluso, si observamos, la nota Do solo está presente en el segundo compás. Por lo que se puede decir que esta melodía quizás fue únicamente pentatónica antes de la llegada del violín a la cultura cañari. Es decir, se interpretaba en la escala pentatónica de Mi menor.



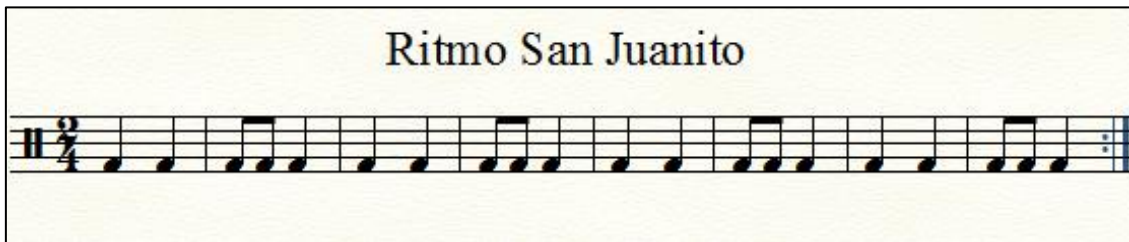
Escala pentatónica de Mi menor

La forma de este tema es A, B. La parte A tiene dos secciones que se repiten cada una y en la parte B hay una sola sección que también se repite. Esto podría analizarse como una interpretación por pequeños ciclos. Hay que recalcar que todo este tema se repite constantemente, por lo que no existe un tiempo definido de duración de esta canción. Es decir, la danza en la festividad ritual determinará el final de este tema para dar paso a otro.

La cosmovisión cañari del tiempo es muy bien representada en este tema. Ya que al igual que el calendario agrícola esta canción posee ciclos que se repiten una y otra vez durante la interpretación de esta canción en la festividad ritual. Hay que recalcar que la letra que se canta es interpretada únicamente con la melodía de la parte A y la parte B se mantiene instrumental, funcionando como una respuesta a lo cantado.

Obra No.2. Curiquina

Esta obra es interpretada para acompañar la danza del curiquingue durante las comparsas del Kapak Raymi, festividad conocida en la actualidad como el pase del niño. Esta obra es una transcripción de chirimía realizada por Carlos Ramírez quien en su escrito *La chirimía en la región azuayo-cañari del Ecuador* rescata y transcribe melodías cañaris interpretadas en este aerófono. Hay que recalcar que este tema es diferente a la canción popular llamada *Curiquingue* o también conocida como “caras, caras curiquingue”. Pero ambos temas, tanto *Curiquina* como *Curiquingue* se interpretan en el ritmo San Juanito.



Este tema está en un compás binario (2/4) y en la tonalidad de Sol menor. La melodía está dentro de la escala de Sol menor natural, aunque la 6ta y 7ma nota de la escala, es decir el Mib y el Fa, no estén presentes en todo el tema.

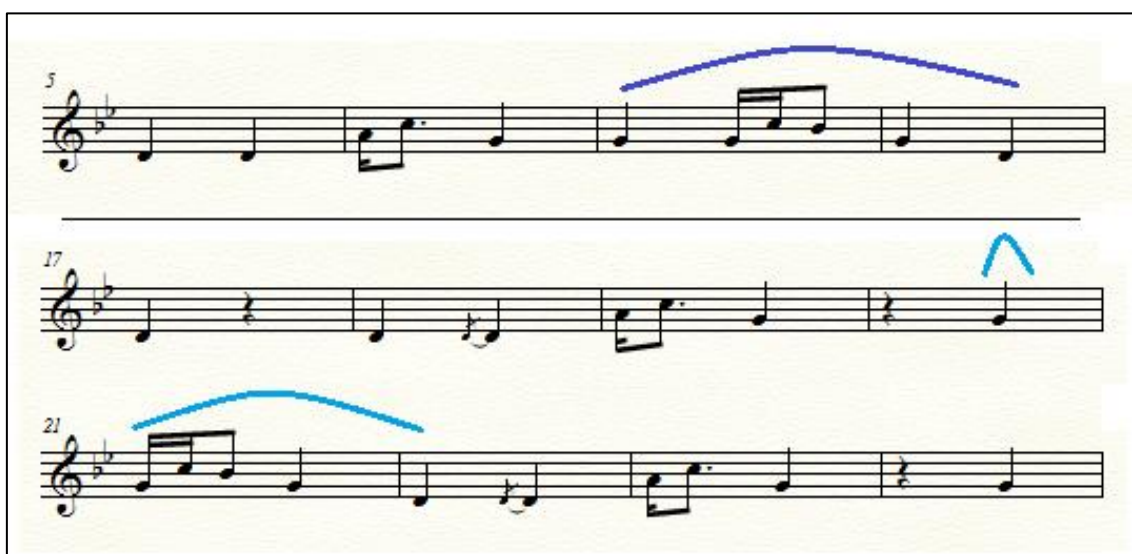


Si la melodía está formada únicamente con las 5 primeras notas de la escala menor natural de Sol podemos concluir que existe una pentafonía, misma que es característica de las culturas ancestrales, en este caso la cañari. Entonces, la escala que enmarca la melodía del tema puede ser considerada como una escala pentatónica hemitónica ya que posee un semitono en su estructura. Aunque esta consideración es debatible, ya que existe el intervalo de cuarta disminuida entre la última nota con respecto al primer sonido de la escala. Sin embargo, se afirma que la melodía sí es pentafónica, o sea, construida con 5 sonidos.

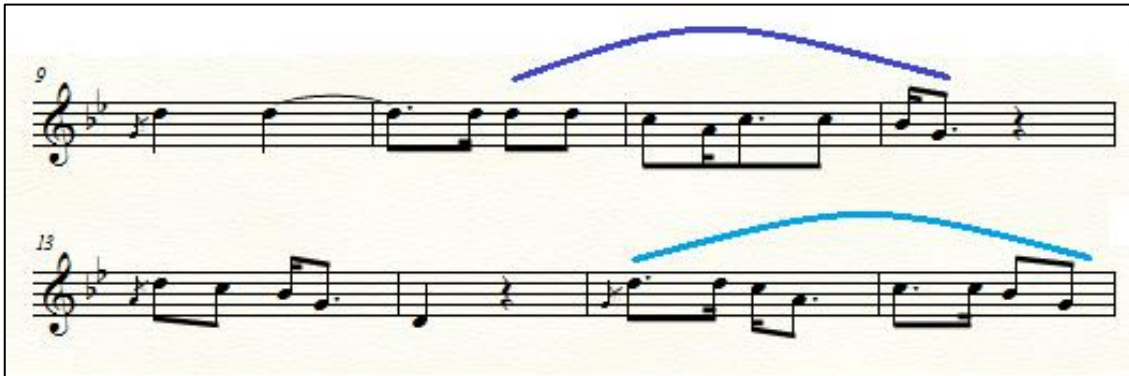
Respecto a la estructura del tema se puede analizar que tiene una parte A, una parte B y luego se repite nuevamente la parte A, entonces su forma sería A B A. Cuando se analiza la melodía se puede observar que al momento que se repite una frase melódica, existe una pequeña variación en la repetición. Como se puede observar, la primera frase melódica va desde el compás 1 al compás 4 y la misma se repite desde el compás 5 hasta el 8. Si observamos el compás número 3 podemos evidenciar que el motivo melódico del mismo tiene un ligero cambio cuando se repite en el compás número 7.



El segundo punto que se puede analizar en la melodía es el desplazamiento de la misma. Se puede observar que la frase melódica de los compases 7 y 8, se repite nuevamente en los compases 20, 21 y 22 pero desplazada. El motivo melódico inicial empieza en el tiempo fuerte del compás 7 y concluye en el compás 8. Pero al momento que se repite inicia en el tiempo débil del compás número 20 y se desplaza hasta el tiempo fuerte del compás 22, marcando a su vez la repetición de la parte A del tema.



Como último punto en el análisis de la melodía se puede observar que al momento de repetir una frase melódica existe además del desplazamiento, una variación en el tiempo de la misma. Por ejemplo, el motivo melódico ubicado en el tiempo débil del compás número 10 empieza marcado por una corchea. Pero cuando esta frase se repite desde el tiempo fuerte del compás número 15, inicia marcado por una corchea con punto. Y esta variación del tiempo en la melodía del compás 10, 11 y 12 está presente en casi toda la repetición de esta frase en el compás número 15 y 16.

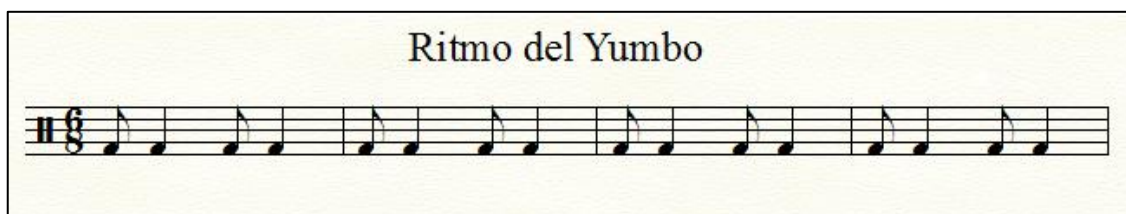


A través del análisis de esta obra se puede comprender que existen dos frases melódicas que se repiten a lo largo del tema. Pero al momento que se repiten, no se interpretan exactamente iguales a la primera vez que se expusieron. Siempre va a existir un ligero cambio en el motivo melódico, un desplazamiento a través de los compases o una variación del tiempo.

Mediante el estudio de esta pieza musical se puede comprender una particular forma en que la cultura cañari comprende el tiempo. Existe un calendario agrícola que determina los ciclos de siembra, cosecha y que se repite anualmente. Pero ningún ciclo agrícola anual es completamente igual al anterior. Ya que la tierra se renueva constantemente, los niños se hacen jóvenes, los jóvenes se convierten en adultos y las temporadas de lluvia y sol siempre varían.

Obra No.3. Cuybibi

Cuybibi es un ave mítica que llega en el mes de septiembre y anuncia el inicio del tiempo para la siembra. Este tema rinde homenaje y exalta al ave que proclama el principio del calendario agrícola. Pertenece al repertorio musical cañari usado en el Pawkar Raymi, actualmente conocido como el carnaval. Cuybibi se interpreta en el ritmo de Yumbo.



Esta pieza está escrita en 6/8 y está en la tonalidad de Sol Mayor. Hay que destacar que esta melodía es totalmente triádica. Como se observa en la partitura, se hace empleo únicamente de las 3 notas que pertenecen a la triada de Sol Mayor. Entonces, esta pieza está pensada principalmente para aerófonos que pueden generar solo hasta 3 sonoridades distintas. Como por ejemplo el pingullo, los silbatos y las conchas Spondylus.



Respecto a la estructura del tema, el mismo está constituido únicamente por una parte A, la cuál que se repite constantemente. Lo que varía en cada repetición es la letra cantada en homenaje a Cuybibi. Esta constancia repetitiva en forma circular se rompe cuando se canta la letra, ya que la letra lo que hace es concretar una narrativa, eliminando la circularidad repetitiva del motivo melódico y permitiendo que cada repetición sea diferente a la anterior.

Esta parte A constante, está formada por dos motivos melódicos (un compás cada uno), como se observa en la partitura ambos motivos se vuelven a interpretar exactamente iguales a excepción del motivo número 2 que luego de repetirse 3 veces, en la cuarta repetición, tiene un cambio melódico pequeño.

CUYBIBI

Carnaval Cañari

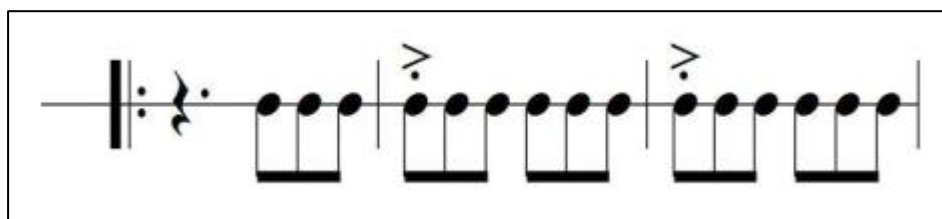
Versión: Pedro Solano
Trans: Willan Zaruma
Manuel Morocho

The musical score is presented in three systems. The first system includes a vocal line (Voz) and a cajón line (Caja). The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The lyrics are: "Cuy bi bi lla cuy bi bi su may ma na". A blue horizontal line is drawn under the first two measures of the vocal line, and a red horizontal line is drawn under the last two measures. The cajón line is in bass clef with a 6/8 time signature. The second system includes a vocal line (V) and a cajón line (C). The vocal line starts with a measure rest of 4 measures, then continues with the lyrics: "cuy bi bi cuy bi bi lla cuy bi bi". The cajón line continues with a similar rhythmic pattern. The third system includes a vocal line (V) and a cajón line (C). The vocal line starts with a measure rest of 7 measures, then continues with the lyrics: "su may ma na cuy bi bi." The cajón line continues with a similar rhythmic pattern.

Además, analizando la triada melódica empleada podemos entender que la transcripción realizada por los músicos William Zaruma y Manuel Morocho está enmarcada solo en una triada vocal cantada. Pero hay que comprender que en la festividad del carnaval existen muchos músicos y cantantes interpretando la canción a la vez. Por lo tanto, existe una variedad tímbrica y de registro sonoro. Es decir, se pueden interpretar pingullos que estén en distintas tonalidades, pero todos interpretarán la triada que su instrumento posee. Así, se generará una masa sonora construida por distintos timbres y alturas dependiendo de las voces cantadas y el registro de los instrumentos usados.

Obra No.4. Pakarimuy Haway

Como ya se ha mencionado, esta canción habla sobre el amanecer durante la festividad del Haway en la cual se agradece a la tierra por su fertilidad y por proveer de alimento a todo el pueblo cañari. Es una obra cantada a capela y acompañada por la caja cañari que marca el compás de 6/8.



Ritmo de 6/8 marcado por la caja cañari.

Pakarimuy Haway está en la tonalidad de La menor y su melodía está enmarcada en la escala pentatónica menor de La. Tiene una forma A, B y C en las cuales la parte A y C es cantada por un solista, mientras que la parte B del tema es cantada por todas y todos los comuneros en coro.



Escala pentatónica de La menor.

La melodía de las partes A y C son iguales, lo que marca una diferencia es el cambio en la letra que se emplea. Estos cambios de letra marcan diferentes ciclos ya que son interpretados en distintos tiempos de la celebración del Haway. Como se ha mencionado, este tema inicia desde muy temprano, haciendo un homenaje al amanecer y continúa su transcurso conforme avance la celebración de la cosecha. La letra interpretada es una forma de dar aliento a las y los comuneros que se van uniendo a cosechar la tierra.

Estos ciclos se van intercalando de distintas formas durante el Haway, en la partitura transcrita por el músico Marco Aguayza, se puede observar como existe una repetición tanto de la parte A y B dos veces. Para esto dar paso a la parte C del tema que se interpreta también por el solista. Este ciclo se vuelve a repetir hasta el final de toda la canción.

PAKARIMUY HAWAY

Cañari

Transcripción
Marcos Aguayza S.

The musical score is written in 8/8 time and consists of six staves of music. The lyrics are written below the notes. The score is divided into sections labeled 'solo' and 'coro'. The lyrics are: 'pay a pun chik pa cha ka mak ma hay ja way ja wa jay', 'kishpi chik ta ña ma ñash pa lla', 'tay ta in ti mu nash ka lla mi', and 'ku nan pun la ku na pa lla mi'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also colored lines (blue, red, green) under the lyrics, likely indicating different parts of the song.

Hay que recalcar la importancia de la transmisión oral. Pakarimuy Haway posee más de 30 estrofas, mismas que fueron transcritas por el músico Marco Aguayza en su tesina titulada *Transcripción a la partitura musical de las canciones ejecutadas en el Haway Cañari*. Al analizar la larga extensión del texto de Pakarimuy Haway, podemos comprender mejor que existe una narrativa que es transmitida en forma de música para acompañar a las y los comuneros durante la cosecha, cosecha que a su vez está marcada por distintas fases, por lo que la música sirve no solo como acompañamiento, sino marca y diferencia estas distintas etapas del Haway.

Capítulo VII

Conclusiones y recomendaciones

Conclusiones

La presente investigación ha centrado su estudio en la particular construcción del tiempo de la cultura cañari presente en su música y rituales. Esta construcción del tiempo está comprendida desde su nexo con la tierra, la forma en que la trabajan y rinden homenaje por ser fértil, producir alimentos y cada vez renovarse.

Entonces, se puede concluir en primer lugar que el tiempo es una dimensión que está en constante construcción, ya que, la materia vive un proceso de continua transformación. Como el trato y cuidado que le da la cultura cañari a la tierra, esta vive procesos cíclicos de transformación desde su preparación para la siembra hasta el momento de cosecha de alimentos. Al decir que el tiempo está en constante construcción podemos comprender como en la música cañari cada vez se incluyen nuevos elementos durante la interpretación. Estos pueden ser variaciones en el ritmo, inclusión de nuevos instrumentos o nuevos timbres. Así, se genera una masa sonora que no es estática sino está en constante crecimiento.

En segundo lugar, se puede comprender que la cultura cañari construye el tiempo de una forma cíclica. Es decir, existe una repetición y existen hechos que vuelven a ocurrir. Esto se puede analizar en el uso del calendario agrícola, la cultura cañari tenía el conocimiento de que la tierra tiene un proceso de renovación constante, así que; al medir este proceso podían estimar fechas donde la productividad de la siembra y cosecha sean mejores. Este tiempo entendido por ciclos está representado en su música, donde existen melodías pequeñas que se repiten y organizan en pequeños fragmentos.

La tercera conclusión que se genera luego de esta investigación es que no existe una linealidad en la construcción del tiempo. Y esta construcción del tiempo cañari por ciclos tampoco es totalmente circular, es decir, no es una repetición cerrada y exacta. El tiempo es concebido como la mezcla de ambas formas (linealidad y circularidad), ya que se comprende que cada repetición que se genera en los ciclos jamás va a ser exactamente igual a la anterior. Es decir, se va construyendo una espiral, un tejido en forma de mandala o fractal; esto se comprende en el análisis de obras como el curiquinga, donde los motivos

melódicos se repiten, pero no son exactamente iguales a la forma interpretada anteriormente.

Otra conclusión importante es que el tiempo en la música cañari durante los actos rituales no tiene una estructura estática y ya definida. Puesto que el tiempo de interpretación musical está sujeto a la danza en la fiesta. Ni siquiera existe un pulso definido, ya que los músicos interpretan de acuerdo a la energía proyectada por el danzante durante el acto ritual. Por lo que los temas se pueden seguir y seguir interpretando por horas, hasta que el ritual concluya o el danzante ya no pueda continuar bailando.

Al analizar la música cañari desde su rasgo cualitativo, se puede concluir que existen melodías y canciones que se interpretan únicamente en una temporalidad ritual específica. Como por ejemplo las canciones interpretadas durante el carnaval, las cuales forman parte de un repertorio propio para la celebración de este acto ritual. O los temas usados durante la celebración del Haway, mismos que son interpretados para unir y alentar a la comunidad cañari durante la cosecha.

Finalmente, se puede llegar a la conclusión de que el tiempo es un concepto definido para poder explicar la constante transformación de la materia. Es decir, para enseñar a las personas desde muy temprana edad cómo la materia va desde un punto A hasta un punto B y esta transición que experimenta está definida, medida y entendida como el tiempo. Como se explica con la ley de conservación de la energía “la energía no se construye ni destruye, solo se transforma”. El tiempo nos ayuda a comprender y medir esta transformación. Esta forma de pensar y concebir el tiempo está muy presente en la cultura cañari, ya que existe la comprensión de que las niñas y niños serán jóvenes, los jóvenes serán adultos y los adultos envejecerán. Esta transición está fuertemente ligada a la relación que tiene la cultura cañari con la naturaleza, y esta transformación es representada a través de sus actos rituales.

Los elementos estéticos y técnicos obtenidos son: los ritmos, la organología y la pentafonía. Con respecto a los ritmos musicales se pudo analizar que el Yumbo y el San Juanito tienen una trascendental importancia durante las celebraciones cañaris. Además, el ritmo cañari perdura a través de la transmisión de melodías que se continúan interpretando en las fiestas. La organología usada por los cañari es principalmente de aerófonos, donde destacan instrumentos como la chirimía y el pingullo que interpretan la

melodía. Esta melodía es acompañada por membranófonos que marcan el ritmo, en especial la caja o tambor cañari que se ha constituido como un instrumento clave durante los actos rituales de la cultura. Hay que destacar la importancia de la melodía cantada, ya que constituye una forma de marcar ciclos mientras se construye la canción. En último lugar, se analizó que la pentafonía está presente en todas las obras cañaris y aunque en su música se hayan incluido instrumentos que poseen escalas diatónicas y cromáticas, en los mismos se sigue interpretando melodías pentatónicas que podemos escuchar y disfrutar en la actualidad gracias al importante valor de la transmisión oral.

Recomendaciones

- Hacemos un llamado e invitación a todas las instituciones educativas a que se impulse y promueva la investigación en artes. Ya que mediante estos procesos se puede llegar a teorizar y replantear conceptos que son necesarios para la creación y construcción de una nueva sociedad que sea más consciente, crítica y visionaria.
- Se recomienda a las instituciones culturales del país darle mayor importancia al estudio, investigación y rescate de las culturas ancestrales de nuestro Ecuador. Culturas de las que se está perdiendo una riqueza intangible e irrecuperable con el pasar de los años, como lo es la tradición oral y las festividades rituales.
- Se recomienda a toda la comunidad de músicos y artistas sonoros a seguir transcribiendo, grabando y haciendo un registro sonoro de las melodías que aún se continúan interpretando en las festividades de las culturas ancestrales de nuestro país. Esta riqueza musical no se debe perder y se le debe dar la importancia y valor que se merecen.

Bibliografía

- Aguayza Solano, Marcos. *Transcripción a la partitura musical de las canciones ejecutadas en el Haway Cañari*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2010.
- Duch, L. *Antropología de la religión*. Barcelona: Editorial Herder, 2001.
- Einzmann, Harald. *La cultura popular en el Ecuador: Cañar*. Cuenca: Editorial CIDAP, 1991.
- Eliade, Mircea. *Mitos, Sueños y Misterios*. Madrid: Ediciones Gallimar, 1991.
- Encalada, Oswaldo. *Mitología Ecuatoriana: un acercamiento a la riqueza inmaterial de nuestras culturas*. Ecuador: Biblioteca General de Cultura, Corporación Editora Nacional, 2010.
- Espinosa, Ozziel. *Mito, símbolo y sueño*. S.l.: An@lítica Vol.2 Num.2. UAM, 2019.
- Gavilán Pinto, Victor. *El pensamiento en espiral: El paradigma de los pueblos Indígenas*. Santiago de Chile: Editorial Ñuke Mapuförlaget, 2011.
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado y María del Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la Investigación*. México: Editorial McGraw, 2014.
- Jara Morocho, Patricia. *Proyecto de investigación y producción de un documental fotográfico sobre las fiestas, música y danza de la cultura cañari*. Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana, 2013.
- Lara, Catherine. *Tacalshapa y Cashaloma: perspectivas del enfoque tecnológico*. París: Revista de Historia, Patrimonio, Arqueología y Antropología Americana, 2019.
- Mora Queipo, Ernesto, Morelva Leal Jerez, Jean Gonzáles Queipo, Dianora Richard de Mora. *Los mitos de San Benito en la identidad de las comunidades afrovenezolanas*. Maracaibo: Opción, Año 29, No. 70, 2013.
- Mora Queipo, Ernesto, Jean Carlos González Queipo y Dianora Richard de Mora. *Las décimas de los paraujanos. Música e historia oral del pueblo añú*. Maracaibo: Editorial Ediluz, 2010.
- Morocho Pichisaca, Manuel. Willan Zaruma Guamán. *Recuperación y Análisis de la música del Taita Carnaval en el cantón Cañar*. Cuenca: Facultad de artes, Universidad de Cuenca, 2012.

- Paredes Calderón, Bertha. *El poder de lo sagrado: Estudio del personaje “el curiquingue” del pase del niño Rey de reyes de Riobamba*. Ecuador: Revista Científica, Dominio de las Ciencias: Volumen 6, 2020.
- Pichisaca Guamán, Elías. *El violín en la música cañari*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2011.
- Prudencio, Cergio. *Entre dos entrañas*. Montevideo: Ponencia en el Coloquio Música y Pueblos Indígenas de América, 2015.
- Ramírez Salcedo, Carlos. *La chirimía en la región azuayo – cañari del Ecuador*. Cuenca: Publicación Particular, edición en Rústica, 2009.
- Robles, Marco. *Teogonía y demiurgos en la cultura cañari*. Azogues: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, núcleo del Cañar, 1985.
- Samaniego, Álvaro. «El ave sagrada que le baila al sol» *Fiesta y fe* (Julio, 2018). <https://fiestayfeecuador.org/2018/07/31/el-ave-sagrada-que-le-baila-al-sol/>
- Sigüencia Santander, Silvia, Remigio Padrón Alvarado, Rolando Sigüencia Pinos. *Cañar Capital Arqueológica y Cultural del Ecuador. Crónica y Fundamentación*. Quito: Casa de la Cultura Núcleo del Cañar, 2010.
- Stermann, Josef. *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto superior Ecuménico Andino de Teología, 2006.
- Tenecota, Diego Geovanny. *Estudio de los signos y símbolos de la cultura cañari, aplicado al diseño de mobiliario para un espacio habitable*. Cuenca: Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, 2013.
- Tepán Gómez, Freddy. *Diseño de portadas y contraportadas de cuadernos académicos, basado en la cerámica de la cultura cañari, fase cultura Tacalshapa*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013.