

IOA

**INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES**

Colectión

PENDONEROS

Con renovada fe en el futuro, los Miembros de Número del IOA se complacen en entregar la presente publicación, como homenaje a su Patria, en el Sesquicentenario de vida republicana.

Alfonso Cabascango Rubio

Marcelo Valdospinos Rubio

Renán Cisneros del Hierro

Miguel A. Hermosa Cabezas

Carlos Benavides Vega

Bolívar Cabascango Rubio

Raúl Maya Andrade

Alfredo N. Montalvo Males

*Plutarco Cisneros Andrade,
DIRECTOR GENERAL*



**AUSPICIO ESPECIAL:
BANCO CENTRAL DEL ECUADOR**

<i>Dr.</i>	<i>Ricardo Muñoz Chávez</i>	<i>Ex presidente de la Junta Monetaria</i>
<i>Abog.</i>	<i>León Roldos Aguilera</i>	<i>Ex-presidente de la Junta Monetaria</i>
<i>Dr.</i>	<i>Rodrigo Espinosa Bermeo</i>	<i>Ex-Gerente General</i>
<i>Econ.</i>	<i>Germánico Salgado Peñaherrera</i>	<i>Ex-Gerente General</i>
<i>Dr.</i>	<i>Gonzalo Cordero Crespo</i>	<i>Presidente de la Junta Monetaria</i>
<i>Econ.</i>	<i>Mauricio Dávalos Guevara</i>	<i>Gerente General</i>
<i>Lcdo.</i>	<i>Eduardo Samaniego Salazar</i>	<i>Subgerente General</i>



EDITOR:

Instituto Otavaleño de Antropología — 1981 —
Casilla 1478
Otavalo-Ecuador

CONSEJO EDITORIAL:

Plutarco Cisneros Andrade
Segundo Moreno Yáñez
Juan Freile Granizo
Carlos Benavides Vega
Fernando Plaza Schuller
Simón Espinosa Cordero
Patricio Guerra Guerra
Hernán Jaramillo Cisneros
Carlos Coba Andrade
Francisco Aguirre Vásconez
José Echeverría Almeida

COMITE EDITORIAL:

Plutarco Cisneros Andrade
Segundo Moreno Yáñez
Carlos Benavides Vega
Simón Espinosa Cordero

COORDINADOR GENERAL:

Juan Freile Granizo

DIRECTOR GENERAL: *Plutarco Cisneros Andrade*

DIAGRAMACION Y DISEÑO:

Julio O. Flores R.

Edwin Rivadeneira

IMPRESION:

Editorial "Gallocapitán"

Otavalo - Ecuador



Carlos Alberto G. Caba Andrade

*

INSTRUMENTOS MUSICALES
POPULARES REGISTRADOS
EN EL ECUADOR

Serie: Cultura Popular



INDICE

CONTENIDO

Dedicatoria	15
Introducción	17

CAPITULO I

Sistemas de clasificación	23
Clasificación tradicional	24
Clasificación de Mahillon	26
Clasificación de Hornbostel y Sachs	29
Clasificación de Gevaert	73
Clasificación de Schaeffner	73
Clasificación de Jaime Pahissa	74
Conclusión	76
Anotaciones al capítulo I	77
Bibliografía	79

CAPITULO II

Síntesis de instrumentos populares ecuatorianos	83
Idiófonos	85
Membranófonos	88
Cordófonos	89
Aerófonos	90
Bibliografía	103

CAPITULO III

IDIOFONOS :	107
Historia	109
Fiesta del Raymi	109
El ciclo ecológico y sus fiestas	114
Festividades e idiófonos	117
La guerra y los idiófonos	122
Fiestas familiares	125
Idiófonos arqueológicos	127
Instrumentos: Modos de Producción y Procesos históricos	134
Los idiófonos vistos por los viajeros e historiadores	135
Idiófonos tratados por estudiosos contemporáneos	146
Idiófonos :	154
Idiófonos de percusión	155
De entrechoque	155
Palos-lanzas :	155
Historia	155
Origen de la palabra	158
Descripción	160
Construcción	160
Circuito de sonido	161
Circuito resonador y de amplificación	161
Clasificación según Hornbostel y Sachs	164
Uso	164
Clasificación según Mantle Hood	168
Transcripción rítmica	169
Transcripción musical	169
Bastones :	173
Historia	173
Creencias	181
Localización	182
Descripción	182
Construcción	185
Circuito de sonido	185
Dimensiones	187
Clasificación según Hornbostel y Sachs	187
Clasificación según Mantle Hood	188

Transcripción rítmica	189
Ramas de árboles:	189
Historia	189
Leyenda	197
Localización	197
Descripción	198
Uso	198
Circuito de sonido	198
Clasificación según Hornbostel y Sachs	200
Clasificación según Mantle Hood	201
Transcripción rítmica	202
Transcripción musical	203
Tuntui:	204
Historia	204
Ritual	211
Canto chamánico: transcripción	213
Localización	214
Construcción	214
Diagrama de construcción	215
Circuito de sonido y amplificación	217
Dimensiones	218
Clasificación según Hornbostel y Sachs	219
Clasificación según Mantle Hood	219
Uso	220
Transcripción musical	222
Mensaje de la Fiesta de la chicha	222
Mensaje para tomar Natem	223
Mensaje para la muerte o para la guerra	224
Marimba:	224
Historia	224
Creencias	231
Localización	232
Descripción	234
Construcción	235
Circuito de sonido	242
Dimensiones	242
Clasificación según Hornbostel y Sachs	248
Clasificación según Mantle Hood	249
Uso	250
Transcripción: chigualo	255

Triángulo :	256
Historia	256
Localización	257
Descripción	257
Construcción	258
Circuito de sonido	258
Dimensiones	259
Clasificación según Hornbostel y Sachs	260
Clasificación según Mantle Hood	260
Uso y función	260
Transcripción: Dulce Jesús Mfo (Villancico)	263
Sonajeros :	265
Historia	265
Creencias	274
Localización	276
Descripción	276
Sonajero de uñas y de cápsulas :	277
El Shakáp	277
El Mákich	279
Uwi Ijiambratel o Fiesta de la Chonta	280
Fiesta de la culebra "yanunga", "macanchi", "chichi"	282
Chilchil	284
Cascabeles	285
Cencerros o campanillas	288
Sonajeros de calabazas :	292
Sonajeros tubulares	296
Alfandoque o guazá	296
Idiófonos de raspadura :	299
Mandíbula o cumbamba :	299
Güiro o Raspa	302
Construcción	305
Sonajeros de uñas y de cápsulas	305
Shakáp	305
Mákich	305
Chilchil	306
Cascabeles	306

Cencerros o campanillas	306
Dimensiones	307
Sonajeros de calabazas:	308
Maracas	309
Alfandoque o guazá	309
Mandíbula o cumbamba	309
Güiro o raspa	310
Dimensiones	310
Circuito de sonido	311
Clasificación según Hornbostel y Sachs	312
Shakáp, Mákich y Chllchll	312
Clasificación según Mantle Hood	313
Clasificación según Hornbostel y Sachs	313
Cascabeles y cencerros o campanillas	313
Clasificación según Mantle Hood	314
Clasificación según Hornbostel y Sachs	314
Maracas	314
Clasificación según Mantle Hood	315
Clasificación según Hornbostel y Sachs	315
Alfanfoque o guazá	315
Clasificación según Mantle Hood	316
Clasificación según Hornbostel y Sachs	316
Mandíbula o cumbamba	316
Clasificación según Mantle Hood	317
Clasificación según Hornbostel y Sachs	317
Güiro o raspa	317
Clasificación según Mantle Hood	317
Anotaciones bibliográficas	333
Datos técnicos de campo	339
Láminas	351
Transcripciones rítmicas y musicales	352
Índice bibliográfico	353

A MIS HIJOS

**Marileisa Coba Cisneros y
Carlitos Alberto Coba Cisneros
con la esperanza de que aprendan
a amar y valorar toda la grandeza
del arte popular.**

INTRODUCCION

Este trabajo pretende demostrar la historia, persistencia, dispersión, uso y función, constantes y variantes de los "Instrumentos Populares Ecuatorianos" desde tiempos pretéritos hasta el momento actual. El arte musical, sublime fluidez de la belleza del espíritu humano, se ha servido de los instrumentos populares para expresar y componer unidades de tremenda carga emocional y, a través de ellas, formar las especies, los géneros y, lo que es más, identificar nuestro cancionero nacional ecuatoriano.

Los instrumentos populares, constantes en su estructura, unos han permanecido estáticos y otros han ido perfeccionándose en el decurso de los tiempos hasta introducirse en la estructura sustancial de la orquesta sinfónica moderna cambiando la concepción estructural, rítmica, melódica, tonal, etc., de esta manera, han variado las antiguas concepciones arcaicas estructurales.

Antropólogos, etnógrafos, etnomusicólogos, folklorólogos y otros científicos sociales se han volcado a redescubrir la génesis y los alcances de los instrumentos populares. El objetivo fundamental de estos estudios es dar la materia prima para compositores, profesores y estudiosos, a fin de que utilicen estos elementos y elaboren músicas nacionales, elaboren cartillas para la docencia y se establezcan las verdaderas estructuras musicales de nuestras culturas. Con estos elementos tendremos nuevas formas con sabor ecuatoriano y el pueblo, poseedor, transmisor y dinamizador, se identificará con su cultura. El educando, desde la pre-primaria hasta la educación superior, irá adaptándose a nuestras melodías sean de carácter popular o dentro de las grandes formas musicales y comenzarán a amar y a valorar lo nuestro, sin que esto signifique que se deba despreciar las obras de los grandes maestros. Para alcanzar esta meta se requiere de una verdadera programación.

Instrumentos populares -pueblo y resultado de éstos (acerbo musical)- e identificación popular, sería la ecuación planteada para una identificación con nuestras raíces y podremos saber qué somos, qué fuimos y hacia dónde vamos.

Despejada la ecuación tendremos como resultado conocer nuestras raíces para buscar la autogestión y lograr la autodeterminación de nuestro pueblo. La identificación detallada de las acciones conforman las diferentes interacciones, además de ser casi imposible, no es necesaria, puesto que formas muy disímiles pueden contener definiciones iguales o semejantes con respecto a las características que aquí nos interesan: determinar el origen étnico, cultural: instrumentos populares y unidades musicales para formar las especies, los géneros y nuestro cancionero. Tenemos, además, que por el carácter implícito de gran parte de ellas, resulta más práctico su inferencia a partir del análisis de los condicionantes histórico-sociales, juntamente con una praxis determinada. El reconocimiento, aceptación y un mayor conocimiento de la "cultura ecuatoriana" es sólo un paso en este proceso, un paso indispensable para la redefinición de una identidad cultural auténtica.

Para este trabajo hemos hurgado todas las fuentes a nuestro alcance, que sirvan de base para reconstruir la historia de los instrumentos populares, como: datos arqueológicos, cronistas, viajeros, etnógrafos, historiadores y estudiosos que de una u otra forma han tratado el tema de una manera circunstancial. Deben sumarse a estas búsquedas, las investigaciones del autor desde 1968 a 1974, Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología desde 1967 a 1980; y una investigación Etnomusicológica y Folklorica entre el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIUEP), Centro Multinacional de Programa Regional de Desarrollo Cultural de la Organización de los Estados Americanos (OEA) y el Instituto Otavaleño de Antropología, (IOA) en el año de 1975; además, se han realizado algunos Convenios de Investigación, como: "Expresión Musical vocal y el Arpa de los indígenas en la Sierra del Ecuador" a cargo del Dr. John M. Schechter de la Universidad de Austin-Texas; "Una Etnografía Comparativa de los Sistemas Musicales de los Canelos, Quichua, Shuar y Achuar del Ecuador Amazónico" por el Dr. William Belzner de la Universidad de Illinois-Urbana; y, otros investigadores de diferentes Universidades que hoy se encuentran en campo. El camino es largo y duro. Queda mucho por andar lo desandado hasta que el trabajo quede terminado, completo y se obtenga una visión global del fenómeno etnomusicológico.

La obra está dividida en dos volúmenes: el primero, abarca las variadas clasificaciones de los instrumentos musicales, los instrumentos populares ecuatorianos sucintamente tratados y los instrumentos musicales, llamados Idiófonos; el segundo, comprende Membranófonos, Cordófonos y Aerófonos con algunos anexos. Hemos tratado de estudiar el universo de los instrumentos populares para que de él puedan servirse tanto compositores, como maestros y especialistas.

El primer capítulo aborda la problemática de la clasificación de los Instrumentos Musicales Populares que servirá de base para un ordenamiento, clasificación e interpretación de los mismos. Hemos seguido en este trabajo

los lineamientos planteados por Hornbostel y Sachs, Mantle Hood, Kolinski, Alan Lomax, Danielou, Charles Boillés, etc. y los más relevantes clasificadores. Razones de falta de aparatos de laboratorio no nos han permitido clasificar las gamas tonales en gamas reales y posibles; sin embargo, hemos empleado, como sustituto de aparatos de laboratorio la simbología técnica indispensable para comprender el fenómeno tonal y estructural.

El segundo capítulo ha sido tratado cludadosamente con fichas de campo, a fin de demostrar cuantitativa y cualitativamente el acervo instrumental musical popular en las persistencias culturales. Hemos realizado un prolijo registro de fichas y notas de campo con el propósito de hacer un registro de los instrumentos populares para poder clasificarlos siguiendo los lineamientos de Hornbostel y Sachs; además, poder demostrar nuestra tesis de "Constantes y Variantes en las Supervivencias Etnoculturales"; sin embargo, para este catálogo, se ha tenido presente trabajos especializados y no especializados, los cuales traen datos circunstanciales comprobados in situ, a fin de obtener mayor confiabilidad del dato y poder comparar con las muestras obtenidas en nuestras investigaciones.

Los demás capítulos han sido estudiados bajo un tratamiento riguroso. En cada uno de ellos se ha tratado de comprobar la tesis propuesta para, a través del proceso de dinamización y folklorización, buscar las variantes acumulativas dentro del proceso de aculturación. Cada instrumento, dentro de su respectivo capítulo, ha sido estudiado según el siguiente ordenamiento: historia, mitología, leyenda, creencias, localización, descripción, construcción, dimensiones, circuito de sonido, clasificación según Hornbostel y Sachs, diagrama clasificatorio según Mantle Hood, uso y función, diagrama de instrumento, transcripción rítmica o melódica, aplicación fenomenológica, notas bibliográficas y fichas de campo; además, se plantean aquí, algunas ideas básicas sobre la metodología utilizada y que puede ser útil para otros trabajos posteriores, como el método comparativo, analítico y estructural dentro de un proceso histórico-socio-cultural.

En el conjunto de objetivos de reafirmación cultural, el Gobierno ecuatoriano y diversas Instituciones, entre estas el IOA, tienen previsto con carácter prioritario, impulsar acciones concretas en relación al rescate de la cultura ecuatoriana y su incorporación determinante al Patrimonio Cultural Nacional. Es altamente plausible el aporte que viene dando en diferentes campos el Instituto Otavaleño de Antropología, ante la situación planteada por la pérdida de muchos elementos que podrían caracterizarnos como pueblo deferenciado.

En este trabajo existen algunos planteamientos:

- Si la Organología es una ciencia que trata los instrumentos populares como cultura material dentro de los condicionantes histórico-sociales y modos de

producción.

- Si la Organología estudia los Instrumentos populares y detecta constantes y variantes tonales y rítmicas en las diferentes culturas nacionales.
- Si la Organología, de carácter tradicional y oral, es transmitida a través de los fenómenos o hechos folklóricos y populares.
- Si la Organología, como resultante, contribuye al desarrollo cultural-educativo para alcanzar una autodeterminación ecuatoriana.

Estas son las tesis que se plantean en este trabajo y que de una u otra forma tratamos de comprobarlas a lo largo de este estudio.

Las partes fundamentales de este trabajo han sido discutidas y evaluadas críticamente por los técnicos del Instituto Otavaleño de Antropología: Dr. Juan Freile Granizo, Ing. Hernán Jaramillo y Lcdo. José Echeverría; además, se han recibido sugerencias del Dr. John Schechter de la Universidad de Austin-Texas, del Dr. William Belzner de la Universidad de Illinois-Urbana, como también de la Dra. Isabel Aretz, Directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), del Prof. Luis Felipe Ramón y Rivera, del Prof. Alvaro Fernoud Palarea, distinguido Catedrático, del Prof. Walter Guido, del Lcdo. José Peñín y principalmente del Lcdo. Celso A. Lara F., Director del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, quien ha estimulado este estudio; además, debo agradecer las palabras de la Dra. Inés Chamorro, Directora de Asuntos Folklóricos y Primera Consultora de Artesanías de la OEA, como también las palabras de felicitación del Dr. Roberto Etchepareborda, Director Interino de Asuntos Culturales de la OEA.

Especialmente debo agradecer los estímulos y facilidades para realizar y publicar esta obra al Sr. Dn. Plutarco Cisneros Andrade, Director del Instituto Otavaleño de Antropología y en igual forma las palabras de aliento del Sr. Dn. Marcelo Valdospinos Rubio, Subdirector del IOA.

Debo consignar mi gratitud al Departamento de Secretaría Técnica, en las personas de: Sr. Raúl Pinto y de manera especial a la Sra. Hilda Velasco de Cifuentes, a los dibujantes: Sres. Jalme Torres, Marlon Villegas y Pedro Morales. A todos ellos mi gratitud eterna. Sin su aporte, este trabajo no hubiese sido posible.

Si estas páginas caen en terreno fértil, mi labor estará más allá de retribuida.

Carlos Alberto Coba Andrade,

Otavalo, Agosto de 1981.

Capítulo Primero

SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN

O - SISTEMAS DE CLASIFICACION

Nos hemos visto obligados a dar a conocer la clasificación de los instrumentos y sus sistemas musicales para satisfacer la imperiosa necesidad de tener un trabajo preciso y claro en el campo de la organología ecuatoriana. Facilita las investigaciones y pone en orden su naturaleza, su condición y su importancia; o sea, ordenándolos metódicamente y catalogándoles en sus verdaderos casilleros.

Los sistematizadores no habían olvidado los profundos problemas que encierra la clasificación. Primeramente se habían despojado de prejuicios para no caer en el campo de la rigidez y para dar una elasticidad mayor a los nuevos formularios de clasificación. Habían luchado para llegar a un feliz término.

Se enfrentaron los clasificadores con una realidad desordenada e incoherente, canalizaron, no obstante, esta realidad con los nuevos conceptos vertidos hasta formar un nuevo sistema.

La clasificación de los instrumentos musicales tiene su historia y ha estado sujeta a una evolución que probablemente aún no llega a su perfección. Los esfuerzos han sido grandes y las más de las veces intrincados, pero laudables.

Estudieemos los sistemas de clasificación de los instrumentos musicales y veamos la historia de cada uno de ellos.

I. CLASIFICACION TRADICIONAL

Los musicólogos europeos tuvieron en cuenta para su clasificación los instrumentos conocidos por ellos (europeos) y los instrumentos de las regiones vecinas. Su mundo fue pequeño, diminuto y, por ende, su sistema de clasificación resultó incompleto y defectuoso.

El fundamento que les llevó a esta clasificación es el cuerpo como fuente sonora que, mediante una excitación adecuada, vibra de manera tal, que produce el sonido. Así los instrumentos de cuerda tienen como cuerpo sonoro las cuerdas musicales; los instrumentos de viento, mediante una masa de aire; y los instrumentos de percusión, no por la membrana, sino por el golpe. De esta forma quedó establecido el casillero de los instrumentos.

1. CUERDAS;
2. VIENTOS; Y,
3. PERCUSION.

Simple, ¿verdad?. Pero a mediados del siglo pasado se ensancha vigorosamente la etnomusicología y Europa entera se asombra ante la cantidad de instrumentos extraños y raros que aparecen de los pueblos lejanos.

Los musicólogos se encuentran frente a un nuevo problema. Se hacen preguntas. Se consultan y queda persistente la duda. ¿Cuál sería el casillero? ¿A qué grupo de instrumentos pertenecen? ¿Sería posible catalogarlos?. Ante tales preguntas no dudan en formar un cuarto casillero y colocar a todos cuantos no estén de acuerdo con los tres anteriormente establecidos. El cuarto casillero fue denominado con el nombre de VARIOS. Quedó definitivamente determinada la clasificación de los instrumentos de esta forma:

1. CUERDAS;
2. VIENTOS;
3. PERCUSION; Y,
4. VARIOS.

“Los Instrumentos musicales, nos dice Tirso de Olozabal, se clasifican habitualmente en tres grupos o tres grandes categorías: 1.- Instrumentos de cuerda; 2.- Instrumentos de viento; y, 3.- Instrumentos de percusión. Esta clasificación deriva de la composición de la orquesta, que queda así dividida en grupos de características musicales bastante homogéneas: timbre, agilidad, expresividad, etc.” (1).

1. INSTRUMENTOS DE CUERDA:

Son aquellos en que el cuerpo sonoro es una cuerda musical. Se los clasifica en tres subgrupos, según el modo de excitación de la cuerda:

1.1. Instrumentos de cuerda frotada:

Son aquellos en que la cuerda es excitada por fricción, generalmente mediante un arco;

1.2. Instrumentos de cuerda punteada:

Son aquellos en que la cuerda es excitada por punteo, directamente con la mano o indirectamente mediante un plectro u otros dispositivos; y,

1.3. Instrumentos de cuerda percutida:

Son aquellos en que las cuerdas son excitadas directa o indirectamente mediante martillos.

(1) OLOZABAL, Tirso de: “Acústica Musical y Organología; 2da. edición; Ed. Ricordi Americana; Buenos Aires, 1954; pág. 83.

2. INSTRUMENTOS DE VIENTO :

Son aquellos en que el sonido es producido mediante una masa de aire. Se los divide, muy arbitrariamente en :

2.1. Instrumentos de madera; y,

2.2. Instrumentos de metal.

3. INSTRUMENTOS DE PERCUSION :

Son aquellos en que el sonido es obtenido mediante percusión. Los instrumentos de percusión suelen dividirse en :

3.1. Instrumentos de sonido determinado; y,

3.2. Instrumentos de sonido indeterminado.

¿Qué pensar de esta clasificación?. Lo único que resta decir es que los etnomusicólogos europeos se encogieron de hombros y se echaron al olvido. Sin embargo, esta clasificación es la que se enseña en Conservatorios sin querer dar un paso adelante.

II. CLASIFICACION DE MAHILLON

Victor Mahillon, conservador del Museo del Conservatorio de Bruselas, emprende una nueva clasificación, a partir de 1880. Mahillon deja en pie dos de los casilleros tradicionales: cuerdas y vientos. Al casillero "percusión" le des-

trona por ilógico y, en la práctica, arbitrario. Además, el cuarto casillero "varios" no es ninguna categoría de clasificación, sino un depósito de excedentes, por consiguiente debe desaparecer.

Mahillon toma como principio de clasificación todo lo que vibra. Así en el bombo, por ejemplo, la materia que entra en vibración es la membrana; en las campanas, la masa entera del instrumento, etc.; o sea, Mahillon establece como principio categórico: LA MATERIA DE QUE ESTAN HECHOS ES RIGIDA, PERO NO TANTO QUE IMPIDA SU VIBRACION; además, para su clasificación une la voz: FONO (sonido) y el material sonoro de los instrumentos.

Mahillon hace las debidas conciliaciones y establece sus cuatro casilleros:

- 2.1. MEMBRANOFONOS;
- 2.2. CORDOFONOS;
- 2.3. AEROFONOS; Y;
- 2.4. AUTOFONOS.

El término "membranófonos" aplica a los instrumentos en que vibra la membrana; el de "cordófonos" para aquellos en que vibran las cuerdas; el de "aerófonos" para los que vibran con el aire; y finalmente, el de "autófonos" para los que emiten un sonido por su material mismo.

Los casilleros Mahillonianos son sencillos y de un sentido práctico. Lo importante de este trabajo de clasificación está en las divisiones y subdivisiones de cada uno de los casilleros. Veamos su esquema:

- 2.1. MEMBRANOFONOS :
 - 211 Piel fija a un marco;
 - 212 Piel fija a un recipiente;
 - 213 Dos membranas;
 - 214 Tambores; y,
 - 215 Timbales.

	221 Frotación:	221.1 Arco; 221.2 Rueda; y, 221.3 Mecanismo.
2.2. CORDOFONOS	222 Punteados:	222.1 Sin plectro; y 222.2 Teclado.
	223 Golpeados:	223.1 Con baqueta; y 223.2 Con teclado.
	231 De lengüeta:	
	231.1 Libre, adaptada a un tubo;	
	231.2 Batiente, sin tubo en una sección y con tubo en otra;	
	231.3 Doble aplicada al tubo.	
	232 De embocadura:	
	Biselada; y, Transversal	
2.3. AEROFONOS:	233 De boquilla:	
	Natural; Cromática, con aberturas naturales; y, Cromática de vara o de pistones.	
	234 Polífonos.	
	241 Golpeados:	241.1 Ruidosos; y, 241.2 Sonoros.
2.4. AUTOFONOS:	242 Punteados:	242.1 Ruidosos; y, 242.2 Sonoros.
	243 Frotados:	243.1 Ruidosos; y, 243.2 Sonoros:

243.21 Dedos;
243.22 Arco; y,
243.23 Mecanismo.

Esta es la división que Víctor Mahillon hace en su clasificación de los instrumentos musicales, traída aquí a grandes rasgos por la brevedad del presente estudio (2).

III. CLASIFICACION DE HORNBOSTEL Y SACHS:

Erich M. von Hornbostel y Kurt Sachs presentaron un trabajo universal y llegaron a un riguroso extremo de clasificación, con lujo de detalles (3).

Esta sistematización debe ser el punto de partida para cualquier investigación y todo etnomusicólogo debe tenerla en cuenta para que sus trabajos científicos sean llenos de vitalidad.

Hornbostel y Sachs expresaron que "el sistema de Mahillon merece la máxima aprobación porque no sólo corresponde a las exigencias de la lógica sino que ofrece a quien lo emplea un medio sencillo, libre de toda arbitrariedad subjetiva". "Fuera de la homogeneidad del principio divisorio -añaden- este sistema ofrece la gran ventaja de que casi toda la cantidad de los instrumentos antiguos y nuevos, europeos y exóticos, pueden alojarse en él". Sin embargo, nos hacen notar la primera diferencia del sistema Mahilloniano. Sachs usa la palabra "Idiófono" por "autófono"; afirma que la palabra "autófono" no es correcta. La segunda enmienda, fundamental y radical a este sistema Mahilloniano está en las divisiones y subdivisiones secundarias.

Hornbostel y Sachs creen que los casilleros principales y los secundarios deben recibir nombre de clase, subclase, órdenes y subórdenes. Admiten, además, el sistema pedagógico de Dewey, cuyo principio les parece genial, o sea, "el sistema de enumeración".

Enumeremos los cuatro casilleros aplicando el principio de Dewey: 1.- Idiófonos por autófonos de Mahillon; 2.- Membranófonos; 3.- Cordófonos; y, 4.- Aerófonos. Deja así abierta la serie hasta el infinito.

(2) MAHILLON, Victor: "Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Victor Mahillon, cinco volúmenes; 1893, 1909 y 1922.

(3) ERICH M. von HORNBOSTEL y KURT SACHS: "Systematik der Musik Instrumente". Tomo XLVI; Berlín, 1914; Págs. 553-590.

Tomemos los cordófonos como ejemplo, a los cuales se les asignó el número 3 y pasemos a las subdivisiones:

- 3. CORDOFONOS:**
 - 3.1. Simples (sin mango); y,
 - 3.2. Compuestos (con mango).

- 3.1. Simples (sin mango):
 - 3.1.1. De palo;
 - 3.1.2. De tubo;
 - 3.1.3. De balsa;
 - 3.1.4. De tabla;
 - 3.1.5. De valvas; y,
 - 3.1.6. De marco.

- 3.2. Compuestos (con mango):
 - 3.2.1. Laúdes;
 - 3.2.2. Arpas; y,
 - 3.2.3. Laúdes arpas.

- 3.1.1. De palo:
 - 311.1. Arcos musicales; y,
 - 311.2. Palos musicales.

Este es el sistema clasificatorio de Hornbostel y Sachs que en el fondo no deja de tener sus complicaciones para aquellos que no conocen el sistema pedagógico de Dewey. Sistema profundo y de un contenido invaluable por su lógica y sus amplias subdivisiones que llegan a la exhaustividad.

Para conocimiento de nuestros lectores, etnomusicólogos, transcribimos la traducción de Carlos Vega sobre la clasificación de Hornbostel y Sachs en "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina" (4).

(4) VEGA, Carlos: "Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina". Colección Arte; Edición Centurión; Buenos Aires, 1946; Págs. 28-55.

NOTA.- Traducción del libro: "Systematik der Musikinstrumente", de Hornbostel Erich M. von, y Curt Sachs; Berlín, 1914. Págs. 28-55.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
1 IDIOFONOS	El material del Instrumento produce el sonido gracias a su rigidez y elasticidad, sin necesidad de cuerdas o membranas tendidas.	
11 IDIOFONOS DE GOLPE	El instrumento se pone en vibración mediante la percusión.	
111 IDIOFONOS DE GOLPE DIRECTO	El ejecutante hace él mismo el movimiento del golpe: no se toman en consideración los medios mecánicos, si existen, como los badajos, las teclas, las cuerdas y otras cosas de esta índole. Lo decisivo es que el ejecutante puede producir golpes aislados, netos e inconfundibles y que el instrumento esté preparado para esta especie de percusión.	
111.1 Idiófonos de entrechoque o castañuela	Dos o más partes sonoras coordinadas, son golpeadas una contra otra.	
111.11 Palos de entrechoque o castañeteo de palos.		Annam, India, Islas de Marshal.
111.12 Placas de entrechoque o castañeteo de placas.		China e India.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
111.13 Canaletas de entreochoque o castañeteo de canaletas.		Birmania
111.14 Vasos de entreochoque o castañeteo de vasos.	Se considera vaso aún la más pequeña excavación en un tabla.	
111.141 Castañueñas	Vasos de castañeteo naturales y excavados.	
111.142 Platillos	Vasos de castañeteo doblados hacia afuera.	
111.2 Idiófonos de percusión.	Se golpea el instrumento con un objeto que no da sonido (mano, bajo, palillo), o se golpea el instrumento mismo contra tal objeto (cuerpo, suelo).	
111.21 Palos de percusión.		
111.211 Independientes		Japón, Annam, Balcanes; también los triángulos pertenecen a esta categoría.
111.212 En juegos	Varios palos de percusión de diferente altura de tono se unen en un instrumento.	Todos los xilófonos, si sus componentes sonoros no son bípianos.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
111.22 Placas de percusión.		
111.221 Independientes		En la iglesia Cristiana Oriental.
111.222 En Juegos		Litófonos (China), también la mayoría de los metalófonos.
111.23 Tubos de percusión.		
111.231 Independientes		Tambor de madera, campanas de tubo.
111.232 En Juegos		Tubófono, xilófono de tubos.
111.24 Vasos de percusión.		
111.241 Gongs	Las vibraciones aumentan en dirección al vértice.	
111.241.1 Independientes		Asia del sur y del este, también los llamados tambores de metal, mejor dicho, gongs de caldera, pertenecen a este lugar.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
111.241.2 En Juegos		Asia sudoriental.
111.242 Campanas	Las vibraciones disminuyen hacia el vértice.	
111.242.1. Independientes.		
111.242.11 Asentadas	El vaso está encima de la mano o de una almohada; la abertura está dirigida hacia arriba.	China. Indochina y Japón.
111.242.12 Colgantes	La campana está colgada del vértice.	
111.242.121 Id. con percutor	Sin badajo fijo, sino con percutor suelto.	
111.242.122 Id. con badajo	La campana tiene un badajo fijo.	
111.242.2 Campanas en Juegos (La subdivisión correspondiente).		
112 IDIOFONOS DE GOLPE INDIRECTO	El ejecutante no hace ningún movimiento de golpe; la percusión se origina indirectamente, principalmente como consecuencia de un movimiento de otra índole que hace el ejecutante; el instrumento está destinado a hacer oír complejos de sonidos a ruidos, no golpes aislados .	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
112.1 Idiófonos de sacudimiento o sonajas.	El ejecutante hace un movimiento de sacudimiento.	
112.11 De hilera	Autófonos perforados se unen en hileras y chocan uno contra el otro en el sacudimiento.	
112.111 De sogas	Los cuerpos sonoros son puestos en hileras en una cuerda.	Collares de valvas en hileras.
112.112 De palos	Los cuerpos sonoros son puestos en hilera en un palo (o aro).	Sistro con anillos.
112.12 De marco	Los cuerpos sonoros se fijan en un objeto y golpean contra éste.	
112.121 De péndulo	Los cuerpos sonoros cuelgan libremente del marco.	Escudo de danza con sonaja de anillos.
112.122 De deslizamiento	Cuerpos que no suenan se deslizan de un lado a otro dentro de cortes (o perforaciones) de un cuerpo que suena y lo ponen en vibración, o cuerpos que suenan se deslizan de un lado a otro con cortes de un cuerpo que no suena y son puestos en vibración por éste en cada deslizamiento.	Anklun (más moderno). Sistro con palos.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
112.13 De vasos	<p>Los cuerpos sonoros están encerrados en un vaso y chocan unos contra otros, contra la pared del vaso o, generalmente, de ambas maneras. N. B. la sonaja que se halla en el río Benue hecha de una calabaza con mango, en la cual los cuerpos sonoros no están encerrados en el interior, sino anudados en la parte exterior de una red que recubre la calabaza, se tiene que considerar como variedad de la sonaja de vasos.</p>	<p>Cápsulas de frutas con granos de semillas, cascabeles con boitas sueltas encerradas que golpean.</p>
112.2 Idiófonos de raspadura.	<p>El ejecutante produce directa o indirectamente un movimiento de raspadura: un cuerpo que no suena pasa por un cuerpo dentado que suena y es levantado alternativamente por los dientes y lanzado a la superficie; o un cuerpo elástico que suena corre por encima de un cuerpo dentado que no suena y recibe de ese modo una serie de golpes. Este grupo no debe confundirse con los idiófonos de frotación.</p>	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
112.21 De palillos	Se raspa un palillo dentado con un bastoncito.	
112.211 Sin resonador		Sudamérica, India (arco musical dentado), Congo.
112.212 Con resonador		Usambara y Este de Asia (Tiger).
112.22 De tubos		Sur de la India.
112.23 De vasos	Se raspa un vaso que tiene la superficie surcada.	Sudamérica y Congo
112.24 De ruedas o carracas	Una rueda dentada cuyo eje sirve de mango, y una lengüeta, dentro de un marco, que pueda girar libremente alrededor del mismo mango; durante la rotación la lengüeta pega contra los dientes de la rueda.	Europa e India.
112.3 Idiófonos de separación	Instrumentos en forma de compás elástico cuyas puntas se tocan; esas puntas se separan con un palito y después vuelven a chocar a causa de su elasticidad.	China (Huant'u) Malaca, Persia (qasik), Balcanes.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
12 IDIOFONOS DE PUNTEADO.	Lengüetas, es decir, plaquitas elásticas, fijas por un extremo, son encorvadas y luego vuelven a su posición inicial a causa de su elasticidad.	
121 EN FORMA DE MARCO.	La lengüeta oscila dentro de un marco o de una manija.	
121.1 Cricri	La lengüeta está recortada en un platito de modo que tiene en éste un resonador.	Melanesia.
121.2 Birimbaos	La lengüeta está colocada en un marco en forma de palito o de placa y necesita la boca como resonador.	
121.21 Idioglotas	La lengüeta está recortada en la materia del marco y unida a él por la raíz.	Indochina, Indonesia y Melanesia.
121.22 Heteroglotas	La lengüeta está fija en el marco.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
121.221 Independientes		Europa, India, China.
121.222 En Juegos	Varios birimbaos heteroglotas de afinación distinta están unidos en un instrumento.	Aura.
122 EN FORMA DE TABLA O PEINE	Las lengüetas están atadas a una tabla, o recordadas en una tabla como dientes de peine.	
122.1 Con lengüetas atadas		
122.11 Sin resonador		Todas las sanzas de una tabla simple.
122.12 Con resonador		Todas las sanzas con caja o plato bajo la tabla.
122.2 Con lengüetas cortadas: Cajitas de música.	Un cilindro con clavos que puntean las lengüetas.	Europa.
13 IDIOFONOS DE FROTACION	Se pone en vibración el instrumento por frotación.	
131 DE PALOS		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
131.1 Independientes		No conocidos.
131.2 En juegos		
131.21 De fricción directa	Se frotran los palos mismos	Violín de clavos, Plano de clavos, Juego de bastones.
131.22 De fricción indirecta	Los palos están unidos con otros y ponen en vibración transversal mediante sus pasos de vibraciones longitudinales.	Chladnis Euphon.
132 DE PLACAS.		
132.1 Independientes		No conocidos.
132.2 En juegos		Neumeckemburgo.
133 DE VASOS		
133.1 Independientes		Caparazones de tortugas. Brasil
133.2 En juegos		Verillón.
14 IDIOFONOS DE SOPLO	Se pone el instrumento en vibración por soplo.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
141 EN BASTONES O PALOS.		
141.1 Independientes		No conocidos.
141.2 En Juegos		Piano eólico.
142 EN PLACAS.		
142.1 Independientes		No conocidos.
142.2 En Juegos		Piano cantor.

División común final:

- 8, con teclas.

- 9, con acción mecánica.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
2 MEMBRANOFONOS	Las membranas, estiradas rígidamente, son las productoras del sonido.	
21 MEMBRANOFONOS DE GOLPE	Se golpean las membranas.	
211 DE GOLPE DIRECTO	El ejecutante mismo hace el movimiento del golpe; no se tienen en cuenta articulaciones mecánicas intermedias, pallios, conjuntos de teclas, etc., si existen. Los tambores que suenan únicamente por sacudimiento no entran aquí.	
211.1 Semiesféricos o en forma de plato. (Timbales)	El cuerpo es de forma semiesférica o de plato.	
211.11 Independientes		El timbal europeo.
211.12 En juegos		Los pares de timbales del Asia occidental, siempre unidos.
211.2 Tubulares	El cuerpo tiene forma de tubo.	
211.21 Cilíndricos	Diámetro de la mitad y diámetro terminal son iguales; el afinamiento de los extremos no se tiene en cuenta; tampoco los aros de cabeza.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
211.211 De un cuero	El tambor tiene solamente un cuero practicable; si hay un cuero segundo, como en ciertos tambores africanos, que sirve para la atadura y que no puede ser golpeado, no se tiene en cuenta.	
211.211.1 Abiertos	El extremo opuesto al cuero está abierto.	Malaca.
211.211.2 Cerrados	El extremo opuesto al cuero está cerrado.	India occidental.
211.212 De dos cueros	El tambor tiene dos cueros útiles.	
211.212.1 Independientes		Europa. (Tambor militar).
211.212.2 En juegos		
211.22 Barril (1)	El diámetro medio es más grande que el diámetro terminal; el cuerpo está abovedado.	Asia, Africa. Antiguo México.
211.23 Doble cono (1)	El diámetro medio es más grande que los diámetros terminales; el cuerpo tiene una pared recta, con una línea de perfil quebrada.	Indias anteriores (Mrdanga, Banya, Pakhavaja).

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
211.24 Reloj de arena (1)	El diámetro del medio es más chico que los diámetros terminales.	Asia, Melanesia, Africa Oriental.
211.25 Cónicos (1)	Los diámetros terminales son notablemente desiguales; las desigualdades pequeñas no se pueden tener en cuenta porque son inevitables.	India.
211.25 Copa (1)	El cuerpo del tambor consiste en una parte principal en forma de media esfera o cilindro y de una parte añadida más delgada. Modificaciones de la forma fundamental, como las que existen especialmente en Indonesia, no cambian el concepto, siempre que no se llegue a la forma cilíndrica.	Darabukke.
211.3 De marco	La altura del cuerpo es, a lo sumo, igual al radio del cuero. N.B. El tambor militar europeo tiene su origen, aún en sus ejemplares más chatos, en el largo tambor cilíndrico; por eso no se cuenta entre los tambores de marco.	

(1) Dividir como 211.21

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
211.32 Con mango	En el marco hay un mango en el sentido del diámetro.	
211.321 De un cuero		Esquimales.
211.322 De dos cueros		Tibet.
212 (DE GOLPE INDIRECTO). TAMBORES SONAJEROS (subdivisión como la de los tambores de golpe directo).	El tambor es sacudido; la percusión se realiza por golpeteo de las bolitas atadas o encerradas, o por cosa análoga.	Indias, Tibet.
22 MEMBRANOFONOS de FROTACION	El cuero se pone en vibración por fricción.	
231 CON PALO	Un palo unido al cuero se frota, o frota al cuero.	
231.1 Con palo atravesado	El palo penetra en el cuero.	
231.11 Palo fijo	El palo no puede moverse; se frota sóiamente el palo.	Africa.
231.12 Palo medio libre	El palo puede moverse solamente un poco; la mano frota al palo y el palo al cuero.	Africa.
231.13 palo libre	El palo se mueve libremente; no se frota el palo, sino que el palo exclusivamente frota el cuero.	Venezuela.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
231.2 Con palo atado encima	El palo está atado encima del cuero, parado de punta.	Europa.
232. CON CUERDA	Una cuerda unida al cuero se frota.	
232.1 De cuerda fija	El tambor está inmóvil.	Europa, Africa.
232.11 De un cuero		
232.12 De dos cueros		
232.2 De cuerda giratoria	El tambor gira y la cuerda se frota en una muesca del mango.	Waidteufel (Europa, India, Africa Oriental).
233 A MANO.	Se frota el cuero con la mano.	
24 MEMBRANOFONOS DE VOZ HUMANA (Mirlitones).	La membrana se pone en vibración por la emisión de sonidos o palabras; el cuero no da ningún sonido propio, sino que modifica la voz.	Europa, Africa Occidental
241 MIRLITONES LIBRES	Se influye directamente sobre la membrana, sin que el viento se acumule en un depósito.	El papel de seda encima de un peine.

CLASIFICACION	CARATERISTICAS	EJEMPLO
242 MIRLITONES DE TUBOS Y VASOS	La membrana está en el interior de tubo o de una caja.	Africa, también las flautas del Asia Oriental en las cuales un agujero lateral obturado con una membrana pegada, representa contaminaciones con el principio del mirilitón de tubos.
División común final:		
- 6 Con cuero pegado.		
- 7 Con cuero clavado.		
- 8 Con cuero atado.		
- 81 Atadura de sogas o correa.	Las ataduras corren de cuero a cuero o forman una red sin utilizar ninguno de los dispositivos que siguen.	
- 811 Sin aparato especial de tensión.		En todas partes.
- 812 Con ligadura de tensión.	Bandas transversales se colocan en el medio del dispositivo para estirar.	Celián.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
- 813 Con anillos de tensión.	Las ataduras corren en zig-zag; cada dos tiros se unen por medio de un pequeño anillo o presilla.	India.
- 814 Con cuñas de tensión.	Entre la pared del tambor y las ataduras se calzan cuñas cuya posición puede regular el dispositivo de tensión.	India, Indonesia, Africa.
- 82 Atadura sogu-cuero	Las sogas están atadas abajo a un cuero que no se utiliza.	Africa.
- 83 Atadura sogu-tabla.	Las sogas están atadas abajo a una tabla suplementaria.	Sumatra.
- 84 Atadura sogu-rodete.	Las sogas están atadas abajo a un rodete añadido.	Africa.
- 85 Atadura de sogu-cinturón.	Las sogas están atadas abajo a un cinturón de otro material.	India.
- 86 Atadura sogu-estaca.	Las sogas están atadas abajo a estacas que están metidas en la pared.	Africa.
- 9 Con cuero apretado.	Sobre el borde de la piel hay un anillo que lo ciñe.	
- 91 Apretamiento de sogu.		Africa.
- 92 Apretamiento de arco.		Tambor europeo.
- 921 Sin maquinaria.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
- 922 Con maquinaria		
- 9221 Sin pedales.		Timbal de máquina.
- 9222 Con pedales.		Timbal de pedal.
3 CORDOFONOS	Una o varias cuerdas están tendidas entre puntos fijos.	
31 CORDOFONOS SIMPLES O GUITARRAS	El instrumento consiste en un porta-cuerdas solo, o en un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia en cohesión inorgánica, separables sin destrucción del aparato musical.	
311 DE PALOS	El porta-cuerdas tiene forma de palo; también las tablas puestas de filo pertenecen a ésta.	
311.1 Arcos musicales	El porta-cuerdas es flexible (y corvo).	
311.11 Idiocordes	La cuerda ha sido desprendida de la corteza del arco mismo y todavía queda sujeta al arco en los extremos.	
311.111 Monoidiocordes	El arco tiene una sola cuerda del mismo palo.	Rio Augusta (Nueva Guinea), Togo.

CLASIFICACION	CARATERISTICAS	EJEMPLO
311.112 Polidlocordes o arcos de arpa.	El arco tiene varias cuerdas del palo propio, conducidas sobre un puente dentado.	Fan (Africa occidental).
311.12 Heterocordes	La cuerda es de otra materia que el arco.	
311.121 Monoheterocordes	El arco tiene una sola cuerda de materia extraña a la del arco.	
311.121.1 Sin resonador	N.B. Si se emplea un resonador no unido al aparato mismo, el instrumento pertenece al N° 311.121.21. La boca(humana) no se considera como resonador.	
311.121.11 Sin corredera vocal.		Africa (Ganza, Samulus, To).
311.121.12 Con corredera.	Una corredora de hilo abraza la cuerda y la divide en dos partes.	Africa sudcuatorial (N'kungo, Uta).
311.121.2 Con resonador		
311.121.21 Desunido		Borneo (Busol).
311.121.22 Unido		
311.121.221 Sin corredera		Sudáfrica (Hade, Thomo).

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
311.121.222 Con corredera	El arco tiene varias cuerdas de otra materia que el cuerpo.	Sudáfrica y Madagascar (Gubo, Hungo, Bobre).
311.122 Poliheterocordes		
311.122.1 Sin corredera vocal		Oceanía (Kalove).
311.122.2 Con corredera vocal		Oceanía (Pagolo).
311.2 Palos musicales	El porta-cuerdas es rígido.	
311.21 Arco-palos musicales	El porta-cuerdas tiene un extremo flexible y corvo. N.B. los palos musicales con dos extremos flexibles y corvos -como el arco de los Basuto- se incluyen entre los arcos musicales.	Indochina
311.22 Palos musicales (verdaderos)	N.B. Los bastones de caña que están huecos por casualidad pertenecen por eso, no a las cítaras de palos; pero los instrumentos en los cuales se usa la cavidad del tubo como resonador verdadero, son cítaras de tubos, como, por ejemplo, el arpa neomexicana.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
311.221 Con una sola calabaza como resonador.		India (Tulla) y Célebes (Suleppe).
311.222 Con varias calabazas como resonadores.		India (Viña).
312 DE TUBOS	El porta-cuerdas es una tabla abovedada en sentido del ancho.	
312.1 De tubos enteros	El porta-cuerdas toma todo el tubo.	
312.11 Idlocordes		Africa e Indonesia (Gonra, Togo, Vallha).
312.12 Heterocordes		
312.121 Sin resonador especial.		Indochina (Alligator).
312.122 Con resonador especial.	El espacio internodal del bambú está metido en una hoja de palmera atada en forma de recipiente.	Timor.
312.2 De medios tubos	Las cuerdas corren sobre el lado convexo de una canaleta.	
312.21 Idlocordes		Flores.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
313.2 Heterocordes		Territorio del norte del Nyssa.
314 DE TABLA	El porta-cuerdas es una tabla; también el suelo se considera como tal.	
314.1 De tablas (verdaderas)	El plano de las cuerdas corre paralelo al porta-cuerdas.	
314.11 Sin resonador		Borneo.
314.12 Con resonador		
314.121 Con resonador de cáscara	El resonador es una cáscara de fruta o cosa semejante; luego, un producto natural, o -si se hace artificialmente- tallado.	Territorio de Nyassa.
314.122 Con caja de resonancia (Cítara de caja).	El resonador está compuesto de tablas.	Cítara, Hackbrett, Plano.
314.2 De tablas (falsas)	El plano de las cuerdas corre verticalmente respecto al porta-cuerdas.	
314.21 De suelo	El porta-cuerdas es el suelo; una cuerda.	Málaca, Madagascar.
314.22 De arpa	El porta-cuerdas es una tabla; varias cuerdas, puentecillo dentado.	Borneo.

CLASIFICACION	CARATERISTICAS	EJEMPLO
315 DE CASCARAS	Las cuerdas corren sobre la abertura de una cáscara.	Africa oriental (ex) alemana.
315.1 Sin resonador		
315.2 Con resonador	La cáscara está unida a una calabaza o cosa semejante.	
316 DE MARCO	Las cuerdas están extendidas libremente dentro de un marco.	
316.1 Sin resonador		Quizá entre los salterios de la Edad Media.
316.2 Con resonador		Entre los Kru, Africa occidental (Kani).
32 CORDOFONOS COMPUESTOS	El instrumento consiste en un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia en coherencia orgánica, inseparables sin destrucción del aparato sonoro.	
321 LAUDES.	El plano de las cuerdas corre paralelo a la tapa.	
321.1 De arco	Cada cuerda tiene su propio portador flexible.	Africa (Akam, Kalangu, Wambli).

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
321.2 De yugo o lira	El porta-cuerdas es un yugo de dos brazos con travesaño, colocado en el plano de la tapa.	
321.21 De cáscara	Como resonador sirve una cáscara natural o tallada.	Lira, lira del Africa occidental.
321.22 De caja	Como resonador sirve una caja hecha de tablas.	Kithara, Crwth.
321.3 De mango	El porta-cuerdas es un simple mango. No se tienen en cuenta mangos secundarios como, por ejemplo, en la Prasarini Vifia India. También pertenecen a ésta los laúdes cuyo encornado está repartido en varios cuellos -como el arpa-lira- y laúdes -por ejemplo, las guitarras-lira- en los cuales el yugo tiene valor de adorno.	
321.31 De pico	El mango está puesto diametralmente a través del cuerpo de resonancia.	
321.311 De cáscara	El cuerpo de resonancia es una cáscara natural o tallada.	Persia, India e Indonesia.
321.312 De caja o guitarras de pico.	El cuerpo de resonancia es una caja de tablas.	Egipto (Rebab).

CLASIFICACION	CARATERISTICAS	EJEMPLO
321.313 De tubo	El mango está puesto diametralmente a través de un tubo.	China e Indochina.
321.32 De cuello	El mango está añadido como cuello al cuerpo de resonancia, o tallado.	
321.321 De cáscara		Mandolín, Tiorba, Balalaka.
321.322 De cuello, de caja o guitarras de cuello.	N.B. Los laúdes cuyo cuerpo está hecho de rozos o astillas imitando las cáscaras, se incluyen entre los laúdes de cáscaras.	Violín, Gamba, Guitarra.
322 ARPAS	El plano de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la tapa y la línea en que se sujetan las puntas inferiores de las cuerdas corre en dirección al cuello.	
322.1 De mástil	El arpa no tiene estaca anterior (ástil, pértiga o columna).	
322.11 De arco	El cuello se curva alejándose del cuerpo.	Birmania y Africa.
322.12 De ángulo	El cuello está quebrado; se aleja del cuerpo.	Asiria; Egipto y Corea antiguos.

CLASIFICACION	CARATERISTICAS	EJEMPLO
322.2 De marco	El arpa tiene una estaca anterior.	
322.21 Sin aparato para modificar la afinación.		Todas las arpas de la Edad Media.
322.211 Diatónicas.		
322.212 Cromáticas.		
322.212.1 Con un solo plano de cuerdas.		La mayoría de las viejas arpas cromáticas.
322.212.2 Con dos planos de cuerdas cruzados.		El arpa cromática de Lyon
322.22 Con aparato para modificar la afinación.	Las cuerdas pueden ser estiradas por un mecanismo.	
322.221 A mano	Las cuerdas cambian de afinación por acción manual.	Hakenharfe, Harpe, ditale Harpinella.
322.222 A pedal	Las cuerdas cambian la afinación por acción del pie.	
323 LAUDES-ARPAS	El plano de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la tapa y	Africa occidental (Kasso, etc.)

la línea que toma las puntas inferiores de las cuerdas corre verticalmente con respecto a la dirección del cuello; puentecillo dentado

División común final:

- 4 Ejecución con martillo o pailllos.
- 5 Ejecución digital.
- 6 Ejecución con plectro.
- 7 Ejecución por frotación.
- 71 De arco.
- 72 De rueda.
- 73 De cinta.
- 8 Con teclado.
- 9 Con acción mecánica.

CLASIFICACION	CARATERISTICAS	EJEMPLO
4 AEROFONOS	El aire mismo es, principalmente, puesto en vibración.	
41 AEROFONOS LIBRES	El aire vibrante no está limitado por el instrumento.	
411 LIBRES, DE DESVIACION.	El viento choca contra un filo, o un filo es movido por el aire; en los dos casos se realiza, según opinión moderna, un deslizamiento periódico del aire sobre los dos lados del filo.	Látigo. Hoja de sable.
412 LIBRES, DE INTERRUPCION	La corriente del viento sufre Interrupción periódica.	
412.1 Autófonos, o Lengüetas.	La corriente del viento choca contra una laminilla; ésta se pone en vibración e interrumpe la corriente periódicamente. Pertenecen a esta clase también las lengüetas con sobrecubiertas, es decir, tubos cuyos contenidos de aire no vibra principal, sino secundariamente; que no producen el sonido por sí mismos; sino que amplifican y modifican el timbre del sonido. Generalmente se conocen las sobre-cubiertas por la falta de agujeros de obturar.	Las flautas de lengüeta del órgano.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
412.11 Laminillas de entrechoque.	Dos laminillas forman una hendidura que se cierra periódicamente durante la vibración.	Tallo de gramínea hendido.
412.12 Lengüetas batientes.	La laminilla golpea en un marco.	
412.121 Independientes		Comumbia británica.
412.122 En juegos		Los más antiguos juegos de los registros de órgano.
412.13 Lengüetas libres	La lengüeta se mueve a través de una abertura exactamente igual a su tamaño.	
412.131 Independientes		La bocina del automóvil, de una nota.
412.132 En juegos	N.B. Si existen agujeros para los dedos como en el Senchino, éstos no sirven para la modificación de la altura tonal y, en consecuencia, no pueden ser considerados como agujeros de obturar.	Armonio, Armónica de boca, Acordsones.
412.14 Lengüetas de cinta	El viento choca contra el filo de	Columbia británica.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
412.2 No autófonos	una cinta extendida. El fenómeno acústico no se ha investigado hasta ahora.	
412.21 De desplazamiento	El interruptor se mueve sin intervención del aire.	Sirena de agujeros, sirena de ondas.
412.22 Giratorios	El interruptor se desplaza en su propio plano.	
	El interruptor gira alrededor de su eje.	Palo zumbador, disco zumbador, ventilador de alas.
413 DE EXPLOSION	El aire recibe un único choque de condensación.	Cerbatana.
42 INSTRUMENTOS DE SOPLO (verdaderos)	El aire vibrante está limitado por el instrumento mismo.	
421 DE FILO O FLAUTAS	Una corriente de aire en forma de cinta choca contra un filo.	
421.1 Sin canal de Insuflación.	El ejecutante mismo produce con los labios una corriente de aire en forma de cinta.	
421.11 Longitudinales	El ejecutante sopla contra el borde agudo de la abertura superior	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
	de un tubo.	
421.111 Aisladas		
421.111.1 Abiertas	El extremo inferior de la flauta está abierto.	
421.111.11 Sin agujeros		Bengala.
421.111.12 Con agujeros		En casi todo el mundo
421.111.2 Cerradas	El extremo interior de la flauta está cerrado.	
421.111.21 Sin agujeros		La llave hueca.
421.111.22 Con agujeros		Especialmente en Nueva Guinea.
421.112 En juegos o flautas de Pan	Varias flautas longitudinales distintamente afinadas están unidas en un instrumento.	
421.112.1 Abiertas		
421.112.11 En forma de balsa.	Las flautas se ligan una al lado de otra en hilera o metidas en una tabla.	China.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
421.112.12 En forma de paquetes.	Las flautas forman un atado redondo.	Salomón, Archipiélago de Bismark.
421.112.2 Cerradas		Europa, Sudamérica.
421.112.3 Abiertas y Cerradas.		Salomón, Sudamérica.
421.12 Transversales	El ejecutante sopla contra el borde afilado de un agujero lateral del tubo.	
421.121 Aisladas.		
421.121.1 Abiertas.		
421.121.11 Sin agujeros		S.O. de Timor.
421.121.12 Con agujeros		La flauta europea.
421.121.2 Medio tapadillo	El orificio consiste en un agujero pequeño en el nudo terminal.	N.O. de Borneo.
421.121.3 Tapadillo		
421.121.31 Sin agujeros		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
421.121.311 De fondo fijo		Al parecer, no existen.
421.121.312 De fondo con tapón.		Malaca, Nueva Guinea.
421.121.32 Con agujeros		Este de Bengala y Malaca.
421.122 En juegos		
421.122.1 Abiertas		Chamber flute orum.
421.122.2 Tapadillo		Entre los Siusi, N.O. del Brasil.
421.13 Vasculares, sin pico	El cuerpo de la flauta no es un tubo, sino un vaso.	Karajá (Brasil), Bafiote (Congo inferior).
421.2 Con canal de insuflación.	Una hendidura estrecha lleva la corriente de aire, en forma de cinta, contra el borde afilado de un corte lateral.	
421.21 Con canal externo	El canal está afuera de la pared de la flauta; se cuenta entre éstos también el canal formado por	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
	el plano oblicuo de la pared y un anillo arriba o de modo semejante.	
421.211 Aisladas		
421.211.1 Abiertas		
421.211.11 Sin agujeros		China, Borneo.
421.211.12 Con agujeros		Indonesia.
421.211.2 Medio tapadillo		Malaca.
421.211.3 Tapadillo		
421.212 En juegos		Tibet.
421.22 Con canal interno	El canal está en el interior del tubo. Pertenecen a esta clase también las flautas cuyo canal está formado por un taco (nudo, resina) en el interior del tubo y por una tapa ajustada encima por afuera (caña, madera, cuero).	
421.221 Aisladas.		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
421.221.1	Abiertas	
421.221.11	Sin agujeros	Pitos de señales europeos.
421.221.12	Con agujeros	Blokflöte.
421.221.2	Medio tapadillo	India e Indonesia.
421.221.3	Tapadillo	
421.221.31	Sin agujeros	
421.221.311	De fondo fijo	Pitos de señales europeos.
421.221.312	De fondo con tapón	(Stempelpfifen).
421.221.4	Vasculares	
421.221.41	Sin agujeros	Flautillas de arcilla zoomorfas, (Europa, Asia).
421.221.42	Con agujeros	Ocarina.
421.222	En juegos	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
421.222.1 Abiertas		
421.222.11 Sin agujeros		Juegos de órgano labiales abiertos.
421.222.12 Con agujeros		Flageolet doble.
421.222.2 Medio tapadillo		Juegos de flautas de caña, de órgano.
421.222.3 Tapadillo		Juegos de órgano labiales de tapadillos.
422 DE LENGÜETA O CARAMILLOS	El viento tiene acceso o entrada por descargas a la columna de aire que se tiene que poner en vibración, por medio de laminitas vibrantes añadidas al instrumento.	
422.1 Oboes	El caramillo tiene una cañita con lengüetas de entrechoque (la mayoría de los casos un tallo aplastado).	
422.11 Aisladas		
422.111 De tubo cilíndrico		

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
422.111.1 Sin agujeros		Columbia británica.
422.111.2 Con agujeros		Aulós. Cuerno corvo (Krummhorn).
422.112 De tubo cónico		Oboe europeo.
422.12 En juegos		
422.121. De tubo cilíndrico		Doble aulós.
422.2 De tubo cónico		India.
422.2 Clarinete	El caramillo tiene una laminilla batiente.	
422.21 Aislados		
422.211 De tubo cilíndrico		
422.211.1 Sin agujeros		Columbia británica.
422.211.2 Con agujeros		Clarinete europeo.
422.212 De tubo cónico		Saxófono.
422.22 Juegos		Egipto (zummara)

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
422.3 De lengüeta libre	La lengüeta se mueve a través de una abertura exactamente de su tamaño. Tienen que existir siempre agujeros, si no el instrumento pertenece a las lenguetas libres en marco, 412.13.	India posterior.
422.31 Aislados		
422.32 Dobles		
423 TROMPETAS	Por medio de los labios vibrantes del ejecutante, el viento entra por descargas a la columna de aire que hay que poner en vibración.	
423.1 Naturales	Sin mecanismo para modificar la altura del sonido.	
423.11 De caracol	Una concha de caracol sirve como trompeta.	
423.111 Con agujero bocal terminal.		
423.111.1 Sin boquilla		India.
423.111.2 Con boquilla		Japón (Rappakai).

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
423.112 Con agujero bocal lateral.		Oceanía.
423.12 De tubos		
423.121 Longitudinales	La abertura de soplo está en dirección al eje.	
423.121.1 Tubas	El tubo no es ni curvo ni quebrado.	
423.121.11 Sin boquilla		Algunos cuernos de los Alpes.
423.121.12 Con boquilla		En casi todo el mundo.
423.121.2 Cuernos	El tubo es curvo o quebrado.	
423.121.21 Sin boquilla		Asia.
423.121.22 Con boquilla		Laurer (¿Luren?).
423.122 Traveseras	La abertura de soplo está en un lado.	
423.122.1 Tubas		Sudamérica.
423.122.2 Cuernos		Africa.

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
423.2 Cromáticas	Con aparato mecánico para cambiar la altura del sonido.	
423.21 Con agujeros		Clarines, o cornetas, cornetines de pistón.
423.22 De varas	El tubo puede ser alargado por tracción de las varas (tubos secundarios) dentro de las vainas.	Sacabuche europeo.
423.23 De válvulas	El tubo se alarga o acorta por conexión o desconexión de tubos adicionales.	Europa.
423.231 Cornetín	El tubo corre solamente en forma cónica.	
423.232 Trompas		
423.233 Trompetas	El tubo corre principalmente en forma cilíndrica.	

CLASIFICACION	CARACTERISTICAS	EJEMPLO
División común final:		
- 6	Con depósito para el viento	
- 61	Rigido	
- 62	Flexible	
- 7	Con cierre de agujeros	
- 71	Con aparato de válvulas	
- 72	Con aparato de cinta	
- 8	Con teclado	
- 9	Con tracción mecánica.	

(5) HORNBOSTEL, Erich M. von, y SACHS, Curt. "Sistematiik der Musikinstrumente", en: Zeitschrift für Ethnologie. T. XLVI; Berlín, 1914. En: Carlos Vega: "Los Instrumentos musicales"; Ediciones Centurión; Buenos Aires, 1946; págs. 28-55.

IV. CLASIFICACION DE GEVAERT:

El musicólogo y compositor belga F.A. Gevaert, ex-director del Conservatorio Real de Bruselas, clasificó los instrumentos en tres grupos:

1.- INSTRUMENTOS DE ENTONACION LIBRE: Comprende aquellos que dentro de la tesitura pueden producir sonidos de cualquier vibración.

2.- INSTRUMENTOS DE ENTONACION VARIABLE: Aquellos que dentro de la tesitura sólo pueden producir sonidos de ciertas frecuencias, aunque pueden variar ligeramente.

3.- INSTRUMENTOS DE ENTONACION FIJA: Comprende aquellos que sólo pueden producir sonidos de ciertas frecuencias predeterminadas.

Gevaert tuvo en cuenta para su clasificación la frecuencia sonora de los cuerpos y su pensamiento está muy bien intencionado, ya que el sonido como el ruido no son otra cosa que frecuencias regulares o irregulares. Sin embargo sigue manteniendo el principio Mahilloniano (6).

V. CLASIFICACION DE SCHAEFFNER:

Organólogo francés, André Schaeffner, encargado de la Sección de Etnología Musical en el Museo de Etnografía de París, presenta su nuevo sistema de clasificación en una revista parisina: "PROYECTO DE UNA NUEVA CLASIFICACION DE LOS INSTRUMENTOS DE MUSICA" y más tarde publica su libro titulado: "Los orígenes de los instrumentos musicales" (7).

En sus obras encontramos un influjo directo de los grupos clasificados por Mahillon y confirmados por Hornbostel y Sachs.

Si comparamos la primera subdivisión de Schaeffner con el sistema de Hornbostel y Sachs, no vemos mayor diferencia sino palabras diferentes.

(6) GEVAERT, Francois Aguste: "Historia y teoría de la música de la antigüedad"; Tomo I; Tomo II, 1881; París; págs. 1-200.

(7) SCHAEFFNER, André: "Projet D'une Classification Nouvelle des Instruments de Musique", en el "Bulletin du Musée D'Etnographie du Trocadero"; N° 1; París, 1931; págs. 1-25.

I. Instrumentos de cuerpos sólidos vibrantes :

A - Cuerpos sólidos inextensibles IDIOFONOS

B - Cuerpos sólidos flexibles

C - Cuerpos sólidos extensibles

1.- Cuerdas CORDOFONOS

2.- Membranas MEMBRANOFONOS

II. Instrumentos de aire vibrante AEROFONOS

VI. JAIME PAHISSA (1880-1969):

Compositor y musicólogo español. En su obra "Los grandes problemas de la música", dice: "La primera ley es la que se refiere a la **nobleza de los Instrumentos**. Sólo los instrumentos nobles pueden formar parte de la orquesta" (8). Nosotros nos preguntamos: ¿qué entiende por nobleza y cuáles son sus condiciones?. Pahissa nos contesta: "Es la presentación más pura y artística de cada uno de los procedimientos de producción sonido musical"(9).

"Los instrumentos musicales, dice Pahissa, tienen dos fuentes de origen: la materia sonora y la manera de provocar la vibración. Por la materia sonora son: líquidos, sólidos y gaseosos; y, por la manera de producir la vibración son: de fricción, de pulsación y de percusión"(10).

Según Pahissa los instrumentos musicales pueden clasificarse, como consecuencia lógica, en instrumentos de nobleza, instrumentos vulgares y se puede llegar a una estratificación de castas o familias. La familia noble de los instrumentos, la familia o casta media y la gran familia de vulgares, plebeyos o proletarios. Esta estratificación, ¿es común al hablar de instrumentos?. Todos los instrumentos son iguales. Organológicamente es inadmisibile.

(8) PAHISSA, Jaime: "Los grandes problemas de la música". Ricordi Americana; Buenos Aires, 1954; Pág. 192.

(9) PAHISSA, Jaime: "Los grandes problemas de la música". Ricordi Americana; Buenos Aires, 1954; Pág. 192.

(10) Op. Cit., Pág. 192.

Pahissa nos trae la siguiente clasificación:

6.1 INSTRUMENTOS SOLIDOS:

611 De cuerpo tenso:

611.1 Filiformes: cuerdas.

611.11 Por fricción: arco;

611.12 Por pulsación: arpa; y,

611.13 Por percusión: piano.

611.2 Membranas: tambores:

611.21 Percusión: timbales.

612 De cuerpo rígido:

612.1 De cuerpo fijo: campanólogos:

612.11 Campanas; y,

612.12 Celesta.

612.2 De lámina libre: armonios:

612.21 Por fricción: armonios; y,

612.22 Cajas de música.

6.2 INSTRUMENTOS GASEOSOS: (11)

621 Soplo directo sobre la columna de aire a través de un agujero cortado en bisel, del tubo, como en las flautas:

(11) El cuerpo vibrante de estos instrumentos lo constituye la columna de aire contenida en un tubo. Solo por fricción se hace vibrar esta columna de aire. Op. Cit. Pág. 197.

622 Por medio de lengüetas:

621.1 De agujero lateral: flauta travesera; y,

621.2 En la punta: flauta de pico.

622.1 Lengüeta de caña sencilla: clarinete; y,

622.2 De caña doble: oboe.

623 Por medio de la embocadura; que es una especie de pequeño vaso o plato:

623.1 Embocadura tendiendo más a formar un plato: trompeta; y,

623.2 embocadura más a la de un vaso: trompa.

NOTA: Los instrumentos de los dígitos: 621 y 622 se llaman instrumentos de madera; y, los del 623 instrumentos de metal. Los instrumentos son de tubo cónico y cilíndrico.

6.3. INSTRUMENTOS LIQUIDOS:

NOTA: Fahissa, dice: "Estos instrumentos no conocemos, ni es fácil imaginar instrumento alguno que utilice un líquido como cuerpo vibrante" y se alza de hombros al abrir este nuevo casillero. Sin embargo, aquí entran algunos instrumentos arqueológicos y de uso folk, como el tambor de agua.

VII. CONCLUSION:

Hemos dado a conocer los sistemas que se ha elaborado en el transcurso de la historia de la organología. Dejamos a un lado los sistemas secundarios, que no hacen otra cosa que repetir los sistemas fundamentales.

Seguiremos en cuanto nos sea posible, el sistema de Hornbostel y Sachs que creemos es el más adecuado para nuestro trabajo y completaremos con Mantle Hood (12).

(12) HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist" Institute of Ethnomusicology University of California; Los Angeles, 1971.

ANOTACIONES AL CAPITULO I

1. OLOZABAL : pág. 83.
2. MAHILLON : págs. 50-200.
3. HORNBOSTEL Y SACHS : págs. 553-590.
4. VEGA : págs. 1-200.
5. HORNBOSTEL Y SACHS : págs. 28-55.
6. GEVAERT : págs. 1-200.
7. SCHAEFFNER : págs, 1-25.
8. PAHISSA : pág. 192.
9. PAHISSA : pág. 192.
10. PAHISSA : pág. 192.
11. PAHISSA : pág. 197.
12. HOOD : págs. 1-375.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- BAS, Julio: "Tratado de la Forma Musical". Ricordi, Buenos Aires, 1957.
- 2.- CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio: "La Técnica de la Orquesta Contemporánea". Ricordi, Buenos Aires, 1950.
- 3.- GEVAERT, Francois-Aguste: "Historia y teoría de la música de la antigüedad"; Tomo I, 1875; Tomo II, 1881; París.
- 4.- HORNBOSTEL, Erich M. von, y SACHS, Curt: "Systematik der Musikinstrumente"; Berlín, 1914.
- 5.- HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist". Institute of Ethnomusicology University of California; Los Angeles, 1971.
- 6.- LAVIGNAC, Albert: "La Música y los Músicos". Librería El "Ateneo", Editorial, Buenos Aires. 1940.
- 7.- MAHILLON, Victor: "Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles, 5 Vol., 1922.
- 8.- MAYER-SERRA, Dr. O.: "Enciclopedia de la Música". Editorial ATLANTE; México, 1944.
- 9.- MONTANDON N., Dr. Jorge: "La Genealogía de los Instrumentos de Música y los Ciclos de Civilización". Génova, 1919.
- 10.- OLOZABAL, Tirso de: "Acústica Musical y Organología". Ricordi; Buenos Aires, 1954.
- 11.- PAHISSA, Jaime: "Los Grandes Problemas de la Música". Ricordi; Buenos Aires, 1954.

12.- REIMAN, Hugo: "Historia de la Música". Editorial Labor; Segunda Edición; Barcelona, 1934.

13.- SCHAEFFNER, André: "Los orígenes de los Instrumentos musicales". París.

14.- SCHAEFFNER, André: "Projet d'une classification nouvelle des Instruments de Musique", en el "Bulletin du Musée D'Etnographie du Trocadero; N° 1; París, 1931.

15.- SACHS, Curt: "Real-Lexicon der Musik Instrumente". Berlín, 1913.

16.- VEGA, Carlos: "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina". Colección Arte; Ediciones Centurión; Buenos Aires, 1946.

Capitulo Segundo

**SINTE SIS INSTRUMENTOS
POPULARES ECUATORIANOS**

IDIOFONOS

I. IDIOFONOS DE PERCUSION:

El cuerpo o los cuerpos del instrumento vibran por golpes.

A. DE ENTRECHOQUE:

El ejecutante golpea el instrumento.

1.- **PALOS-LANZAS:** Danza de los Yumbos. Cumbas, Parroquia Quilroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura. Macro grupo quichua hablante.

2.- **BASTONES:** El golpeteo de uno contra otro, al ritmo de la danza. Chilcampa, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Provincia Imbabura. Macro grupo quichua hablante.

3.- **RAMAS DE ARBOLES:** El ritmo de éstas en la danza y en el rito shamánico. Cultura Shuar, micro grupo; y, macro grupo quichua hablante.

B. DE GOLPE:

El cuerpo recibe el golpe de un objeto que no da sonido o se golpea contra algo.

1.- **TRONCO HUECO CON HENDIDURAS: TUNTUI O TUNDUY:** El tuntui o tunduy merece especial consideración de nuestra parte. Es tronco vaclado de SHIMIUT. El tuntui o tunduy es tabú para las mujeres. El constructor no debe dormir con su esposa ni puede tener relaciones sexuales. Sirve para dar señales

de guerra, de muerte o de algún acontecimiento. Su sonido es tan penetrante que se deja escuchar cinco kilómetros a la redonda. Cultura Shuar, micro grupo. Provincias Zamora Chinchipe, Morona Santiago y Napo.

2.- MARIMBA: Teclado de chonta. Soportes de guadúa y/o colgante. Tubos de resonancia de guadúa. Mazas de chonta. Micro grupos: cayapa y afroecuatoriano. Provincia de Esmeraldas.

3.- TRIANGULO: Consiste en una varilla metálica doblada en forma de triángulo y suspendida de un cordón, el cual se hace sonar hiriéndolo contra otra varilla de metal. Macro grupo mestizo-hispano hablante.

C. DE SACUDIMIENTO:

El ejecutante sacude el instrumento.

1.- SONAJEROS DE UÑAS: Uñas y pequeños huesos de animales salvajes ensartados en fibra de WASAKE. Cultura Shuar. Micro grupo. Oriente ecuatoriano.

2.- SONAJEROS DE CAPSULAS FRUTALES: Pepas de diferentes colores de árboles silvestres, unidas por medio de una fibra silvestre y/o de WASAKE. Cultura Shuar, micro grupo; cultura cayapa, micro grupo y otros.

2.1. SHAKAP: Está hecho de nupl, kumal, kunku, shauk y mákich. Son pepas de árboles y churos. Estas, en racimo, se unen al kumal y a una cinta. Las mujeres se ponen en la cintura y danzan con él. Cultura Shuar, micro grupo. Oriente ecuatoriano.

2.2. MAKICH: Son pepas de nupl y de mákich insertadas en fibras de kumal y/o de wasake. Los Shuar se ponen en los tobillos para la danza. Es muy semejante al shakáp. Cultura Shuar, micro grupo. Oriente ecuatoriano.

2.3. CHILCHIL: De la misma estructura de los anteriores. Micro grupo cultural. Shuar. Oriente ecuatoriano.

2.4. CASCABEL: Pepas de árboles silvestres mezcladas con plumas de colores. Macro grupo quichua hablante.

3.- SONAJEROS DE METAL: CENCERROS: Campanillas de bronce colocadas en serie. Cada carga u obligación consta de 12 campanillas. Están sujetas a un cuero de res. Los indígenas llevan sobre sus espaldas o en la cintura. Macro grupo quichua hablante. Provincias de Imbabura y Pichincha.

4.- SONAJEROS DE CALABAZAS: Disecadas las pepas, el interior sirve de per-

cusión. Micro grupo afroecuatoriano, Chota, Provincia de Imbabura.

5.- SONAJEROS DE PUROS: Variedad de calabazas. Idénticos al anterior. Micro grupo afroecuatoriano. Chota, Provincia de Imbabura.

6.- SONAJEROS TUBULARES: Tronco delgado de forma cilíndrica. Ahuecado y relleno con pepas, piedras pequeñas y clavos. Micro grupo afroecuatoriano. Chota, Provincia de Imbabura y Provincia de Esmeraldas.

6.1. ALFANDOQUE: Es una caña ahuecada y rellena de clavos -perdigones-, piedras y pepas. Se tapa de un lado con madera y/o con trapo. Micro grupo afroecuatoriano. Provincia de Esmeraldas.

6.2 GÜAZA: Es una caña ahuecada de bambú rellena de piedras, clavos, pepas. Se tapa el un lado con madera y/o trapo. Micro grupo afroecuatoriano. Provincia de Esmeraldas.

6.3. MARACAS: De calabaza. Rellena con clavos o pepas y con mango. Micro grupo afroecuatoriano. Prov. de Esmeraldas y macro grupo mestizo hispano hablante.

7.- CASCABELES DE BRONCE: Ristra de nueces con granalla. Macro grupo quichua hablante. Provincias de Tungurahua y Cotopaxi.

D. DE PISON:

1.- LANZAS Y/O BASTONES: Caña gruesa, hueca o compacta. El ejecutante toma por la parte superior en posición vertical, lo levanta y lo deja caer al suelo. Macro grupo quichua hablante. Cumbas y Chilcapamba, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura.

E. RASPADURA:

El ejecutante frota el cuerpo dentado o áspero con otro objeto.

1.- MANDIBULA DE ANIMAL: Parte ósea del animal en la cual están implantados los dientes. El ejecutante raspa los mismos con un palo o sacude. Macro grupo mestizo hispano hablante y micro grupo afroecuatoriano. Provincias de Esmeraldas e Imbabura.

2.- GÜIRO: Calabaza dentada. El ejecutante con una peñilla. Micro grupo mestizo hispano hablante y micro grupo afroecuatoriano. Provincias de Esmeraldas e Imbabura.

II. MEMBRANOFONOS:

El sonido se produce mediante la o las membranas.

A. DE UNA MEMBRANA:

Un parche.

a) DE FONDO CERRADO:

1.- **ZAMBOMBA:** Instrumento musical, de barro cocido, hueco, abierto por un extremo y cerrado por el otro con una piel muy tirante que tiene en el centro, bien sujeto, un carrizo a manera de mástil, el cual, frotado de arriba abajo y de abajo arriba con la mano humedecida, produce un sonido fuerte y ronco. Macro grupo mestizo hispano hablante. Prov. de Pichincha. Dispersión: España, Ecuador.

b) DE FONDO ABIERTO:

1.- **PANDERETA:** Instrumento formado por uno o dos aros superpuestos de un centímetro o menos de ancho, provisto de sonajas o cascabeles y por la una parte cubierta de una piel de oveja, muy lisa y estirada. Tócase haciendo resbalar uno o más dedos por ella o golpeándola con ellos o con toda la mano. Macro grupo mestizo hispano hablante. Dispersión: España, Ecuador.

2.- **CUNUNO:** Es un tronco ahuecado de forma cilíndrica. La parte superior está cubierta de un cuero de venado, carnero u otros. Se encuentra sujeto a la parte inferior y se tiempla por medio de cuñas. Micro grupo afroecuatoriano. Provincia de Esmeraldas.

B. DOS MEMBRANAS:

Dos parches:

1.- **BOMBO:** Aro ahuecado. Dos parches. Ligado con soguillas. Maza o Huacatana, trozo de madera. Confección casera. El más grande en el Ecuador, Indios Salasacas, Prov. Tungurahua. Los demás de inferior tamaño. Macro grupo quichua hablante y micro grupos etnonacionales.

2.- **TAMBORA:** Tronco ahuecado. Dos parches. Cilíndrico. Timbre sonoro no muy profundo. Macro grupo quichua y mestizo hispano hablante.

3.- **TAMBORIL:** Uno de los instrumentos más variados por su tamaño y vibración. Dos parches. Se encuentran en todas las regiones del oriente y la sierra. Macro grupo quichua hablante y micro grupos etnonacionales.

4.- BOMBA: Tambor afroecuatoriano. Dos parches. Confección casera. Se toca con las manos en lugar de la maza. Intag y Chota, Prov. Imbabura. Río Limones, Prov. Esmeraldas. Micro grupo afroecuatoriano.

5.- CAJA: Instrumento afroecuatoriano. Dos parches. De madera. Intag, Chota y Juncal. Micro grupo afroecuatoriano. Provincias de Imbabura y Esmeraldas.

6.- TAMPUR: Tronco ahuecado de SHUINIA -cedro-. Dos parches de sagino, tigrillo o de mono. De forma cilíndrica. Los parches se sujetan con pintlu o terén. Las amarras de hilo de algodón o kumal. Micro grupo cultural Shuar. Oriente ecuatoriano.

III. CORDOFONOS:

El sonido es producido mediante una o varias cuerdas mantenidas a tensión.

A. CORDOFONOS SIMPLES DE VARAS:

Se llaman así por tener una o más cuerdas tendidas entre dos puntos fijos.

1.- TUMANK o TSAYANTUR: Arco musical de caña de gradúa -variante- denominada NANKUCHIP, de WAMPU, SHINIA, IJIACH JANKI o KARIS. Cuerda de WASAKE templada en los dos extremos. Vibra la cuerda con la mano. La boca sirve de caja de resonancia. Instrumento amateurlo. Micro grupo cultural Shuar. Oriente ecuatoriano.

2.- PARUNTSI: Arco musical de madera flexible, capull u otros. Cuerda tensa de fibra o de tripa de gato. Semejante al anterior. Macro grupo qilchua hablante. Prov. de Imbabura.

B. CORDOFONOS COMPUESTOS - LAUDES:

El instrumento consiste en un porta cuerdas y un cuerpo de resonancia en coherencia orgánica, inseparables sin destrucción del aparato sonoro.

1.- KEER o KITIAR: Es un cordófono compuesto. Pertenece a los laúdes. Tiene mango, cuello y caja de resonancia. Su ejecución es por frotación de arco. La madera es de SHUINIA y las cuerdas y arco de WASAKE. Utilizan para canto de "Anent" y "Namper", cantos amateurlos y de uso shamánico. Micro grupo cultural Shuar. Oriente ecuatoriano.

2.- VIOLIN FOLK: Es un cordófono compuesto. Pertenece a los laúdes. Tiene mango, cuello y caja de resonancia. Su ejecución es por frotación de arco. La madera para las piezas es de pino, cedro, nogal, chonta y de eucalipto. Las

cuerdas son de tripa de gato y el arco es con crin de caballo. Poseedores de este instrumento: macro grupos Indígena quichua hablante y mestizo hispano hablante.

3.- GUITARRA: Es un cordófono compuesto. Integrado de laúdes, de mango, de cuello, de caja o guitarra de cuello. Se compone de una caja de madera, con un oído circular en el centro de la tapa armónica, un mástil o brazo con trastes, seis clavijas en el clavijero. Se pulsa con los dedos de la mano derecha y con los de la izquierda se pisan las cuerdas. El material de la guitarra es de cedro, pino y otros. Los poseedores de este instrumento son los macro grupos: indígena quichua hablante y mestizo hispano hablante.

4.- BANDOLIN: Es un cordófono compuesto. Formado de laúdes, de mango, de cuello, de caja o guitarras. Instrumento pequeño de variadas formas. Tiene una caja de madera, un oído circular en el centro de la tapa armónica, un mástil o brazo con trastes. Clavijas y cinco órdenes de cuerdas, cada orden tiene tres cuerdas. Se pulsa con plectro. El material del bandolín es de cedro, pino y otros. Poseedor de este instrumento es el macro grupo mestizo hispano hablante.

5.- REQUINTO: Es un cordófono compuesto. Integrado de laúdes, de mango, de cuello, de caja o guitarras y de cuello. Semejante a la guitarra. Lleva la primera voz o prima del conjunto. Macro grupo mestizo hispano hablante.

6.- CHARANGO: Es un cordófono compuesto. Formado de laúdes, de mango, de cuello, de caja o guitarras y de cuello. Tiene cinco órdenes de cuerdas. La caja de resonancia es de la concha del quirquincho o armadillo. La encordadura es semejante al bandolín o mandolina moderna. Macro grupo mestizo hispano hablante, Prov. de Bolívar; y, macro grupo indígena quichua hablante. Provincia de Imbabura.

7.- ARPA: Cordófono compuesto: arpas, de marco, sin aparato para modificar la afinación, diatónica y de ejecución digital. Es construida de cedro, pino y otros. Consta de caja, consola, columna o mástil, encordadura de metal o de tripas de gato o de perro. Su ejecución es de pie o sentado. Poseedores de este instrumento: marco grupos mestizo hispano hablante e indígena quichua hablante. Provincias de Tungurahua e Imbabura. Rito festivo y/o de entierro.

IV. AEROFONOS:

La Columna o masa de aire es puesta en vibración.

A. AEROFONOS LIBRES:

Son aquellos en que la columna o masa de aire vibrante no está limitada

por la cámara.

1.- **ZUMBAMBICO:** Lata perforada y traspasada por una piola. Se estira y se contrae por medio de las dos manos. Hace un ruido de moscardón; es un sonido continuado y bronco. Macro grupo mestizo hispano hablante.

2.- **WEMASH:** Trozo de madera en forma romboidal y traspasado por una piola de kumal. Su sonido es ronco semejante al moscardón. Micro grupo cultural Shuar. Oriente ecuatoriano.

3.- **PIEDRA VOLADORA:** Piedra de tres libras de peso, en la mitad tiene un canaete y está sujeta por un cabestro. Macro grupo quichua hablante. Parroquia de Quingeo, Provincia del Azuay. Batalla de Pucará.

4.- **LATIGO ZUMBADOR:** Complemento del traje de disfrazados de las fiestas de San Juan, Corpus Christi y Abagos. Es un trozo de madera -chonta- con aros de hierro y mango del mismo material. En el extremo final lleva un cabestro. Tiene poderes mágicos. Su sonido es ronco. Macro grupo quichua hablante.

5.- **CERBATANA O BODOQUERA:** Tubo de chonta de dos metros de largo. Instrumento de cacería. En el macro grupo quichua hablante sirve para cazar aves pequeñas y en el micro grupo shuar para lanzar flechas envenenadas. Su sonido es seco y ronco. Macro grupo quichua hablante y micro grupo cultural shuar.

B. LIBRE DE INTERRUPCION:

La columna o masa de aire sufre interrupciones periódicas.

1.- **LA WAWA:** Aerófono libre de Interrupción. Es hecho de un canuto de carrizo y una lengüeta del mismo material. Se introduce en la boca y se expulsa el aire. Su sonido es igual al lloriqueo de un niño. Macro grupo mestizo hispano hablante. Uso: fiestas de navidad.

C. AEROFONOS DE VALVULA:

Los labios tensos forman la válvula y produce ésta una rapidísima o rapidísimas interrupciones al paso del aire sobre la columna o masa de aire.

a) TROMPETAS RECTAS:

Tubo largo y simple.

1.- **BOCINA:** Pertenece a la familia de los aerófonos de válvula, trompeta simple. Los labios tensos hacen las veces de válvula. Es tubo simple y en algunas

ocasiones se encuentra un pabellón añadido. Las bocinas pueden ser: rectas, de tubo natural y otras traveseras, por la embocadura lateral. Es una trompeta sin modificador de altura de sonidos.

El macro grupo quichua hablante tiene una variedad de bocinas y cada zona geocultural posee la suya propia. Sirve para llamar a la guerra, para llamar al ganado, para las mingas, para congregarse a festejar la finalización de la construcción de una casa, etc. Veamos cada una de ellas.

1.1. BOCINA DE GUADUA: Empleada por el vaquero para el rodeo del ganado. Macro grupos quichua hablante y mestizo hispano hablante. Provincias de Imbabura, Chimborazo, Cañar y Azuay.

1.2. BOCINA DE HUARUMO: El huarumo es ahuecado de lado a lado; en la parte más delgada embona un carrizo, el cual hace las veces de boquilla. Macro grupo quichua hablante. Provincias de Tungurahua y Cotopaxi.

1.3. BOCINA DE ILLAHUA: Chaguarquero perforado. En la parte más delgada se añade al tubo un carrizo. Macro grupo quichua hablante.

2. CARACOL: Trompeta natural. Caracol marino perforado en la base. Sirve para congregarse a la gente para las mingas, festividades y es, además, de posible uso guerrero. Macro grupo quichua hablante. Provincias de Imbabura, Cotopaxi, Tungurahua y Chimborazo. También se le conoce con el nombre de "quipa".

J. CACHO O CUERNO: Trompeta natural. Cuerno de res cortado en la punta delgada, o sea en el marfil. Es de uso festivo y sirve para congregarse a la gente. Macro grupo quichua hablante y micro grupo cultural Shuar. Estos dicen hacer cacho y sirve para congregarse a la gente.

b) TROMPETAS COMPUESTAS:

Tubo con pabellón añadido. Son de la gran familia de los aerófonos de válvula. Cfr. bocina.

1. BOCINA DE TUNDA: Con un cuerno de res añadido en la parte más ancha. Macro grupo quichua hablante. Provincias de Imbabura, Chimborazo, Cañar y Azuay.

2. BOCINA CHURO: Está construida de cinco cuernos de res y en la parte más ancha se añade un pedazo de guadúa. Macro grupo quichua hablante. Salasacas, Provincia de Tungurahua.

3. BOCINA DE HUASICHI: De tunda, provista de un cuerno al final. Tocaban al inicio y al término de la construcción de una casa. Macro grupo quichua hablante. Provincias de Chimborazo, Tungurahua e Imbabura.

4. BOCINA "SIGSACO": De tunda. Añadido un cuerno en la parte más ancha. Macro grupo quichua hablante.

5. BOCINA "TURU": Tubo de guadúa y al final añadido un cuerno de res. Macro grupo quichua hablante.

6.- BOCINA "QUIPA": Tubo de huarumo, de guadúa y/o de chaguarquero. Macro grupo quichua hablante. Provincias de Cañar y Azuay.

D. AEROFONOS VASCULARES CON AGUJEROS:

a) OCARINAS:

Es un aerófono de soplo, de filo o de flautas, con canal de insuflación interno, aislado, de vástula y con agujeros. Es, además, un instrumento arqueológico de barro y/o de arcilla. Su timbre es muy dulce. Su forma es ovoidal y/o alargada y tiene las siguientes formas:

1. OCARINAS ANTROPOMORFAS;
2. OCARINAS ZOOMORFAS;
3. OCARINAS TOTEMICAS;
4. OCARINAS MITICAS; y,
5. OTRAS.

En cada ocarina se encontrará su gama real y sus posibles combinaciones gámicas sonoras. Cfr. SARANCE N° 3. Págs. 50-54. Agosto 1976. IOA.

b) SILBATOS:

Instrumento pequeño y hueco. Tiene diferentes formas y es hecho de barro y/o de arcilla. Es, además, instrumento arqueológico encontrado en excavaciones. Todas las culturas tienen estos instrumentos para sus manifestaciones culturales.

Pertencen a la familia de los aerófonos de soplo, de filo, con canal de insuflación interno, aislado, de vástula y con agujeros.

Los silbatos, en su forma, son muy variados y se puede considerarles como:

1. SILBATOS ANTROPOMORFOS;
2. SILBATOS ZOOMORFOS;
3. SILBATOS TOTEMICOS;
4. SILBATOS MITICOS; y,
5. OTROS

Cada pieza arqueológica, ocarinas o pitos presentan infinidad de gamas sonoras. Primero, la gama real; y, segundo, las posibles combinaciones gámicas, partiendo de la gama real.

Por gama real entendemos la gama sonora que se encuentra en la pieza arqueológica y como resultado sonoro tendremos gamas reales de la bitonía, tritonía, tetratonía, pentatonía, etc. Estas son gamas reales existentes en las piezas arqueológicas. Fuera de la gama real existente en la pieza, tenemos las posibles combinaciones gámicas que no son otra cosa que las combinaciones de las frecuencias sonoras de cada una de las perforaciones entre sí. Para estas combinaciones gámicas consideramos en la pieza arqueológica, perforaciones tapadas y perforaciones abiertas que dan como resultado un sonido de determinada frecuencia; la reunión de estos sonidos forman una posible gama sonora. Por consiguiente, al estudiar la pieza, es menester presentar a los estudiosos tanto la gama real como las posibles combinaciones gámicas y no quedarnos satisfechos con la presentación de una sola gama, la gama real, en cada pieza arqueológica. Puede consultarse: Revista SARANCE N° 3 "Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore", Revista del Instituto Otavaleño de Antropología, Agosto, 1976, Págs. 50-71.

Estos instrumentos: ocarinas, silbatos, flautas y otros instrumentos arqueológicos se estudiarán bajo las directrices de la "CLASSIFICATION OF TONAL STRUCTURES" de Mieczysław Kollnki, en base al "Estrobocón". Este nos da un "tint" o sea, la frecuencia de onda sonora. Sonido real de la pieza.

FLAUTAS ARQUEOLOGICAS DE SOPLO:

Las flautas arqueológicas, unas son sin canal de insuflación y el ejecutante produce con sus labios una corriente de aire en forma de cinta, longitudinal, abierta o sea el ejecutante sopla contra el borde agudo de la abertura superior del tubo; y, otras con canal de insuflación, éstas tienen una hendidura estrecha que lleva la corriente de aire contra el borde de un corte lateral. Pueden ser abiertas o cerradas con o sin agujeros.

Para estos instrumentos arqueológicos, sean de hueso, de barro y/o de arcilla, es valedera nuestra manera de pensar sobre la forma de ser tratados ya sea por las gamas reales como por sus combinaciones gámicas sonoras posibles, según el sistema de Kollnki. Cfr. ocarinas y silbatos.

Estas flautas pertenecen a la gran familia de los aerófonos, de sopro, de

filo o de flautas con canal de insuflación, con canal interno, aisladas, vascular, sin agujeros. A estas flautas se les conoce comúnmente con el nombre de "Quenas". Son macho y hembra. Están confeccionadas de tibia humana, fémur humano, húmero, clavículas y de huesos de animales.

Estas serán tratadas en capítulo aparte.

E. INSTRUMENTOS DE SOPLO ACTUALES:

a) FLAUTAS TRAVESERAS:

Estas flautas son herederas de todo un largo período de patrimonio cultural que las hacen retroceder hasta el instrumento bucólico pastoril. Estas flautas, para tocarlas, se colocan de través y de izquierda a derecha. Tienen cerrado el extremo superior del primer canuto del carrizo, o del bejuco o de cualquier material semejante. Tienen la embocadura en forma de agujero ovalado, los demás orificios obturados con los dedos de las dos manos.

El material de estas flautas es muy variado, puede ser de: carrizo o zuro, tunda, bejuco, hueso, madera, etc.

El ejecutante sopla contra el borde afilado. Estos instrumentos y sus derivados son tubos de embocadura directa y se toca, como hablamos dicho, colocando el instrumento lateralmente. Por consiguiente, las flautas traveseras pertenecen a la gran familia de los aerófonos, son instrumentos de filo o flautas, sin canal de insuflación, transversales, aisladas, abiertas y con agujeros. Veamos cada una de ellas. Su constante y sus variables.

1. TUNDA: Instrumento festivo hecho de "tunda". Existen tres variables: la grande mide 1,12 m . con tres orificios o huecos para ser obturados; la mediana mide 1,2 m. y tiene cuatro huecos u orificios para ser obturados; y, la pequeña, mide 0,72 m . y tiene dos orificios o huecos para ser obturados. Tienen, todas, un orificio de insuflación.

Los indígenas de Imbabura y de Pichincha usan para las festividades de San Juan y San Pedro. Se visten de aruchicos con campanillas o cencerros y tundas.

Este instrumento de soplo, de filo o flauta, sin canal de insuflación, travesera, aislada, abierta y con agujero, pertenece al macro grupo quichua hablante. Provincias de Imbabura y de Pichincha. Festividades de San Juan y San Pedro.

2. FLAUTA DE CARRIZO O ZURO: Instrumento festivo hecho de "carrizo" y/o de "zuro". El tubo de carrizo o de zuro tiene cerrado el extremo superior igual

que la tunda. Tiene un agujero para la embocadura y seis para ser obturados. Tocan adultos, jóvenes y niños en las festividades, en el trabajo, en la casa, etc. Es instrumento preferido por los indígenas.

Existe una gran variedad de flautas. Hemos podido detectar las siguientes:

Flauta grande: mide 0,49 m. de largo, un agujero de insuflación y seis de obturación; flauta mediana, mide 0,47 m. de largo, con un agujero de insuflación y seis de obturación; flauta pequeña, mide 0,38 m. y una flauta muy pequeña, mide 0,30 m. de largo con un agujero de insuflación y 6 de obturación de largo con un agujero de insuflación y seis de obturación.

Los indígenas tocan en sus festividades y ritos religiosos entre dos personas. Al ser tocadas entre dos personas quiere decir que son flauta "macho y hembra".

Estas flautas son de soplo, de filo o flauta sin canal de insuflación, traveseras, aisladas, abiertas y con agujeros. Pertenecen al macro grupo quichua hablante y a los micro grupos etnonacionales.

3. PINKUI: Flauta travesera de NANKUCHIP y/o de guadúa. Todas las flautas son obturadas o tapadas en la parte superior y algunas ocasiones tapan, también la parte inferior con SEKAT o algún material gomoso o cera de SHIRIPIK.

Esta flauta es festiva, ritual o amorosa. Tocan en las fiestas de la culebra, de la chonta, de la yuca y en otras.

Pertenece a los aerófonos, es de soplo, de filo o flauta, sin canal de insuflación, travesera, aislada, abierta y con agujeros.

El pinkui tiene un orificio de insuflación y dos de obturación. Pertenece al micro grupo cultural Shuar. Oriente ecuatoriano.

4. PEEM y/o PUEM: Es flauta travesera de NANKUCHIP y/o guadúa. Tiene tapada la parte superior y, algunas veces, la parte inferior. Tapan con SEPAK o algún material gomoso o resinoso, o con cera de SHIRIPIK.

Esta flauta es de carácter ritual y festivo. Utilizan en las fiestas de la culebra, la chonta, tzantza, yuca; también tiene carácter amoroso.

Pertenece a los aerófonos, es de soplo, de filo o flauta, sin canal de insuflación, travesera, aislada, abierta y con agujeros.

Tiene un hueco u orificio de insuflación y cinco de obturación. Encontramos otra, por influencia de los saraguros, con seis huecos de obturación.

Pertenece al micro grupo cultural Shuar. Oriente ecuatoriano.

5. PINKUI PUNU: Flauta travesera de guadúa gruesa. Es una flauta con pabellón en la parte inferior y otro en la parte superior. Tiene un agujero de insuflación y cuatro de obturación. Su carácter es festivo.

Pertenece a los aerófonos, es de soplo, de filo o flauta, sin canal de insuflación, travesera, aislada, abierta y con agujeros. Micro grupo cultural Shuar.

b) FLAGEOLETS:

Son flautas verticales, con aeroducto y/o canal de insuflación. Se remontan a tiempos prehistóricos, por consiguiente, antes de la llegada de los españoles a América. Los europeos las conocieron con el nombre de "Instrumentos exóticos" y han sido considerados como tipos primitivos para demostrar cómo las distintas formas de instrumentos han llegado, a través del tiempo, a la práctica de la música occidental. Pero las últimas investigaciones en este campo han revelado que muchos tipos de instrumentos análogos son independientes entre sí, y que determinados hechos básicos forman parte del acervo musical común a todos los pueblos. Todos los pueblos están en capacidad de crear y hacer cultura y por ende, de hacer música. Hasta hoy, los indígenas construyen su flauta de carrizo, de guadúa, y/o de cualquier otro material para el pastoreo, fiestas rituales y/o festivas.

EL FLAGEOLET: Es un instrumento que pertenece a la gran familia de los aerófonos; es un instrumento de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, canal interno, aislado, abierto y con agujeros. Estas flautas pertenecen a una gran familia y abarca desde el pito hasta los tubos del órgano. Veamos cada uno de ellos.

1.- PINGULLO: Es un instrumento de tubo de carrizo, de hueso, de tunda o de otro material. Es un tubo común con canal de insuflación.

Carlos Vega, en su libro: "Instrumentos Musicales", nos dice: "En cierto modo equivaldría a la francesa flageolet. La voz "pingullo" aparece en 1560, anotada por Fr. Domingo Sto. Tomás. Su variante pincullu se encuentra en Diego González Holguín...". Nosotros creemos que pingullo es un instrumento vertical con tres perforaciones de obturación o simplemente dos. El músico toca el pingullo y se acompaña de un tambor y/o tamboril. Su uso es de carácter festivo. Por consiguiente podemos decir que el pingullo es un instrumento que pertenece a los aerófonos, es instrumento de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, canal interno, aislado, abierto y con agujeros.

Pertenece al macro grupo quichua hablante y a los micro grupos etnolingüísticos.

3. CHIRIMIA: Aerófono hecho de madera, a modo de clarinete. Mide 0,70 centímetros de largo con agujeros y boquilla con lengüeta de caña. Este instrumento tiene una variante: es cónico, de madera, pequeño y con doble caña.

Pertenece a los aerófonos, es instrumento de soplo, de lengüeta o caramillo, oboe, en juego y de tubo cilíndrico.

Los poseedores de este instrumento son los indígenas del Azuay y Cañar. Macro grupo quichua hablante.

4. WAJIA: Instrumento ritual. Sirve para entierros. Está construido de hueso de animal. Tiene tres agujeros. Se tapa el tubo con cera SEKAT hasta la altura del primer hueco y se abre el canal de insuflación.

Es un aerófono, de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, con canal interno, aislado y abierto. Micro grupo cultural Shuar. Oriente ecuatoriano.

5. YAKUCH: Es semejante al "pinkul". Es de NANKUCHIP, GUADUA u otro material semejante. Tiene seis perforaciones de obturación: cinco al un lado y uno al otro lado. Es tapado con canal de insuflación.

Pertenece a la familia de los aerófonos, de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, canal interno, aislado y con agujeros. Poseedores de este instrumento: micro grupo cultural shuar. Oriente ecuatoriano.

6. PIAT: Trozo de madera y/o de SHUINIA. Perforado en forma ovoidal con una perforación de insuflación. El instrumento se introduce en la boca hasta el hueco de insuflación. Uso imitativo.

Pertenece a la familia de los aerófonos, de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, canal interno, aislado, abierto y con agujero.

Los poseedores de este instrumento son los Shuar.

7. PIAPIA: Instrumento de hueso, TAWA o madera. Pertenece a la familia de los aerófonos, de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, aislado, abierto.

Es un pito. Sirve para llamar a los WATUZAS. Es de cacería. Los poseedores de este instrumento son los Shuar, micro grupo cultural. Oriente ecuatoriano.

♪ FLAUTAS DE PAN (RONDADORES):

Es un instrumento característico del macro grupo quichua hablante. Existe

variedad de formas y caracteres. Difiere uno de otro ya sea por su material como por su gama sonora.

El poder de la música de este instrumento es más melódico que rítmico. Su música se atribuye a fuerzas misteriosas, capaces de henchir a los animales, serpientes y osos, colmar a los locos y enfermos, halagar el alma de los hombres mortales, excitar la presión hacia el desprecio de la muerte como hacia el éxtasis místico, lo que justifica su origen divino.

En nuestro medio a la flauta de pan o siringa, se le conoce con el nombre de "rondador" y a los pequeños "rondillo" o palla.

Las flautas de pan o rondadores se hacen de: caballo chupa, de flores de taxo, de carrizo o zuro, de bejuco, de plumas de bultre y de otros materiales semejantes.

La altura del sonido depende del largo y diámetro del tubo. El rondador está compuesto de una hilera de tubos cerrados. Se aplica al labio inferior. Se sopla y suena.

Este instrumento pertenece a los aerófonos, de soplo, de fllo o flautas, sin canal de insuflación, logitudinal, de juego o flauta de pan y de tubos cerrados por un extremo. Los poseedores de este instrumento son los macro grupos mestizo hispano hablante, quichua hablante y los micro grupos etnonacionales.

a. a.) VEGETALES:

1. RONDADORES DE CABALLO CHUPA: El número de tubos que forma el instrumento depende de las circunstancias. Pueden ser de tres a nueve. Macro grupos mestizo hispano hablante y quichua hablante.

2. RONDADORES DE FLORES DE TAXO: Su forma de construcción y de tocar es similar al de caballo chupa. Macro grupos mestizo hispano hablante y quichua hablante.

3. RONDADORES DE CANUTOS DE HOJAS DE ZAMBO: Similares a los anteriores. Macro grupos mestizo hispano hablante y quichua hablante.

b. b.) ARQUEOLÓGICOS:

1. RONDADORES DE BARRO COCIDO: Hay dos variedades en su construcción de barro y/o de arcilla.

2. RONDADORES DE PIEDRA: Instrumentos precerámicos.

c.c.) ACTUALES:

1. RONDADORES DE OCHO CANUTILLOS: De carrizo o de zuro. Son de carácter festivo y/o ritual. Cumbas y San Rafael. Prov. de Imbabura. Macro grupo quichua hablante.

2. RONDADORES DE QUINCE CANUTILLOS: De carrizo y/o de plumas de buitre. De carácter festivo. Carnaval. Prov. de Chimborazo. Macro grupo quichua hablante.

3. RONDADORES DE VEINTE A TREINTA CANUTILLOS: De carrizo y/o de plumas de buitre. Macro grupos mestizo hispano hablante y quichua hablante.

F. HOJAS:

- Tanto los indios como los negros utilizan hojas de los árboles frutales con las cuales entonan sus canciones. Micro grupo afroecuatoriano y macro grupo quichua hablante.

1. HOJAS DE CAPULI: Arbol sagrado entre los Indios Salasacas. Macro grupo quichua hablante, mestizo hispano hablante y micro grupo afroecuatoriano.

2. HOJAS DE LECHERO: Arbol sagrado entre los Indios. Macro grupo quichua hablante.

3. CATULO DE MAIZ: Planta sagrada entre los Indios. Macro grupo quichua hablante.

4. HOJAS DE NARANJO: Micro grupo afroecuatoriano.

G. CALABAZAS:

Son puros o calabazas de los que se sirven los negros del Chota, Juncal e Intag, en la Prov. de Imbabura, para formar su banda mocha. Los puros llevan los mismos nombres de los instrumentos de una banda. Pertenecen a los aerófonos, de soplo, de filo o flautas, con canal de Insuflación, canal Interno, aislado y abierto. Micro grupo afroecuatoriano.

1. PUROS PEQUEÑOS: Llevan la melodía de una tonada. Son puros cortados en la parte más ancha; en la parte delgada, una vez cortada, embona un canuto de carrizo, sirviendo éste de boquilla. Se llaman altos o clarinetes.

2. PUROS MEDIANOS: Estos hacen rellenos armónicos y en muchas ocasiones el floreo. Hacen las veces de clarinetes segundos, llamados también segundos. La fabricación es la misma.

3. PUROS BAJOS: Estos son, por decir así, los violoncelos de la banda mocha. Llevan la octava alta de los puros contrabajos. Algunas ocasiones hacen de solistas en un determinado pasaje.

4. PUROS CONTRABAJOS: Llevan el bajo de la tonada o melodía. Son no puros muy grandes y de gran profundidad en la amplificación del sonido emitido por la laringe. Su acompañamiento es casi entrecortado.

H. PITOS CON AGUA:

Estos instrumentos, en el acompañamiento de una orquesta o conjunto, imitan el gorjeo de las aves canoras. Musicalmente hacen un trino ligado a varios compases. Se encuentra una gama de los más variados matices y formas exteriores.

1. PITOS CON AGUA, EN FORMA DE GALLO.
2. PITOS EN FORMA DE TORTUGA.
3. PITOS EN FORMA DE JILGUERO.
4. PITOS EN FORMA DE ANGELITO, ETC.

BIBLIOGRAFIA

- 1.- BIANCHI, César: "Instrumentos musicales y Juguetes". Mundo Shuar, Fascículo 7, Serie C, 1976.
- 2.- CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano", Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1964.
- 3.- "Catálogo General del Museo de Instrumentos Musicales". Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
- 4.- COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Sistemas Musicales e Instrumentos Ecuatorianos", en Revista "Ecuador Franciscano", Ed. Fray Jodoko Ricke, Mayo 1969.
- 5.- COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Nuevos Planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore, en Revista SARANCE N° 3, Ed. del Instituto Otavaleño de Antropología, Agosto, 1976.
- 6.- COBA ANDRADE, Carlos Alberto: Investigación "Relevamiento de los Hechos Etnomusicales y Folklóricos". OEA-INIDEF - ECUADOR: IOA-CCE, 1975.
- 7.- JIJON, Inés: "Múseo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari". Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971.
- 8.- MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador". Ed. Fray Jodoko Ricke, 1949.
- 9.- PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y COSTALES, Alfredo: "El Quishihuar o el Arbol de Dios". Tomos I y II. Talleres Gráficos Nacionales. Quito, 1966, 1968.

Capitulo Tercero

IDIOFONOS

El material del instrumento produce el sonido gracias a su rigidez y elasticidad, sin necesidad de cuerdas o membranas tendidas. La vibración de estos Instrumentos se produce por golpe directo o indirecto, por punteo, por frotación o por soplo.

1. HISTORIA.

En los albores de la humanidad, las culturas más antiguas carecían de instrumentos musicales. La música se realizaba mediante el cuerpo humano, como los pies; los primitivos y aún las persistencias culturales actuales pisotean el suelo; con las manos palmotean el ritmo golpeándose los muslos, el vientre y las nalgas. La voz seguía y sigue a los movimientos corpóreos, como parte complementaria de la danza.

La voz humana seguía siendo, durante un largo período, la única expresión melódica de los pueblos primitivos, mientras que en otros pueblos se conocía desde hace muchísimo tiempo instrumentos rítmicos, como prolongación de las manos y de los pies. A partir de este proceso histórico ya no se palmoteaba sino que se utilizaba, para este efecto, dos varas de madera o lanzas y, en algunas ocasiones, alternaban los palmoteos con los instrumentos arriba anotados. En algunas culturas ya no se pisoteaba el suelo, sino que se utilizaba un tronco ahuecado, el cual se percutía y producía chasquidos al chocar contra el suelo o un cuerpo contra otro.

En las persistencias culturales andinas el pisoteo o zapateado se utiliza en las fiestas del "Inti Raymi" y en nuestro Ecuador en las fiestas del "Inti Raymi" y/o durante el "Ciclo ecológico". En estas fiestas, el macro grupo quichua-hablante y los micro grupos etnonacionales, se ligan cascabeles en las piernas, en los tobillos, en las muñecas y en la cintura. Este instrumento de entreochoque está provisto de una cuerda o de una faja con conchas, cáscaras de frutas y dientes de animales para reforzar el ritmo del zapateo en la danza. Posteriormente éste y otros instrumentos cuelgan en una vara o lanza de chonta, con los cuales se golpea al danzar y así se producen otros instrumentos, como: lanzas con sonajeros, bastones con sonajeros, calabazas secas llenas de pequeñas piedrecillas o huesos con semillas, etc. para agitar durante la danza.

1.1. FIESTA DEL RAYMI.

En tiempo de las grandes culturas, antes de las invasiones incásica y europea, la fiesta principal era la del "Raymi". Este nombre sonaba tanto como la Pascua Cristiana. En las cuatro fiestas del calendario solar y en las dieciocho del calendario lunar, solían usar toda clase de instrumentos. Para la Danza se adornaban con máscaras de oro o se pintarrajaban y, además, portaban instrumentos de entreochoque como: "shakaps", "cencerros", "cascabeles", "bastones y lanzas con sonajeros" y otros instrumentos, como más abajo describiremos.

Garciلاسo de la Vega, en "Comentarios Reales de los Incas", dice: "Este nombre "raymi" era como la Pascua Cristiana. Era la solemnísimas, la que hacían al sol por el mes de junio que llamaban la del "Intip Raymi", que quiere

decir la pascua solemne del sol, y absolutamente le llamaban "Raymi", que significa lo mismo; y otras fiestas llamaban con este nombre, era por participación de esta fiesta, a la cual pertenecía derechamente el nombre de Raymi, celebrábanla pasando el solsticio de junio.

Hacían esta fiesta al sol en reconocimiento de tenerle y adorarle por sumo y universal dios, que con luz y virtud criaba y sustentaba todas las cosas de la tierra.

Hallábanse en ella todos los reyes, los capitanes principales de guerra ya jubilados y los que no estaban ocupados en la milicia, y todos los curacas señores de vasallos de todo Imperio, no por precepto que les obligasen a ir a ella, sino porque ellos holgaban de hallarse en la solemnidad de tan gran fiesta; que como contenía en sí la adoración de su dios el sol, y la veneración del Inca su rey, no quedaba nadie que no acudiese a ella. Y cuando los curacas no podían ir por estar impedidos de vejez o de enfermedad, o con negocios graves en servicio del rey, o por la mucha distancia del camino, enviaban a ella los hijos y hermanos, acompañados de los más nobles de su parentela para que se hallasen a la fiesta en nombre de ellos. Hallábase a ella el Inca en persona, no siendo impedido en guerra forzosa o en visita del reino.

El rey hacía las primeras ceremonias como su sacerdote. Los curacas venían con todas sus mayores galas e invenciones que podían haber: unos traían los vestidos chapados de oro y plata y guirnaldas de lo mismo en las cabezas sobre sus tocados.

Otros venían vestidos con la piel de león y la cabeza encajada en la del Indio, porque se precian los tales descender de un león.

Otros venían de la manera que pintan los ángeles, con grandes alas de un ave que llaman cuntur. Son blancas y negras, y tan grandes, porque se jactan descender y haber sido su origen de un cuntur.

Otros traían máscaras, hechas aposta de las más abominables figuras que pueden hacer, y estos son los yuncas. Entraban en las fiestas haciendo ademanes y visajes de locos, tontos y simples. Para lo cual traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, tamborinos mal concertados, **casca-
boles**, pedazos de pellejos con que se ayudaban para hacer sus tonterías.

Otros curacas venían con otras diferentes invenciones de sus blasones. Traían cada nación sus armas con que peleaban en las guerras. Unos traían arcos y flechas. Otros lanzas, dardos, tiraderas, porras, **hondas** y hachas de asta corta para pelear con la mano, y otras de asta larga para combatir a dos manos.

Traían pintadas las hazañas que en servicio del sol habían hecho. Traían

grandes atabales y trompetas, y muchos ministros que los tocaban” (1).

Las pinceladas descriptivas del cronista es un pálido reflejo a esa realidad viviente. La participación pasiva y activa de todas las naciones. Los adornos de oro y de plata, sus plumajes, sus instrumentos, tanto de caza como musicales, debían dar esplendor y belleza a la fiesta del Inti Raymi.

Cada Clan, Tribu y Nación iba con sus propias danzas y bailes a la fiesta del Inti Raymi. Para la danza utilizaban cencerros, cascabeles de pies y de cintura y collares de coral, como también lanzas con cascabeles; además, utilizaban la honda y otros instrumentos de estas festividades. Muchos de estos instrumentos musicales los hemos encontrado en las persistencias culturales.

Gonzalo Fernández de Oviedo, en “La Historia General y Natural de las Indias”, relata el uso del tambor grande para congregarse a la gente en la fiesta del Raymi y para los grandes acontecimientos; dice: “E hacen unos tambores portátiles, que los pueden llevar un hombre, como un tamborino o tambor, **e otros tan grandes que son menester cinco o seis hombres a llevar de una parte a otra**; e aquestos tales tienenlos colgados en una casa, e allí los tañen en una de dos maneras: o en los arietos e fiestas e borracheras que hacen, cuando el cacique quiere por su mano matar algún principal, tañen primero aquel gran tambor, para que se junten todos los del pueblo a ver su justicia, e sirven como campana de concejo” (2).

Este tambor que describe Oviedo es hecho de un tronco ahuecado, con ranuras en medio de él; no tiene parches y golpean con unas mazas. Lo encontramos en la Cultura Shuar y/o Achuar como persistencia cultural. El instrumento de golpe directo en referencia se llama “tuntuy”.

A este respecto, Bernal Díaz del Castillo, confirma el dato: “**Y allí tenían un tambor muy grande que cuando le tañían el sonido del era tan triste y de tal manera, como dicen instrumento de los inflema, y más de dos leguas de allí se oía**; y en aquella plaza tenían tantas cosas diabólicas de ver, como: bocinas, trompetillas y navajones” (3).

(1) DE LA VEGA, Garcilaso: “Comentarios Reales de los Incas”; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo II; págs. 218-220.

(2) FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: “Historia General y Natural de las Indias”; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1959; IV edición; Vol. III, cap. XXIX; pág. 327.

(3) DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: “Conquista de Nueva-España”; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1947; Vol. II; págs. 90-91.

Por medio de estos datos podemos reconstruir la historia de los instrumentos musicales y la forma cómo utilizaban en sus fiestas y regocijos. A más de estos datos confirmaremos con los de nuestras investigaciones en las persistencias culturales.

El autor de "Dioses y Hombres de Huarochiri", al hablar de las fiestas, bailes, vestidos, adornos e instrumentos musicales, refiere: "En hacer las fiestas de los ídolos, lo hacen con tanta solemnidad con bailes y danzas. Y así habiendo hecho en sus casas o en el campo de los sacrificios, vienen a los bailes y borracheras a la plaza del pueblo y en tales días, vestidos de plumas y otras cosas, **llevan hojas de plata colgadas del vestido** y las indias con muchos atamborcillos en las manos tocándolos con mazas de palo o de plata, y allí en la plaza beben públicamente, y hacen muchas cosas, lo cual, como se ha dicho, se entendía que hacían por buen fin" (4).

Los instrumentos utilizados en las fiestas del Inti Raymi, a más de los tamborcillos, flautas, etc., fueron **unas hojas de plata colgadas de sus vestidos**. Podemos suponer que se trataba de cencerros, cascabeles o de algún otro instrumento de entrechoque. Esta duda puede ser despejada por los datos encontrados en la tumba de Miraflores. Ahí se encontró, junto a un caracol marino, ocho discos de tumbaga cóncavos de diferente diámetro, con un agujero central, los cuales formaron al parecer, un instrumento musical de entrechoque. Este instrumento lo describiremos en su lugar correspondiente.

Diego Tito de Castro (Yupangui Inca), en "Relaciones de la Conquista del Perú y Hechos del Inca Manco II", dice: "Hizo una fiesta muy principal en la cual se horadaban las orejas. Esta fiesta se celebraba el mes de septiembre, que se llamaba "Oma Raymi" (5). Para esta fiesta portaban sus instrumentos musicales como también iban adornados de cencerros, shakáps, cascabeles y otros instrumentos de entrechoque.

(4) DE AVILA, Francisco: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; edición bilingüe; 1598. Trad. de José María Arguedas; editado por el Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos Serie Textos Críticos; N° 1; Lima, 1916; págs. 56-58.

(5) DE MOLINA, Cristóbal: "Relación de los ritos y fábulas de los Incas"; Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú; Tomo I; pág. 5.

Bernabé Cobo, al referirse a las fiestas del Inti Raymi, dice: "Llevaban sus cetros reales y el uno de ellos, como más principal, era de oro macizo. Llevaban, además, **lanzas con cascabeles**, etc." (6). Estos cetros se llamaban "champi". El mismo inca en lugar de cetro traía en la mano un champi corto como bastón con el hierro de oro (7). Los cetros también se los llamaba huaris (8).

Francisco de Jeréz, en "Conquista del Perú", refiere: "Tras de estos (reyes, caciques y curacas) venían otras tres escuadras vestidos de otra manera, todos cantando y bailando. Luego venía mucha gente con armaduras, patenas y coronas de oro y plata. Entre estos venía Atabaliba en una litera aforrada de plumas de papagayos de muchos colores, guarnecida de chapas de oro y plata" (9).

González Suárez en su "Historia General de la República del Ecuador", refiere: "Habían muchas y diversas fiestas y ceremonias que sería muy largo enumerar y contar. Comenzaban con la fiesta del "fuego", la cual se celebraba en el mes de marzo, es decir en el equinoccio de Primavera; otra fiesta, muy solemne, la renovación del fuego; y, la tercera, en septiembre en el equinoccio de Otoño o sea la Purificación anual o conjuro de todos los males" (10).

Garcilaso de la Vega, en "Comentarios Reales de los Incas" refiere cuatro fiestas principales en el Imperio de los Incas y el Padre Juan de Velasco, en "Historia del Reino de Quito en la América Meridional", relata doce fiestas anuales en el Reino de Quito. Las seis primeras fiestas se refiere al culto del maíz y las otras seis a otros hechos.

(6) COBO, Bernabé: "Historia del Nuevo Mundo"; ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1959; pág. 57.

(7) GAMBOA, Sarmiento de: "Historia Indica"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1959; pág. 8.

(8) MOLINA, Cristóbal de: "Relación de los ritos y fábulas de los Incas"; Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú; Tomo I; pág. 8.

(9) JEREZ, Francisco de: "Verdadera relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco"; ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947; Vol. II; Tomo XXVI; pág. 322.

(10) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 252.

1.2. EL CICLO ECOLOGICO Y SUS FIESTAS.

Fray Bartolomé de las Casas, en "Apologética Historia" refiere: "Que al atardecer, cuando el sol quería ponerse mostraban ellos en el canto y en sus meneos gran tristeza por su ausencia, enflaqueciendo la industria de sus voces; e cuando todo desaparecía el sol de la vista dellos, hacían una gran admiración, y alzadas y puestas las manos, lo reverenciaban con profundísima humildad. Luego alzaban el aparato para la fiesta, quitándose la toldería o tiendas, y cada uno a su casa se iba, llevando las estatuas a sus adoratorios. Todo esto hicieron ocho o nueve días con la misma orden y solemnidad y autoridad quel primero" (11). Y más adelante prosigue: "Concluidas todas las fiestas, el día último llevaban muchos arados a la mano, los cuales antiguamente solían ser de oro, y acabados los oficios, tomaba el rey un arado y comenzaba a romper y arar la tierra, y lo mismo hacían todos los otros señores, para que de allí adelante por todos sus reinos hiciesen lo mismo; porque sin que el rey hiciese esto, ningún hombre había que osase arar la tierra ni tocar en ella, porque tenían como superstición que la tierra no daría fruto" (12).

Las fiestas de las grandes culturas giraban alrededor del Inti Raymi y éste coincidía con el ciclo ecológico. No podemos dudar que el ciclo ecológico era el fundamento de todas las fiestas. Se hacían fiestas para preparar el terreno, para la siembra, cuando el maíz comienza a formar el cogollo, cuando está en flor, cuando la mazorca está madura y por último para el tiempo de la cosecha; además, después de la cosecha, se realizaba la fiesta de acción de gracias por el éxito de sus frutos. Todo esto demuestra que las fiestas, los bailes y las danzas giraban y estaban inmersas en el ciclo ecológico.

Los instrumentos musicales y entre ellos los de entrechoque se hacían presentes en el transcurso del ciclo ecológico. A este respecto, Cieza de León, refiere: "Cuando hacían sus sementeras y cuando los jefes caían enfermos y para hacer estas cosas tenían sus atambores y sus campanillas" (13).

(11) DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1958; Vol. IV; pág. 164.

(12) Op. cit.; pág. 165.

13) CIEZA DE LEON, Pedro de: "La Crónica del Perú"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1947; Vol. II; pág. 371.

Las campanillas que relata Cleza de León podría interpretarse como los cencerros o los cascabeles, los cuales tenían diferente uso, como instrumentos festivos, o como instrumentos de siembra, como instrumentos de cosecha, o como instrumentos mágicos. Sin embargo, el autor no refiere la forma cómo los utilizaban. Es posible que en estas festividades se adornaran con estos instrumentos en los tobillos, en la cintura o en la espalda. Estas tres formas fueron posibles y lo son, gracias a la supervivencia en las persistencias culturales. En los tobillos: danzantes de Tungurahua y fiestas de la cultura Shuar; en la cintura: en las Fiestas de San Pedro y San Pablo en Cayambe, Provincias de Pichincha y de Imbabura; y, en las espaldas, en la fiesta de San Juan, en San Pablo del Lago en la Provincia de Imbabura.

El autor de la "Historia General de la República del Ecuador" al referirse al ciclo ecológico, relata: "Podemos decir con toda verdad que las fiestas en el sistema religioso y calendario agronómico de los incas se daban la mano unas a otras; pues así que había acabado de celebrar una, ya se preparaban para celebrar la siguiente. La manera de celebrar era haciendo sacrificios, balles y bebidas. Los sacrificios variaban según la fiesta y época del año: los animales que servían de víctimas en estas fiestas públicas al sol eran: llamas, alpacas, huanacos, ciertas aves de los páramos de la cordillera y también vicuñas algunas veces. El número de víctimas sacrificadas llegaban hasta ciento, y no era raro que en algunas de estas fiestas se sacrificaran también niños o doncellas hermosas de tierna edad" (14).

Los instrumentos musicales alegraban las fiestas del ciclo ecológico. Se hacían fiestas solemnísimas por el florecimiento del maíz, cuando las sementeras se ostentaban verdes y lozanas y cuando se realizaba la cosecha. El autor de la "Historia General de la República del Ecuador", dice: "En medio del montón del maíz ya entrojado, solían poner una mazorca de piedra, que era deidad tutelar del maíz, y se llamaba: **sara-mama**; y en las sementeras clavaban una piedra delgada bien grande; y ésta, con el nombre de Huanca, era adorada para que no les faltase las lluvias" (15).

(14) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 250.

(15) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 165.

El fundamento de todas estas fiestas era la veneración del sol. Tenían la creencia que él era quien criaba las cosas y les daba madre. Al agua porque mojaba la tierra y crecía el maíz y las sementeras. Las fiestas y los instrumentos giraban en torno al ciclo ecológico. Se escuchaba el sonido de las flautas y tambores, el chasquido de los cascabeles y los cencerros, de las lanzas con cascabeles y los bastones con sonajas, los shakáps y otros instrumentos similares.

El Padre Juan de Velasco, hace un recuento de las fiestas relacionadas con el ciclo ecológico. Se inicia con la Fiesta del Raymi, la cual era solemnísimas y estaba presidida de ayunos. Esta se celebraba en el intermedio a los solsticios; la Fiesta del Uchug-Pucuy o Colla Pucuy en honor al cogollo del maíz; la Fiesta del Hatun-Pucuy por el incremento de las plantaciones del maíz; la Fiesta del Paucar-Huatay cuando el maíz estaba en flor. Esta fiesta era muy solemne y se la celebraba con bailes, danzas y sacrificios; la Fiesta del Ayrihua, cuando el maíz estaba con mazorcas maduras; y, la Fiesta del Ayamuray, cuando se realizaba la cosecha y se llevaba a los trojes (16).

Este dato traído por el Padre Juan de Velasco es muy importante para determinar el proceso evolutivo del maíz. Esta tradición es confirmada en las persistencias culturales. Los Yumbos de Cumbas mantienen esta constante en sus danzas, así: la danza del **poroto mayto**. Creemos y estamos convencidos que las danzas actuales y, por ende los instrumentos musicales, están íntimamente relacionados con el ciclo ecológico y con el culto heliolátrico. La danza de los Yumbos de Cumbas son imitativas, en ellas podemos observar al poroto enredándose en el maíz y a éste creciendo durante el período del ciclo ecológico, dentro del proceso histórico y modos de producción.

Los bailes, las danzas y los instrumentos musicales han estado sujetos a los procesos históricos y a los modos de producción. Los modos de producción, como muy bien apunta el Padre Juan de Velasco, han sido el cultivo del maíz; de aquí que el concepto de modos de producción, en un sentido descriptivo y etimológico, es la manera de producir y es la identificación de una serie de modos de producción que llegaron a ser dominantes en determinados períodos y regiones, y que define épocas progresivas de la evolución histórica. Las grandes culturas llegaron a producir cultura (instrumentos musicales) e intercambiaron, a modo de circulación, los bienes de consumo materiales y culturales.

(16) VELASCO, Padre Juan de: "Historia del Reino de Quito en la América Meridional"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1978; Tomo II; págs. 148-153.

Los procesos históricos, por medio de los cuales adquiere una sociedad muchos de sus rasgos básicos, son complementarios de los estudios de los procesos de adaptación. Los procesos históricos incluyen la adaptación de muchos rasgos y complejos de rasgos culturales de diversas fuentes: las migraciones, la transmisión de legados culturales a las generaciones sucesivas y las invenciones locales. Pero el reconocimiento de estos procesos históricos no relega al medio ambiente el papel circunscrito de permitir o de prohibir simplemente ciertas prácticas culturales, de manera que esa historia sea la que explique todos los orígenes.

Las grandes culturas americanas pasaron por ciertos procesos históricos y diferentes modos de producción; de simples recolectores de alimentos llegaron a introducir cultivos de productos alimenticios y proporcionaron la base para el desarrollo de una cultura más compleja. Muchos aspectos de esta cultura, tales como las danzas, los bailes y sus instrumentos musicales fueron producto de estos procesos históricos. Comenzaron con el ritmo, con los instrumentos de entreochoque para enriquecer la danza, más tarde se crearon instrumentos como los membranófonos y aerófonos; cada uno de ellos estaban sujetos a modificaciones culturales por los procesos históricos de cambio. Estos procesos fueron dinámicos. La cultura musical y sus instrumentos musicales fueron adaptándose a condiciones locales y a su interacción cultural.

Las fiestas que traen cronistas e historiadores junto con sus pinceladas sobre los instrumentos musicales, reflejan los procesos históricos a través de los modos de producción y el progreso organológico en cada una de las culturas ecuatorianas. Este asunto trataremos en otro lugar más ampliamente.

1.3. FESTIVIDADES E IDIOFONOS.

Al hablar de festividades, danzas, bailes y cantares, cronistas e historiadores hablan extensamente sobre los instrumentos de entreochoque y en general sobre los idiófonos. Al respecto, Fray Bartolomé de las Casas, en "Apologética Historia", refiere: "Tenían todas las gentes destas provincias que vamos contando muchas maneras de bailes y cantares; costumbre muy general en todas las Indias, como también lo hubo en todas las naciones antiguas, según queda explicado. Todas las veces que el señor de la provincia o del pueblo casaba su hija o hijo, o enterraba persona que le tocaba, o quería hacer alguna sementera, o sacrificar, por grande fiesta mandaba juntar los principales de su tierra, los cuales, sentados en torno de una plaza, o si no en lo más ancho de su casa, entraban los tambores, flautas y **cascabeles** y otros instrumentos de que usaban. Luego tras ellos allegábanse muchos hombres y mujeres adornados cada uno con las mejores joyas, y se vestían de algo, al menos las y mujeres, con lo mejor que alcanzaban. **Poníanse a las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartales de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de hueso.** Si andaban todos desnudos, pintábanse de colorado los cuer-

pos y las caras, y si alcanzaban plumas, sobre aquellas tintas se emplumaban; de manera que lo que la justicia entre nosotros da por pena a las hechiceras o alcahuetas, tenían ellos por gala. Todos al son de sus instrumentos musicales cantaban unos y respondían otros" (17).

Como se puede colegir por el dato traído por Fray Bartolomé de las Casas, en esta festividad usaban cascabeles y se ponían en los pies, en las manos y en la cintura. Estos eran instrumentos de entrechoque y mediante el movimiento del cuerpo humano alimentaban y henchían la danza con el ritmo. Estos instrumentos, no con el esplendor de aquel entonces, hemos podido detectar en las persistencias culturales del macro grupo quichua-hablante, y en los micro grupos componentes de la nacionalidad ecuatoriana. Estos instrumentos, antes de la invasión de los incas y de la conquista de los españoles, eran de oro, de plata y de material orgánico. En excavaciones arqueológicas se han encontrado ciertas muestras que determinan el esplendor de aquellos tiempos y a través de cronistas, historiadores y estudiosos contemporáneos se verifica nuestro acerto de que los instrumentos, en especial los idiófonos, se encontraban y se encuentran dentro de los procesos históricos y modos de producción. Los procesos históricos han determinado un sincretismo cultural irreversible.

González Suárez en su "Historia General de la República del Ecuador" al hablar de las fiestas dice: "Sus bailes o danzas eran diversas, y cada nación y cada provincia tenía las suyas propias. Unos bailes eran lentos y monótonos, verdadero zapateo más bien que baile; y otros consistían en bríncos, bueltas y rodeos. En sus funciones, ya guardaban profundo silencio, ya estallaban en algazara estrepitosa, aturdiéndose unos a otros con gritos y carcajadas. Para estas fiestas que de ordinario eran prácticas u ceremonias supersticiosas, se adornaban con joyas y preseas de oro y de plata, usaban de máscaras grotescas, se cubrían las espaldas con pieles de animales y se coronaban con gorras o capacetes en que llevaban halcones disecados, cabezas de jaguar o algún otro objeto raro y vistoso. Los cañaris daban autoridad a sus personas con tiaras grandes de oro, en las que ostentaban mascarones del mismo material precioso, o plumajes delgados y **cascabeles también de oro**. En estas ocasiones era cuando se ponían **brazaletes**, pecheras y coronas de oro y plata, y **colgaban a la frente unas medias lunas asimismo de oro o de plata**, según la

(17) DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1958; Vol. IV; pág. 370.

riqueza de cada cual. Las mujeres tocaban tamborcillos, y alternaban cantando, en los bailes" (18).

Los idiófonos eran muy comunes en las grandes culturas de nuestra patria. En todas las danzas usaban instrumentos de entreochoque y otros para dar mayor colorido y brillantez a la danza. Casi en todos los cronistas e historiadores encontramos alguna referencia de estos instrumentos. Habían de cascabeles de oro o de plata, cascabeles de cáscaras y pepas de frutos disecados, de lanzas con cascabeles, de la honda, de cencerros, de bastones, de sonajeros de uñas, de cápsulas frutales e instrumentos similares de oro y de plata como los bastones de mando. En viajeros y otros estudiosos encontramos más datos que refuerzan la constante de la existencia de instrumentos idiófonos en las persistencias culturales.

Don Alvear Cabeza de Vaca relata en sus viajes de conquista que "una noche andando en esto (oyeron) y oímos toda la noche, especialmente al medio de ella, mucho estruendo y gran ruido de voces y **gran sonido de cascabeles** y de flautas y tamborinos l otros instrumentos, que duraron hasta la mañana" (19). Estos instrumentos, los cascabeles, hechos de diferentes materiales, desde el oro hasta de material orgánico, como pepas de árboles, fueron utilizados en las fiestas y en los grandes acontecimientos, como en los preparativos para la guerra.

Fernández de Oviedo al referirse a los bailes, dice: "E las Indias hacen lo mismo cuando quieren hacer sus fiestas e arletos o bailes, y los Indios, cuando quieren parecer bien, e cuando van a pelear, por parecer feroces" (20). En todas las festividades principales del año, relata González Suárez, "todas las provincias debían dar músicos y bailarines, que acompañaran la comitiva del Inca, solemnizando la marcha con cantos y danzas" (21).

(18) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 182.

(19) NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvear: "Naufragios de Alvear Núñez Cabeza de Vaca y relaciones de Jornada que hizo en la Florida con el Adelantado Pontifilio de Narváez"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1946; Tomo XXII; Vol. I; pág. 518.

(20) FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1959; Vol. I, cap. VI; pág. 253.

(21) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Atlas; Madrid, 1946; Tomo I; pág. 484.

La forma y manera de bailar y danzar era muy peculiar de cada nación, cada una de ellas tenía sus propias costumbres, atuendos e instrumentos músicos. Enrique de Vedia cuenta que “tornando al arieto, digo que el arieto es de esta manera: cuando quieren haber placer y cantar, JÚntase mucha compañía de hombres y mujeres y tomándose de las manos mezclados, y guía uno, y dícenle que sea él el tequina id est (esto es), **el maestro**; y este se ha de gular, ora sea hombre, ora sea mujer, da ciertos pasos adelante y ciertos atrás, a manera propia de contrapás, y andan en torno de esta manera, y dice contando en voz baja o algo moderada lo que se la antoja, y concierta la medida de lo que dice con los pasos que anda dando; y como él lo dice, respóndele la multitud de todos los que en el contrapás o arieto andan lo mismo, y con los mismos pasos y orden juntamente en tono más alto; y dúrales tres o cuatro o más horas, y aún desde un día hasta otro, y en este medio tiempo andan otras personas detrás de ellos dándoles a beber un bino que ellos llaman chicha, del cual adelante será hecha mención; y beben tanto, que muchas veces se tornan tan beodos, que quedan sin sentido; y en aquellas borracheras dicen cómo murieron los caciques, según de suso se tocó y también otras cosas como se les antoja; y algunas veces se remudan los tequinas o maestros que guían la danza; y aquel que de nuevo guía la danza muda el tono y el contrapás y las palabras. Esta manera de baile cantado, según es dicho, parece mucho a la forma de los cantares que usan los labradores y gente de los pueblos en verano se juntan con los panderos, **hombres y mujeres con sus cascabeles, a sus solaces**” (22).

El culto que practicaban era lleno de esplendor. En él se podía admirar los vestidos de cada una de las naciones, las danzas propias de cada región, los instrumentos musicales, sus canciones y cantares. Era digna de ponderación la participación tanto activa como pasiva de los grupos culturales. Los instrumentos musicales propios de estas festividades eran los “bastones con sonajeros”, los “cascabeles tanto para las manos como para los pies y la cintura”, los “cencerros hechos de oro, plata y otros metales”, las “campanillas”, los “shakáps” de material orgánico, las variadas “flautas” y “tambores”. Estos datos traídos por Enrique de Vedia son confirmados por Gonzalo Fernández de Oviedo en la “Historia General y Natural de las Indias”, pág. 113 (23).

(22) VEDIA, Enrique de: “Historiadores Primitivos de Indias”; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1948; Tomo I; pág. 484.

(23) FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: “Historia General y Natural de las Indias”; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1959; Vol. I; cap. I; pág. 113.

Las fiestas con sus bailes y danzas, al decir de Garcilaso de la Vega, "lo hacían en galpones muy grandes de a doscientos pasos de largo y de cincuenta y sesenta de ancho, todo de una pieza que servían de plaza; en los cuales hacían sus fiestas y bailes, cuando el tiempo con aguas no les permitía estar en la plaza al descubierto" (24).

Este dato demuestra la prolijidad que tenían para la realización de sus fiestas. El tiempo lluvioso no debía interrumpir la majestuosidad del ritual ceremonioso de la fiesta, de sus sacrificios, bailes y danzas. Todo debía encontrarse previsto.

El autor de los "Comentarios Reales de los Incas", dice: "En estos lugares practicaban y hacían danzas de doncellas, juegos y regocijos de mozos, ejercicios militares de hombres maduros. Además, les daban muchas dádivas de oro y plata y plumas para adornar los vestidos y arreos de las fiestas principales" (25).

Los Instrumentos musicales sonaban de acuerdo al ritual a desarrollarse. Todas las naciones iban pasando delante del rey con sus propias costumbres y lo más vistoso era demostrar la cultura y el poderío militar. Dentro de la cultura formal y no formal de aquel entonces se encontraban los Instrumentos musicales adecuados para cada fiesta. La cultura importaba tanto como el poderío militar.

Garcilaso de la Vega en "Comentarios Reales de los Incas" refiere: "Cada nación, según su antigüedad, se levantaba de su asiento e iba a bailar y cantar adelante del Inca, conforme al uso de su tierra; llevaban consigo criados, que tocaban los atambores y otros Instrumentos y respondían a los cantores; y acabado de bailar aquellos, se brindaban unos a otros, y de esta manera duraba el baile todo el día. Por este orden regocijaron la solemnidad de aquel triunfo por espacio de una lunación, y así lo hicieron en todos los triunfos pasados" (26).

(24) DE LA VEGA, Garcilaso: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo II; pág. 198.

(25) Op. Cit., pág. 198.

(26) DE LA VEGA, Garcilaso: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo II; pág. 214.

En estas fiestas y ceremonias, a más de llevar los instrumentos arriba anotados, iban adornados con hermosos atuendos, con máscaras unos y otros pintarrajeados; además, **se colocaban cascabeles, concerros, portaban bastones con sonajeros** y otros instrumentos de nuestro interés. Todo esto daba esplendor y colorido a la fiesta. Los instrumentos musicales traídos por Garcilaso de la Vega son un testimonio más, como prueba irrefutable a las costumbres y tradiciones de las grandes culturas ecuatorianas y una permanencia a la constante en las persistencias o supervivencias de los grupos etnonacionales.

Con el fin de retener bien las tradiciones de las grandes culturas, se usaban a menudo ciertos objetos materiales que pasaban de generación en generación. Ciertos recuerdos que facilitaban la memoria de una tradición que estaban adheridos a ellos. También, a veces empleaban un tipo de tradición que permanecía fácilmente grabado en la memoria, para que tenga conexión con otras tradiciones que se olvidaban con más facilidad. Estos medios eran los quipus, los bastones grabados y otros medios de retención de la tradición. De esta manera no era fácil olvidarse de la construcción de los instrumentos, de sus músicas, de sus danzas, de sus bailes, de sus festividades y de todo cuanto era la tradición.

En las persistencias culturales, constante de la tradición de las grandes culturas, es un testimonio verbal. Este es un conjunto de declaraciones hechas por un testigo concernientes a un acontecimiento, en la medida en que tenga una misma referencia. Los instrumentos musicales han llegado hasta nosotros por medio de la oralidad y por la transmisión de padres a hijos. Todos los instrumentos, principalmente los idiófonos, han seguido una constante dentro de la tradición. Esta tradición la encontramos en las persistencias culturales, las cuales se han mantenido con un cierto grado de aculturación, ya sea por la invasión incásica o por la conquista de los españoles a estas nuestras tierras. La tradición es un vínculo fuerte de costumbres y lo que es más, de cultura.

1.4. LA GUERRA Y LOS IDIOFONOS.

La arqueología esclarece ciertos hechos del pasado; los testimonios de cronistas, historiadores y viajeros reconstruyen la historia del tema de nuestro interés. En tiempo de guerra, las grandes culturas ofrecían sacrificios y daban gracias a los dioses por las victorias alcanzadas. En cada una de ellas se encontraban imbricados los instrumentos desde el tambor grande hasta los instrumentos de entrechoque.

Don Alvear Núñez Cabeza de Vaca, en sus viajes de conquista relata que una noche oyó "mucho estruendo y gran ruido de voces y **gran sonido de cas-**

cabeles y de flautas y tamborinos y otros instrumentos” (27), en señal de preparativos de guerra.

Los instrumentos idiófonos, estaban en función de guerra. Se trata de fórmulas utilizadas en rituales de carácter religioso-guerrero. Estos datos que contienen historia, ayudan a establecer la constante de los hechos culturales y por ende la constante de los instrumentos musicales utilizados en nuestra patria.

Fray Bartolomé de las Casas habla de un instrumento hecho de huesos de animales o de huesos de pescados que utilizaban para dar señales o para sus festividades, él dice: “Llegados los ejércitos a aquel lugar, el capitán general hacían señal que arremetiesen con un caracol grande que suena como una corneta; en otras partes con un atabal cheulto que llevaba consigo al hombro; y, en otras, **con otros instrumentos de hueso de animales o de pescados que hacen algún sonido**, de los cuales también usaban para recoger señal” (28).

Este instrumento puede ser un cascabel, un chilchil, un shakáp u otro instrumento de entrechoque. Estos instrumentos han permanecido como una constante en las persistencias o supervivencias culturales. Los instrumentos musicales eran confeccionados con los recursos que tenían a mano o a su disposición; así, podemos darnos cuenta de que se trata de culturas que se encuentran junto o cerca al mar, las que usan cascabeles con conchas marinas.

Los cantos, los poemas históricos y los instrumentos musicales relacionados con la guerra son documentos que hacen historia. La historia es un testimonio privado cuando los informes que encierra tienen relación con el pasado de las grandes culturas como de los micro grupos adyacentes a las mismas. La relación de los cronistas, historiadores y viajeros son fortalecidas por las investigaciones en las persistencias culturales. La relación entre el hecho observado o el acontecimiento y su último testimonio o la anotación de la tradición oral puede ser verídica por la cadena de testimonios desde el hecho observado hasta el marcador o anotación más antigua. Nuestro interés es establecer una coherencia lógica entre el marcador o anotación más antigua. Nuestro interés es establecer una coherencia lógica entre el marcador más antiguo con las persistencias culturales y establecer la constante de los instru-

(27) NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvear: “Naufragios de Alvear Núñez Cabeza de Vaca y Relaciones de Jornada que hizo en la Florida con el Adelantado Ponfillo Narváez”; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1946; pág. 518.

(28) DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: “Apologética Historia”; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Tomo III; pág. 223.

mentos musicales en los macro grupos y micro grupos componentes de la nacionalidad ecuatoriana.

El Padre Juan de Velasco, en la "Historia del Reino de Quito en la América Meridional", relata los bailes de los militares en el mes de julio; al respecto, dice: "Lo hacían los oficiales y soldados, vestidos con las mejores galas, morriones dorados, plumajes, joyas y las armas bruñidas y resplandecientes de cobre templado en las manos. Con éstas hacían sus juegos y militares figuras, moviéndolas siempre al mismo tiempo del baile. Sacó el mes la denominación del Anta, que significa cobre, y del Cítua, que significa gran baile. Andaban en diversas partidas pequeñas con sus atambores, flautas, y pífanos, siempre ballando, y jugando las armas, seguidos de mucha plebe, sin descansar en todo el día, sino los ratos de beber" (29).

Es de suponer que a estos bailes, llamados de los militares, iban adornados con cascabeles, cencerros, bastones de mando con sonajeros y otros instrumentos de entrechoque. El testimonio del Padre Juan de Velasco está verdaderamente condicionado por el testigo. No sólo comprende las añadiduras del testigo respecto a la referencia, sino que frecuentemente no consta tampoco de la totalidad de las tradiciones que componen la referencia. En efecto, el testigo puede dejar de relatar ciertos puntos, que no figuran en el testimonio a pesar de que figurasen en la o en las tradiciones de las que sacó. El testimonio puede omitir datos siguiendo los intereses que le atrae, influido por otros factores de su interés. Este es el caso de los instrumentos de entrechoque que casi muy poco los cita en esta fiesta, pero creemos que esta omisión es por razones arriba anotadas.

Otra de las fiestas que trae el Padre Juan de Velasco es la celebrada en el mes de agosto, llamada Capac-Cítua; él dice: "Es la fiesta más solemne, poderosa y brillante, de los mismos guerreros con sus armas. Se visten de las mejores galas que pueden conseguir prestadas de los españoles, a quienes sirven: adornan los morriones dorados con plumas de avestruz, joyas y muchos pendientes de monedas de oro, y plata y llevan las armas lustrosas, no ya de cobre sino de acero, o de madera dorada. Por estos bailes, llaman los españoles a estos dos meses, los meses de los danzantes" (30).

(29) VELASCO, Padre Juan de: "Historia del Reino de Quito en la América Meridional"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1978; pág. 150.

(30) Op. Cit.; págs. 150-151.

La fiesta de los guerreros con sus armas, traída por el Padre Juan de Velasco, es la marcación de las tradiciones o transmisiones orales que refuerzan las fuentes históricas; además, tienen la particularidad de que se cimientan de generación en generación en la memoria de los hombres. Desde allí han llegado hasta nosotros, formando una cadena de transmisión, la cadena de oralidad. Esta cadena de tradición forma la constante de los hechos culturales así como de las festividades y de los instrumentos musicales que hoy en día les encontramos en los danzantes de Tungurahua y Cotopaxi. Todo esto tiene lógica, ya que es el conjunto de declaraciones hechas por un mismo testigo o por varios testigos, concernientes a una misma serie de acontecimientos, en la medida en que tenga una misma referencia. El Padre Juan de Velasco es el marcador de las tradiciones festivas y de hechos importantes de nuestra historia y de nuestra cultura.

1.5. FIESTAS FAMILIARES.

En el Reino de Quito se celebraba la fiesta del **Uma Raymi** en el mes de septiembre. El Padre Juan de Velasco, relata: "Se hacía esta fiesta con ocasión de celebrarse todos los casamientos del Imperio en un solo día a cuya fiesta general, se seguía la privada en las casas de los esposos, los cuales se contaban desde entonces por cabezas de familia. Duraba la función en la corte 20 días y tres en todas las provincias" (31).

En estas fiestas matrimoniales se hacían presentes los instrumentos musicales y los bailes de acuerdo a las costumbres y tradiciones de cada nación. Sin embargo, se debía guardar las normas y leyes consuetudinarias. Desde el tiempo de las grandes culturas a las persistencias culturales, se ha ido introduciendo variantes a la constante del matrimonio.

También hacían grandes fiestas, "cuando la mujer pare dos de un vientre. A la parida sacaban por las calles con gran fiesta y regocijo, y le ponían guirnaldas de flores, con grandes bailes y cantares por su mucha fecundidad" (32). En estos actos y ceremonias les ponían el nombre que debía quedar para toda la vida; sin embargo, tenían la costumbre de mudar tres veces los nombres: "Unos ponían al niño o a la niña de cuatro días de nacido; el segundo, llegado el niño a los ocho años; y el tercero, cuando cumplía los diez y ocho años. Concluida estas ceremonias los parientes y amigos hacían señaladas fiestas en donde comían y bebían con bailes y danzas" (33).

(31) Op. Cit.; pág. 151.

(32) DE LA VEGA, Garcilaso: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo II; pág. 198.

(33) DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1958; Tomo III; pág. 230.

A más de las fiestas que quedan nombradas existían otras más que sería muy largo enumerar. Nuestro interés es probar que durante las diferentes fiestas han existido los instrumentos musicales y en este capítulo los idiófonos principalmente, como son: cascabeles, cencerros, lanzas con sonajeros, bastones con sonajas, y otros.

Las grandes culturas, los micro grupos adyacentes a éstas y el imperio inca, tenían diferentes modos de transmisión de las tradiciones. Existía la historia íntegra secreta enseñada en las escuelas por especialistas llamados **amautas**; una historia vulgarizada, puesta en los poemas y que era evocada públicamente; los **qulpumayoc** quienes conservaban todas las tradiciones; y, ciertos cantos históricos que eran ejecutados en presencia del rey. De este modo, las grandes culturas ejercían un control sobre las tradiciones. Los cantos, los bailes, las danzas con sus instrumentos musicales, se encontraban dentro de estas tradiciones que han llegado a nosotros por medio de cronistas, historiadores y viajeros. Nos resta establecer la cadena de esta tradición entre el marcador a través de las persistencias culturales.

Federico Kauffmann Doig, en su "Manual de Arqueología Peruana", hace un pequeño estudio de los idiófonos encontrados en excavaciones; dice: "Tanto la música como la poesía estuvieron, naturalmente, representados. Los Incas, y la tradición milenaria que recibieron, gustaron de la música y el baile no sólo en sus fiestas comunes, sino durante las labores colectivas y faenas agrícolas. Los instrumentos musicales antiguos han sido descritos por Charles Mead y por el estudioso peruano A. Jiménez Borja. Las supervivencias actuales de las formas musicales prehispánicas han merecido estudios prolijos en una obra de los esposos D'Harcourt. Entre los instrumentos de música de carácter idiófono, encontramos los **cascabeles** o **shacchas**, con los que seguía el compás durante los bailes; se colocaban generalmente debajo de las rodillas y eran de cáscaras o pepas de frutos o de metal. Habían también **sonajas**, y **bastones de ritmo con sonajas aplicadas**" (34).

(34) KAUFFMANN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología Peruana"; ed. Pelsa; Lima, 1969; pág. 536.

1.6. IDIOFONOS ARQUEOLOGICOS.

Richard Zeller, en "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala", utiliza cierta información de Olaf Holm y trae una muestra de un collar que puede ser interpretado como sonajas, él manifiesta: "En nuestras excavaciones encontramos, como ofrenda collares de concha, una pata de polípodo con ranura y con una piedrita adentro; y, además, ilustramos Instrumentos excavados en Joa (Cultura Bahía) por Olaf Holm, que apoya nuestra concepción" (35). La muestra traída por Zeller tiene las siguientes características:

Objeto:	Collar de 9 conchas
Material:	Concha
Tamaño:	8,8 cm. la más grande
Color:	Marfil de concha
Ornamentación:	Ninguna
Fecha de hallazgo:	Año 1982
Provincia:	Guayas
Parroquia:	Palmar
Sitio:	P3/T4
Proximidad natural:	Guangala Temprano



LAMINA No. 1

(35) ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala"; Publicaciones arqueológicas; N°. 3; ed. Huancavilca; Guayaquil, Ecuador; págs. 6-7.

Esta muestra encontrada por Zeller ratifica la cadena de testimonios traídos por cronistas, historiadores, viajeros y estudiosos. Las tradiciones orales no son otra cosa que los testimonios orales concernientes al pasado. Jan Vansina, en "La Tradición Oral", relata las características del testimonio expresando: "El hecho observado es comunicado por el observador en un testimonio, que se puede llamar prototestimonio o testimonio inicial. Este testimonio es entendido por una persona que lo narra a una segunda persona, la cual a la vez, lo divulga contándolo a una tercera, etc. De esta forma nace una cadena de tradición, en la que cada testigo es un eslabón y cada testimonio un testigo auricular. Finalmente, el último testigo comunica a un escribano, quien lo consigna" (36).

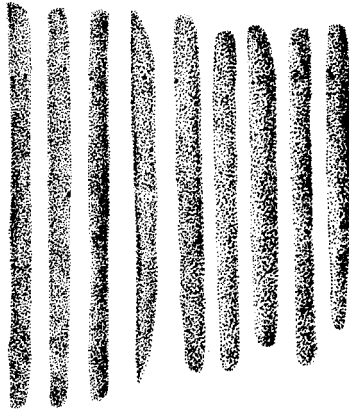
Esta cadena de testimonios fue recogida por los cronistas, historiadores y viajeros. El hecho existió, como consta por la muestra encontrada por Zeller, y como testimonio de la cultura en las grandes culturas ecuatorianas. Este hecho ha permanecido hasta nuestros días en las persistencias culturales, formando la cadena de testimonios que nosotros llamamos: Constantes del Hecho al Hecho cultural.

Sin embargo, esta tradición, en algunas muestras o testigos, ha perdido su vigencia y por consiguiente no podemos demostrar la cadena de tradición que confirma la constante del hecho, como en caso de los "Instrumentos de Piedra", traídos por Zeller en su libro: "Instrumentos y Música de la Cultura Guanaga". Se puede elocubrar, diciendo: tales instrumentos posiblemente fueron instrumentos musicales, tienen tales dimensiones, posiblemente dan tales sonidos, etc.; pero de estas posibilidades más allá de hipotéticas, nos encontramos muy distantes a afirmar que fueron instrumentos musicales. ¿Existe la cadena de testimonios? ¿existen supervivencias culturales en las persistencias culturales? Estos y otros planteamientos nos hacen dudar sobre la veracidad, uso y función de dichos testigos y/o testimonios. Sostener tal argumentación es muy aventurado por razones arriba expuestas. Además, si aceptamos como valedero tal razonamiento, tendríamos que indicar, que los instrumentos de piedra y/o obsidiana formaron parte de la cultura de nuestros pueblos en aquellos procesos históricos y que hoy los consideramos como instrumentos históricos (?).

Richard Zeller, en su libro: "Instrumentos y música en la Cultura Guanaga", anota: "Nuestra atención a instrumentos de piedra fue llamada por el descubrimiento del famoso sitio "Los Esteros" de la cultura Bahía, en el año de 1966. Junto con las famosas figuras "Bahía Gigante Modelado" que en este sitio sagrado fueron colocadas en un sistema de pirámides, aunque tenemos que referirnos a los comentarios de los científicos que visitaron este sitio pocos días después de su descubrimiento".

(36) VANSINA, Jan: "La Tradición Oral"; ed. Labor; segunda edición 1968; Barcelona, 1968; págs. 34-35.

Francisco Huerta R. dice: "que junto a las figuras gigantes cas había especie de apoyo en forma de piedras largas como hachas ceremoniales. Emillio Estrada N°. 7, ilustra dos hachas de piedra en la pág. 167 Nos. 98 y 99. Los tipos de piedra encontrados en "Los Esteros" corresponden a la fig. 99. Después de discusiones con muchos expertos en la materia, y después de haber estudiado los ejemplares en el pequeño museo del Municipio de Manta, mi opinión es que se trata de instrumentos de concusión de piedra para fines sagrados". Esta clase de instrumentos ya ha sido conocida en el Ecuador según Curt Sachs, sin que él mencione fuente especial respecto a una distinta cultura. Esto no es sorprendente tomando en cuenta la falta de literatura arqueológica sobre nuestro país. Sachs comenta en su obra sobre música, pág. 200, "Planchas de piedra sonora que han sido encontradas en Venezuela y en el Ecuador, pero no en Perú". En las págs. 168 y 169 anota, que en el extremo oriente, especialmente en China, "piedras y juegos de piedras eran muy valorizados". Más adelante el mismo autor tiene un criterio muy infantil al decir: "Pero el punto 2 es más interesante y más convincente. Desde el inicio de los trabajos arqueológicos en "Palmar 1", se encontraron fragmentos de piedras alargadas con un hueco en un lado, como ilustra claramente en la fig. 37. **Estas piedras no me decían nada y no me quedó más que catalogarlas como restos de instrumentos**" (37).



LAMINA No. 2

(37) ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala"; ed. Cromos y Segura; Guayaquil, Ecuador; págs. 78-80.

El juego de piedras que Zeller trae para ilustrar su teoría es la siguiente:

Objeto: Juego de nueve piedras
Material: Piedra
Tamaño: 23,4 cm., 23,2 cm., 22,2 cm.
..... 21,5 cm., 20,2 cm., 19,4 cm.
..... 19 cm., 18,2 cm., 17,2 cm.
Ornamentación:
Color: Gris
Fecha de hallazgo: Abril 1966
Provincia: Manabí
Parroquia: Los Esteros
Sitio: /.
Proximidad natural: Cultura Bahía.

Los maestros citados por Zeller son más veraces en sus afirmaciones al decir que se trata de "hachas ceremoniales" y no llegan a conclusiones como las de Zeller, al llamar "Instrumentos musicales" y mucho peor como ésta que dice: "Si cada piedra fuera usada por una persona en forma de llevarla colgada en una mano para golpearlas rítmicamente con la otra, o si estos juegos formaron una especie de marimba precolombina, no lo podríamos decir con certeza" (38).

La Organología está basada en cuatro tipos de fuentes: La Historia Escrita, la Arqueología, las Tradiciones Orales y la Etnología. Las dos primeras fuentes son **sólidas**; es decir, que conducen a la **certeza**; y, las dos últimas son **flojas** y no pueden conducirnos más que al campo de las **probabilidades**. La Arqueología, por consiguiente, debe darnos datos ciertos y no probablemente dudosos. Este es el caso de los litófonos. Además, me parece nada serio al afirmar: "Estas piedras no me decían nada y no me quedó más que catalogarlas como restos de instrumentos". El arqueólogo debe estudiar cuidadosamente las muestras para luego determinar su veracidad, uso y función de las mismas. Sin embargo, los litófonos podrían quedar como "posiblemente hipotéticos".

Jorge E. Silva Sifuentes, en su libro: "Instrumentos Musicales", Catálogo I, trae datos muy importantes que confirman la cadena de tradición de las Grandes Culturas, como: "El Macro Grupo Quichua-hablante y las persistencias culturales en las supervivencias etno-nacionales. Las sonajas fueron y son muy comunes en este grupo. Usaron y usan en las festividades como queda demos-

(38) Op. cit.; pág. 82.

trado en páginas anteriores. Las sonajas, en tiempos precolombinos y/o prehispánicos, fueron confeccionadas de diferentes materiales, desde el oro hasta el material orgánico. Sifuentes, desde la pieza N°. 6 hasta la 14, nos da las siguientes características y dice: "Sonaja de metal. De forma semicircular con protuberancias redondas. Mide 5 cms. de longitud y de diámetro 5,5 cm. Se encuentra martillada en relieve y con motivo de puntos. Procedencia desconocida". La pieza N°. 15, tiene las siguientes características: "Sonaja de metal. De forma triangular y bordes redondeados. Cultura desconocida. Longitud: 6 cm. Ancho: 3,5 cm."; y, para no abundar en testigos, citaremos la pieza N°. 16: "Lámina de metal de forma acampanada. Sus ondulaciones se deben a cuatro concavidades en sentido vertical. Mide 6 cm. de alto y 6 cm. de ancho mayor. Procede de la costa central. Cultura desconocida" (39).

María Victoria Uribe, en "Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, Colombia", refiere: "En la tumba de Miraflores se encontraron, asociados al caracol marino, ocho discos de tumbaga cóncavos, con agujero central, los cuales formaron al parecer, un instrumento musical autófono. Fueron hallados apliados por parejas, con un palo central de madera introducido dentro del agujero. Las características de estos discos son: **Peso:** 103,7 gr. (peso de los 8). **Composición metalúrgica:** tumbaga (7 kilates); 3 x 100 de oro aproximadamente; se practicó un análisis en uno de sus bordes con una piedra de toque. **Espesor:** 0,040 cm. **Superficie:** se encuentra cubierta de una capa gruesa de óxido de cobre, debajo de la cual puede verse una superficie muy pulida. El interior de los discos (metal base) presenta alto grado de corrosión y textura granulosa. Según sus dimensiones, agrupamos los discos por parejas que aumentan gradualmente de tamaño.

Diámetro de la 1° 6.50 cm.

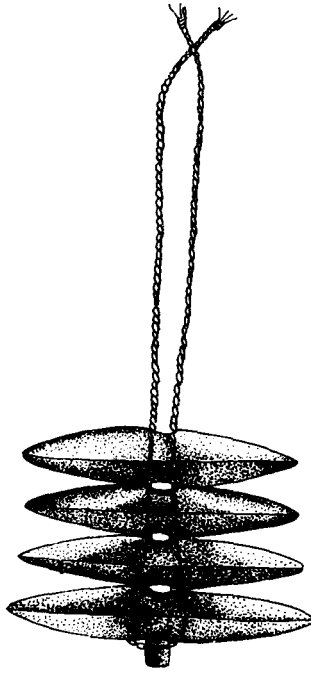
Diámetro de la 2° 6.80 cm.

Diámetro de la 3° 7.05 cm.

Diámetro de la 4° 7.50 cm.

La pareja de discos de mayor tamaño, posiblemente al interior, debió descansar sobre una estera pues todavía tiene restos de ésta adheridos a la superficie.

(39) SILVA SIFUENTES, Jorge E.: "Instrumentos Musicales"; catálogo I; ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Lima, 1978; pág. 7.



LAMINA No. 3

En el dibujo puede apreciarse el funcionamiento que debió tener este curioso instrumento; los vacíos que forman las concavidades de cada pareja, sirven de caja de resonancia y la diferencia de tamaño de los discos seguramente permitió que los sonidos producidos por cada pareja fueran diferentes.

Cronología: Desafortunadamente, las muestras de carbón tomadas en MR-1 resultaron insuficientes. Existen algunas fechas aisladas del sitio Miraflores" (40).

El dato traído por María Victoria Uribe es de suma importancia para establecer la constante del hecho y determinar la historia de los instrumentos musicales en la sierra norte del Ecuador. Este instrumento ha permanecido en las supervivencias culturales con cierto grado de sincretismo cultural en el Macro Grupo Mestizo hispano-hablante en las fiestas Navideñas. Los materiales, el uso y su función han cambiado, pero el instrumento ha permanecido. Este instrumento encontrado en Miraflores es semejante al instrumento de

(40) URIBE, María Victoria: "Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, Colombia"; *Revista Colombiana de Antropología*; Instituto Colombiano de Cultura; ed. Italgaf; Bogotá, 1978; Vol. XXI: págs. 152-153.

sacudimiento y entrechoque utilizado en los “Pases del Niño” en la Provincia de Imbabura. En su respectivo lugar analizaremos la muestra y veremos sus semejanzas y variantes.

La cadena de testimonios tiene su validez en el objeto histórico. Los testimonios traídos por los estudiosos dan consistencia en la tradición de los instrumentos; éstos parten desde su origen y son rastreados en épocas pretéritas y permanecen en las persistencias culturales. Tienen valor y no tienen razón para mentir. Existe la muestra, existe el instrumento a través de la tradición y sigue latente, vigente en las actuales generaciones.

“Si algo sabemos de la música de los aborígenes de Imbabura, dice Jacinto Jijón y Caamaño, es merced a las excavaciones, que los antiguos escritores, guardan sobre el asunto completo silencio”.

“Los instrumentos musicales que se han encontrado en los yacimientos arqueológicos, son: flautas, de las que hemos tratado en este estudio; silvatos en forma de caracoles, testículos, de animales, o redondos; kipas, esto es trompetas hechas de caracoles marinos; **cascabeles y sonajas de cobre**” (41).

El dato traído por Jijón y Caamaño tiene algo de verdad; algunos cronistas guardan cierto silencio sobre los instrumentos musicales de esta zona; sin embargo, la mayoría de cronistas, historiadores y viajeros apuntan algunos datos sobre la materia de nuestra preocupación. Gracias a ellos, hemos podido determinar la cadena de tradición y hemos establecido la constante del hecho al hecho cultural.

Los imbabureños conocían el oro y el cobre. En este proceso histórico, en bailes y fiestas, los indígenas se suspendían del pecho placas de oro de cobre dorado, ornamentadas algunas con figuras en relieve y que eran también, en ocasiones, sonajas. Decoraban, además, sus personas en casos semejantes, con **cascabeles metálicos, que colgaban de una cuerda, para ponérselos como pulseras o ajorcas**. Las que ordinariamente usaban, eran quizás de cuentas o hilos de colores. Estos datos han sido verificados por el mismo Jijón y Caamaño en la Provincia de Imbabura. Esto demuestra la constante del hecho dentro de los procesos históricos en los modos de producción. Estos hechos tienen como finalidad evidenciar la acción del hombre en el pasado, en el presente y en el futuro. A su vez, esto implica poner al descubierto la forma de vida del hombre, de la sociedad y la manera cómo se ha conformado y conforma el proceso histórico que construye el hombre en un espacio físico, en un tlem-

(41) JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: “Los Aborígenes de la Provincia de Imbabura de la República del Ecuador”; ed. Tipografía y Encuadernación Salesiana; Quito, 1920; pág. 129.

po determinado y en una sociedad en particular. Se trata, por consiguiente, de reconstruir en el plano de lo teórico y en el plano de lo práctico lo que fueron los hechos culturales y la acción del hombre dentro de estos procesos.

1.7. INSTRUMENTOS: MODOS DE PRODUCCION Y PROCESOS HISTORICOS.

Al conocer el cobre, la plata y el oro, los indígenas imbabureños producían cultura dentro de los modos de producción. Los instrumentos musicales encontrados en sitios funerarios pertenecen a estos procesos históricos dentro de los modos de producción.

Ernesto Laclau, en "Feudalismo y Capitalismo en América Latina", dice: "Entendemos por modo de producción el complejo integrado por las fuerzas sociales productivas y las relaciones ligadas a un determinado tipo de propiedad de los medios de producción. Del conjunto de las relaciones de producción consideramos que las ligadas a la propiedad de los medios de producción son las esenciales ya que determinan las formas de canalización del excedente económico y el grado efectivo de división del trabajo, base a su vez de la capacidad expansiva de las fuerzas productivas. El nivel y el ritmo de crecimiento de éstas depende, a su vez, del destino del excedente económico. Por modo de producción designamos, en consecuencia, la articulación lógica y mutuamente condicionada entre: 1. un determinado tipo de propiedad de los medios de producción; 2. una determinada forma de apropiación del excedente económico; 3. un determinado grado de desarrollo de la división de trabajo; y, 4. un determinado nivel de desarrollo de las fuerzas productivas. Y esta no es una enumeración meramente descriptiva de "factores" aislados, sino una totalidad definida por sus mutuas interconexiones. Dentro de esta totalidad, la propiedad de los medios de producción constituye el elemento decisivo" (42).

El "modo de producción" significa la "manera de producir"; tomando en ese sentido, dicho término está al mismo nivel que otros que emplea Marx en el "Capital": "modo de Intercambio, modo de circulación, modo de consumo" (43). En este sentido las grandes culturas se encuentran dentro de los modos de producción. Producción de bienes de consumo, producción de bienes de cultura, etc. Así existe razón de ser, nuestra manera de ver los instrumentos musicales dentro de los modos de producción y de los procesos históricos, como bienes de consumo de cultura.

(42) LACLAU, Ernesto: "Feudalismo y Capitalismo en América Latina"; en "Modos de Producción en América Latina"; ed. Edigraf; Buenos Aires, 1975; pág. 38.

(43) SANTANA CARDOSO, Ciro Flamarión: "Sobre los Modos de Producción Coloniales de América"; en "Modos de Producción en América Latina"; ed. Edigraf; Buenos Aires, 1975; págs. 137-138.

Los instrumentos arqueológicos sirven de base para formar la cadena de tradición desde las grandes culturas hasta las persistencias culturales. Esta tradición ha permanecido a través de los modos de producción y de los procesos históricos. Los instrumentos musicales formaron y forman parte de las festividades y se producen a nivel de consumo interno y también a nivel de consumo externo. Cronistas, viajeros e historiadores forman la cadena de tradición de los instrumentos musicales. Ellos han hecho historia del pasado y del presente.

La Historia de los Instrumentos musicales significa una indagación del pasado y del presente; del pasado, a través de las fuentes de cronistas, historiadores, viajeros y, además, de la Etnohistoria, de la Arqueología, etc.; y, del presente, por medio de la tradición oral; al respecto, recogemos las inquietudes de Celso Lara: "¿qué tipo de pasado es el que preocupa a la Historia?: ¿el pasado individual o el pasado colectivo?" (44). Nosotros creemos que es el pasado en función de presente. El pasado con el presente forman la cadena de tradición, pero un pasado colectivo, dentro de los modos de producción y procesos históricos. Los instrumentos musicales deben ser buscados en el pasado y en el presente; se debe inquirir su función, su uso dentro de la colectividad; y, además, se debe indagar a qué momento histórico pertenecen dentro de los modos de producción.

"En suma, dice el autor de la obra: "Contribución del Folklore al estudio de la Historia", si la Historia hace énfasis en la interpretación no es más que para comprender por medio del pasado los hechos del presente y lograr, en la medida de las posibilidades, trazar proyecciones para el futuro, a fin de transformar la naturaleza y la sociedad y conseguir un mundo más justo, digno y humano" (45).

En síntesis, los Instrumentos musicales están dentro de los modos de producción y procesos históricos. Siguen la constante del hecho al hecho cultural mediante la tradición oral. Además, se encuentran en función y uso dentro del hombre colectivo y hacen historia a través del tiempo y del espacio.

1.8 LOS IDIOFONOS VISTOS POR LOS VIAJEROS HISTORIADORES

Los Instrumentos musicales han seguido la cadena de tradición a través de cronistas, historiadores y su existencia ha sido confirmada por nuestras investigaciones de campo en las persistencias y supervivencias culturales. Los viajeros observaron las costumbres de nuestros pueblos y nos dejaron algunas

(44) LARA FIGUEROA, Celso A.: "Contribución del Folklore al Estudio de la Historia"; ed. Talleres de la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala; 1977; pág. 18.

(45) Op. cit.; pág. 23

Impresiones de sus fiestas, de sus bailes, de sus danzas y por ende de los instrumentos musicales de nuestra preocupación.

“El Nuevo Viajero Universal en América”, en 1833, anota: “Lo más particular de esta procesión eran las danzas de indios, para lo cual los curas, así de Quito como de toda la sierra, nombraban un mes antes de la fiesta un número de indios que hablan de formarles. Desde este punto empezaban ellos a adiestrarse en danzas nacionales, y al son de un tamboril y una flauta, tañidos por un indio, hacían una especie de enlaces de poco gusto. Algunos días antes se vestían un ropaje a modo de tonolete, y una camisa y un jubón de mujer, más o menos rico, poniéndose sobre las medias unos botines picados y **sembrados de muchos cascabeles gruesos**. Una especie de máscara de cintas de variados colores les cubría la cara y la cabeza. Con este traje se dan el nombre de ángeles, y juntándose en cuadrillas de ocho o diez, **andaban todo el día por las calles con el ruido de los cascabeles** y luciendo en sus pocos agradables bailes desde quince días antes de la fiesta hasta un mes después de pasada sin ser pagados ni acordarse del trabajo. El mismo traje se ponen en otras procesiones y en las fiestas de toros”(46).

La nota referida por el viajero habla de la fiesta de Corpus y en ella encontramos un sincretismo cultural-religioso. Los instrumentos, a más de la flauta (pingullo: tres huecos de obturación) y el tamboril, son los cascabeles gruesos. Podemos suponer que se trata de los cascabeles de metal y no de los orgánicos por el contexto de la cita. Además, relata que salían formando cuadrillas de ocho o diez; esto demuestra la estructura de los obrajes dentro de los modos de producción. La cuadrilla en los obrajes tenía un capitán que era una especie de jefe y merecía el respeto de su cuadrilla, así como el de su dueño, de quien recibía especiales raciones como premio a su lealtad y como estímulo para que mantuviera a la gente en buen orden de trabajo. Este daba cuenta cada día del trabajo de la cuadrilla. Proceso histórico del esclavismo. La forma de llamar cuadrilla, tanto en el trabajo como en las festividades, se remonta a este período.

(46) “El Nuevo Viajero Universal en América”; Barcelona, 1833; pgs. 80-89; en “El Ecuador visto por los Extranjeros”; en Biblioteca Ecuatoriana Mínima; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960; pág. 263.

Federico Kauffmann Doig, en su libro: "Manual de Arqueología Peruana", cita a algunos estudiosos de los Instrumentos Idiófonos, como a Jiménez Borja y a los esposos D'Harcourt, él dice: "Entre los instrumentos de música de carácter Idiófono, encontramos **los cascabeles o "shacchas"**, con los que se seguía el compás durante los bailes; **se colocaban generalmente debajo de las rodillas y eran cáscaras o pepas de frutos, o de metal.** Habían también sonajes aplicadas" (47).

Kauffmann cita a los esposos D'Harcourt y nos trae un dato de mucho interés sobre el nombre de los cascabeles en las persistencias culturales peruanas llamados "shacchas". ¿Qué no hubiéramos dado los cronistas, historiadores y viajeros hubieran apuntado los propios nombres de los instrumentos y que se hubiera mantenido la cadena de tradición de los propios nombres de los instrumentos musicales?; sin embargo, a algunos de los nombres de los instrumentos se les puede volver su primigenio apelativo. El nombre de los cascabeles tiene cierta semejanza con los de la cultura Shuar. ellos los llaman: "shakaps". Además, estos instrumentos sirvieron durante las faenas colectivas y faenas agrícolas. Su empleo y función, a más de festivo, tuvieron que ver durante el ciclo ecológico. Estas faenas pertenecen a los modos de producción y a los procesos históricos. Los instrumentos musicales a los que hemos hecho referencia, pertenecieron y pertenecen no al hombre individual sino al hombre colectivo.

González Suárez, en su "Historia General de la República del Ecuador", relata; "En todas las tribus los varones gustaban muchísimo de llevar zarcillos de oro pendientes de las orejas, argollas del mismo metal colgadas de la nariz, y clavos asimismo de oro introducidos en la cara, en huecos horadados con artificio en entrambos carrillos. **Se adornaban también con sertas de cuentas menudas de oro, en las que envolvían el cuello, los brazos y las piernas.** Los hombres traían una especie de camisa corta de género de algodón, que las cubrían apenas hasta la cintura, dejando desnudo precisamente lo que la honestidad exige que esté siempre cubierta. Las mujeres solían envolverse de los pechos con una manta de algodón, que se la ceñían a medio cuerpo"(48).

(47) KAUFFMANN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología Peruana"; ediciones Peisa; Lima, 1973; 5ta. edición; pág. 536.

Kauffmann cita a los esposos D'Harcourt, Raoul: "Les Vêtements et les armes d' un guerrier Yunka d' apres décor d' un lécyte de la región de Trujillo; XXII Congreso Interamericano; Roma; págs. 545-548.

(48) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 127.

Esta forma de vestir, junto a los atuendos, eran propios de las culturas ecuatorianas. Los usaban para sus festividades y para sus regocijos. Es posible que "las sargas de cuentas menudas de oro" se refiera a los cascabeles. Sin embargo, en otra parte, González Suárez es más explícito al hablar de los cascabeles en Chordeleg, refiere así: "Se hallaron considerables cantidades de conchas marinas pequeñas de color rosado, cuentecitas de piedras menudas y **cascabeles de oro**. Las conchas unidas en sargas de diversos tamaños, y **cascabeles de formas graciosas, a manera de tamborcillos o dados de oro, prrmosamente trabajados**" (49).

Con este dato y otros traídos hasta el momento, queremos dejar sentado como principio que existe una constante de los instrumentos musicales a través de la cadena de tradición dentro de los modos de producción (de cultura, como son los cascabeles hechos de oro), los cuales pertenecen al hombre colectivo.

El autor de la "Historia General de la República del Ecuador", abunda en datos sobre los instrumentos de nuestra preocupación. "**De cascabeles**, dice, **llevaban cuajada la rica manta de algodón algunos régulos de los Cañaris, y de cascabeles tenían guarnecidas las manillas y ajorcas los guerreros de Puná y varios de los jefes principales del ejército de los Incas**" (50). En otra parte añade: "Adrede les habían colgado cascabeles en los pretales de los caballos para aumentar con el ruido el espanto de los Indios" (51).

Los cascabeles eran instrumentos de entrechoque muy comunes en todas las culturas ecuatorianas, como también en las culturas andinas. Cada testimonio y cada tradición tiene un objeto y cumple una función. Los idiófonos tuvieron y tienen una función específica dentro de la colectividad: su empleo en fiestas, danzas y bailes. Cumplen una función social; además, tienen una connotación especial, y es ahuyentar a los espíritus del mal. En la cultura Shuar, los collares grandes de semillas aromáticas, cascabeles, se usan para protegerse de las enfermedades malignas.

Jacinto Jijón y Caamaño, en "Antropología Prehispánica del Ecuador", anota: "Usaban collares de cuentas de piedrecillas, o conchas y con amuletos de distintas formas de mujer y fálcos; en sus bailes llevaban **sonajas de cobre dorado**, ornamentados con la cabeza de un felino de cuya boca pendían lengüetas del mismo metal (tincullpas) que, al moverse el que las llevaba, **sonaban como gons y cascabeles**" (52). El mismo autor, en "La Religión del Imperio de

(49) Op. cit.; pág. 175.

(50) Op. cit.; pág. 240.

(51) Op. cit.; pág. 937.

(52) JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Antropología Prehispánica del Ecuador"; ed. Prensa Católica; Quito, 1952; pág. 232.

los Incas”, narra: “En estos tiempos, se adornan para celebrar sus torpes recogijos: allí sacan sus vestidos de plumas, de colores diversos; allí parecen las camisetas y mantas más preciadas de cumbi, **con los cascabeles en las piernas, como buenos danzantes**” (53).

Los instrumentos musicales estuvieron al servicio de las festividades. Las numerosas fiestas de la liturgia católica sirvieron de pretexto a una expresión religiosa, rica y variada, formando un sincretismo cultural-religioso. Para hacerlas coincidir con las fechas del calendario ceremonial de las grandes culturas, los indígenas confirieron una importancia considerable a las fiestas menores. Corpus Christi suplantó al Inti Raymi, la gran fiesta del sol. La invención de la Cruz, el 3 de mayo, corresponde a las antiguas ceremonias agrarias de la cosecha (ciclo ecológico) da lugar a danzas y a recogijos completamente extraños a la tradición cristiana. Los meses entre la siembra y la cosecha (ciclo ecológico), como en el pasado, son un tiempo de alborozo, marcado por fiestas, danzas y bailes. Todas estas fiestas y estos instrumentos musicales se encuentran en las persistencias y/o supervivencias culturales. En su respectivo lugar veremos el uso y función de los instrumentos musicales.

No sólo los cascabeles se usaron en las festividades sino otros instrumentos de entrechoque como los “cencerros” o campanillas. Francisco de Avila, en “Dioses y Hombres de Huarochiri”, relata: “Así como se reunían para ir a Quimquilla e iban juntos, **jalando cada quien sus llamadas campanillas**, así, del mismo modo, volvían. A esta marcha le llamaban “carucaya”. Era como si nosotros, muy suavemente, nos fuéramos moviendo poco a poco, de este modo caminando y le llamaban a este andar “bebo-huaruca”. Y es que bajaban bebiendo “huaruca”. Tocando constantemente el “huanpaya” (caracol), volvían” (54).

Este instrumento de entrechoque “cencerros”, se encuentra en las persistencias culturales de la Provincia de Imbabura y de la Provincia de Pichincha, en las festividades de “San Juan y San Pedro”. Estas campanillas o cencerros, en la Provincia de Imbabura son portadas en la espalda; y, en la Provincia de Pichincha son llevadas en la cintura; sin embargo las dos zonas geopolíticas forman una zona geocultural en las festividades de “San Juan y San Pedro”, que se realizan en agradecimiento al dios sol por haber fructificado la tierra. Los

(53) JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: “La Religión del Imperio de los Incas”; ed. Escuela Tipográfica Salesiana; Quito, 1931; págs. 165-166.

(54) AVILA, Francisco de: “Dioses y Hombres de Huarochiri”; edición bilingüe; (Narración quechua recogida por Francisco de Avila (1598); Trad. José María Arguedas; editado por el Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos; Lima, 1966; pág. 147.

danzantes vestidos de cencerros u "hombre campana" debe cumplir la carga u obligación, consistente en vestirse doce años consecutivos con el mismo atuendo. Cada año añaden una campana a la sarta de campanillas; este hecho tiene íntima relación con el calendario solar.

Los cencerros o campanillas están compuestos por un trozo de cuero de res, cada campanilla va sujeta por un cabestro. Se amarran a los hombros o a la cintura. Estos datos, en las persistencias culturales, los completaremos cuando tratemos de este instrumento.

González Suárez refiere que en estas festividades llevan "cuentas menudas de piedras, conchas pequeñas de colores y campanillas de oro, como monedas, de precio conocido y uso corriente entre ellos. Las conchas solían estar unidas asimismo en sargas, más o menos largas, según las cantidades que representan" (55).

Por el contexto de la cita podemos colegir que los cencerros fueron fabricados en tiempo en que las grandes culturas producían cobre, oro y plata; o, fueron posteriores a este proceso histórico. De todas maneras, de las campanillas o cencerros, encontramos algunas referencias en cronistas, historiadores, viajeros y estudiosos actuales, cuyos datos forman la cadena de tradición del hombre colectivo dentro de los modos de producción y procesos históricos.

Otro de los instrumentos digno de interés es el bastón ritual de la danza como el bastón de mando. En las grandes culturas y principalmente en las sub-culturas de macro grupo quichua-hablante hemos encontrado este instrumento. El bastón consta de una lanza o vara de chonta con sonajas en el extremo superior. González Suárez, en su "Historia General de la República del Ecuador", dice: ¿Qué eran los bastones? **Pudieron haber sido unos como cetros que los Cañaris llevaban en la mano cuando hacían sus bailes o danzas, ya religiosas, ya patrióticas**; también han de haber servido como armas ofensivas para lanzar por medio de ellos proyectiles o dardos; eso parece indicar el propulsor que en los bastones se encuentra, como lo han hecho notar los inteligentes autores de la "Etnografía Antigua Ecuatoriana", que estamos estudiando".

"Más, estos bastones serían, en realidad, verdaderas armas de guerra o sería armas de mero lujo?. Las emplearían en los combates?. Sería sólo un adorno?. Estas son cuestiones que, por falta de datos seguros es imposible resolver con acierto. Es indudable que algunas parcialidades indígenas antiguas usaban bastones o cetros de pura ceremonia, adornados con figuras curiosas,

(55) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 176.

prolijamente labradas en cobre; y nada tienen de inverosímil que entre los Cañaris haya existido la misma costumbre. Nosotros conocemos el remate o casquillo superior de uno de estos cetros o bastones de pura ceremonia: perteneció a los aborígenes de Lambayeque en el Perú; es de cobre y representa un tucán trabajado con notable habilidad: vence todavía las señales de los anillos pequeños; este objeto fue regalado por nosotros el año de 1890, a la Universidad de Quito, en cuyo Museo de Antigüedades Americanas se conserva todavía" (56).

En este dato obtenido de González Suárez existen tres probabilidades de uso del bastón: como instrumento musical, como instrumento guerrero y como instrumento de mando. Como instrumento musical lleva consigo sonajas de material orgánico o de material metálico. Las sonajas suspendidas suenan al entrecuchar cuando se agita o sacude. El racimo de uñas, pepas o sonajas de metal suspendidas, al levantarlas y golpearlas al suelo, dan un sonido peculiar de chasquido. Tienen diferente manera de ejecución. Como instrumento guerrero es posible que lo hayan usado antaño, como instrumento de mando se encuentra en las actuales persistencias culturales. Los caciques y actuales gobernadores lo usan en señal de mando y de jerarquía dentro del subgrupo cultural. Los adornos que lleva el bastón no indican que es instrumento musical ni arma, sino una insignia de poder y autoridad. Holberg, en "Quito a través de los siglos", dice: "A las fiestas públicas hay que agregar un séquito muy particular que organizan los indígenas cuando se instaura su nuevo Alcalde. Con pasos lentos tiene que pasearse éste por todas las calles principales de la ciudad, llevando en la cabeza un sombrero inmenso, pesado y macizo de madera, el cual en sus dimensiones excepcionales pudiera servir como tapa al famoso tonel de Haldelberg. Mientras tanto se reúnen los indígenas, sus nuevos súbditos, en los múltiples balcones de los segundos pisos de las casas, cedidos gustosamente con este fin y para este día por los nobles dueños de las casas. Al lado de los ocupantes hay amontonadas naranjas, limones, papayas, zambos y muchas otras frutas. Al instante que el nuevo Alcalde con pasos cadenciosos y llenos de gravedad, pasa, le cae una granizada de frutas sobre él a manera de homenaje; y ahora comprendemos el por qué del tamaño y resistencia de tal sombrero. Las frutas arrojadas en homenaje al Alcalde le pertenecen a él, por lo cual una gran multitud de muchachos le siguen, ocupados en recoger en canastas este tributo, de manera muy graciosa" (57). Esto demuestra que el viajero recogió los datos de la toma de posesión del Alcalde y de la fiesta que se realizaba en honor a él. El bastón referido por Holberg es un bastón de mando y no un bastón musical.

(56) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 832.

(57) HOLBERG, Joseph: en "Quito a través de los siglos"; ed. Artes Gráficas; Quito, 1942; pág. 178.

La fiesta de Corpus, festividad cristiana, antes fiesta del Inti Raymi, fue vista por Mellet, al respecto, dice: "Los balles y diversiones de toda especie, comienzan entonces y continúan toda la noche hasta el día siguiente a la entrada de la procesión. Por delante y en torno de cada altar, se balla, se grita, se salta, se come y se bebe tan libremente como en la taberna y no se cesa más que en el momento en que se expone el Santísimo Sacramento. No creo que en ninguna parte, esta fiesta se celebre con más solemnidad y fauto"(58).

Osculati, en "El Ecuador visto por los Extranjeros", refiere: sartas, **casca-
cabeles**, adornos, etc. y relata: "detrás de éstos vienen los llamados danzantes, pintarrajeados con muchos colores y adornos con plumas de guacamayos, **con conchillas, semillas y otras cuentas imitando a los salvajes yumbos**. Saltan y bailan continuamente, manejando sus lanzas de madera y otras armas, uso antiquísimo que los sacerdotes no han podido de ninguna manera olvidar a los indios. Los bailarines de Latacunga y de Quito van también ataviados con trajes elegantísimos y de mucho valor, de los que cuelgan cantidades de monedas de plata (pesos) mediante pequeños agujeros hechos expresamente en las monedas. Estos fanáticos, para lucir uno de los tales trajes, que por lo demás están recamados de oro y plata, gasta en un día todos los ahorros acumulados en un año, y aún se vuelven voluntariamente esclavos durante un tiempo determinado, hasta pagar lo convenido y todo eso por la singular gloria de haber sido danzantes. Pero el danzante goza de varios privilegios, entre los cuales el mayor es poder entrar en las casas sin ser invitado, sentarse a la mesa y partir sin tener que dar las gracias, y así otras groseras licencias. (59).

Osculati ofrece datos muy valiosos para el asunto que nos preocupa. Es de suponer que se trata de una de las fiestas que se realizaba en la región. Los indígenas iban adornados con atuendos y llevaban sus instrumentos musicales, entre ellos los cascabeles de conchas marinas y de pepas de árboles para dar consistencia a la danza. Además, informa que durante estas fiestas gastaban todos los ahorros de un año y que pasaban una gran temporada de esclavos. Esta constante ha seguido hasta el momento dando una variante al esclavismo que en el fondo sigue igual. Los indígenas, después de haber pasado una fiesta, quedan endeudados para un tiempo o para toda la vida. Los instrumentos musicales no podemos estudiarlos por sí solos, sino dentro de su contexto socio-económico-cultural.

(58) MELLET, Julian: en "Guayaquil a través de los siglos"; ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1946; pág. 86.

(59) OSCULATI, Cayetano: en "El Ecuador visto por los Extranjeros"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960; pág. 309.

En la "fiesta de San Juan" existían y existen hasta ahora ciertas rivalidades entre las diversas comunidades. Las peleas son inevitables. Debe existir derramamiento de sangre para que la tierra se purifique. Uno de los instrumentos para estas peleas es la honda. Pedro de Cieza de León, en "La Crónica del Perú", expresa: "Las armas que tienen estos Indios son los dardos, lanzas, hondas, tiraderas con sus estólicas; son muy grandes voceadores; cuando van a la guerra llevan muchas bocinas, atambores, flautas y otros instrumentos" (60). El culto de la fertilización y purificación de la tierra estaba íntimamente ligado al culto heliolátrico y a la divinidad "maíz". Bernardo Recio dice a este respecto: "En esta tierra de Hambato andaba yo años después, cuando con ocasión de un eclipse muy notable, día de San Juan, vi lo que lei en algunos autores, pues los Indios por el uso de su gentilidad, clamoreaban diciendo en su idioma: "Inti rupán": el sol se quema; pero ya alumbrados con la fe se aquietan con nuestras voces" (61). Este mismo hecho pudimos comprobar en una fiesta de San Juan, en la comunidad de "Carabuela". Era el atardecer y el sol se ocultaba y todos los indígenas de rodillas adoraban al sol. Este hecho sucedió en 1976. René de Kerret, también nos habla de las fiestas de San Juan comentando: "Después de la ceremonia, en la noche se danzó hasta muy tarde. Según me acuerdo, formé parte de una cuadrilla en la que también el Almirante y los Comandantes se hallaban. No careció de encanto" (62). Stevenson, también pudo observar la fiesta de San Juan: "Cerca de cuarenta indios jóvenes, cholos, fantásticamente vestidos, salieron a nuestro encuentro; mientras nos dirigíamos a la casa destinada para nuestra recepción, los indios ballaban a la vera del camino" (63).

Los datos traídos por los viajeros son confirmados por nuestras investigaciones en todos los subgrupos culturales de la "Sierra Norte del Ecuador en las Festividades de San Juan y San Pedro". Los indígenas usan campanillas o cencerros para esta fiesta. Las campanillas son de bronce. La obligación de vestirse de idéntica forma es por espacio de doce años. El que lleva las campanas se llama "hombre campana" o "campanillero".

(60) CIEZA DE LEÓN, Pedro de: "La Crónica del Perú"; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1947; Vol II; pág. 371.

(61) RECIO, Bernardo: en "El Ecuador visto por los Extranjeros"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito; 1960; pág. 166.

(62) KERRET, René de: en "Viajeros Franceses al Ecuador en el siglo XIX"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972; pág. 38.

(63) STEVENSON, W. B.: en "El Ecuador visto por los Extranjeros" ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960; pág. 207.

En el transcurso de la fiesta existe peleas, como queda anotado, para la purificación de la tierra por el derramamiento de sangre. Purificada la tierra se obtienen buenas cosechas. La honda es uno de los instrumentos de pelea. Tiene un zumbido especial y es considerado en etnomusicología como instrumento musical.

La cuadrilla en la que participó Kerret persiste en las supervivencias culturales. La cuadrilla, como hablamos referido anteriormente, refleja uno de los procesos históricos dentro de los modos de producción esclavista del tiempo de la Colonia y principios de la República. En las fiestas de San Juan y San Pedro en la Sierra Norte del Ecuador, los danzantes salen a bailar formando "cuadrillas" o "partidas". En esta festividad usan los más variados instrumentos, entre estos algunos idiófonos, como: "el látigo zumbador".

Otro de los instrumentos que pertenece a este capítulo es el "tuntuy". Gonzalo Fernández de Oviedo, en "Historia General y Natural de las Indias", dice: "Algunas veces, junto con el canto mezclan un tambor, que es hecho en un madero redondo, hueco, concavado, e tan grueso como un hombre, e más o menos, como le quieren hacer; e suena como los tambores sordos que hacen los negros; pero no le ponen cuero, sino unos agujeros e rayos que trasclendan a lo hueco, por do rebomba de mala gracia. E así, con aquel mal instrumento o sin él, en su cantar, cual es dicha dicen sus memorias e historias pasadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, y cuántos y cuáles fueron e otros cosas que ellos quieren que no se olviden. Algunas veces se remudan aquellas guías o maestros de la danza, y mudando el tono (ritmo de sonido) y el contrapás, prosiguen en la misma historia, o dice (si la primera se acabó) en el mismo son u otro" (64).

En otra parte, el mismo autor describe el instrumento y la forma de tocarlo. "El cual, refiere el autor, es un tronco de un árbol redondo, e tan grande como le quieren hacer, y por todas partes está cerrado, salvo por donde le tañen, dando enclma con un palo, como un atabal, que es sobre aquellas dos lenguas que quedan del mismo entre aquesta señal semejante. La otra señal, que es como aquesta (lámina 1, fig. 6), es por donde vacían o vacúan el leño o tambor cuando le labran; y esta postrera señal ha de estar junto con la tierra, e la otra (que dije primero) de suso, sobre la cual dan con el palo. Y esta atambor ha de estar echando en el suelo, porque teniéndole en el aire no suena" (65).

(64) FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1959; Vol. I; Cap. I; pág. 116.

(65) FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1959; Vol. I; pág. 116.

El dato registrado por Fernández de Oviedo nos recuerda al tambor "tuntuy" de la Cultura Shuar. La construcción es idéntica a la referida y su uso es para las grandes festividades: por la muerte de una persona, cuando llega alguna persona de suma importancia y cuando el Chamán va a tomar natem. La única salvedad que encontramos es que el instrumento se encuentra colgado y no puesto en tierra. Estos y otros datos registramos más adelante.

Federico González Suárez, en "Historia General de la República del Ecuador" ratifica el dato al manifestar: "Usaban también de grandes tambores de madera, formados de gruesos troncos de árboles ahuecados artísticamente; pero, estos tambores no eran portátiles sino que siempre estaban fijos en el mismo punto, para lo cual los suspendían en el aire apoyándolos en dos maderos" (66).

Paulo De Carvalho-Neto, en su "Diccionario del Folklore Ecuatoriano", cita a varios autores y nos trae algunas referencias sobre el instrumento llamado "tuntuy". Sin embargo, debemos discrepar por el nombre que dan los diferentes autores y que Carvalho-Neto los hace suyos. En nuestras investigaciones en el Oriente Ecuatoriano en los años de 1968 Y 1975 hemos registrado el nombre de **Tuntuy** y no el de "tundulí" o "tunduy". El nombre de "tundulí" se hizo muy común en el Ecuador por una pieza que compuso el Padre Agustín de Azkúnaga, franciscano; la mayoría de los estudiosos tomaron este apelativo y confundieron con el instrumento de la Cultura Shuar. El autor del "Diccionario del Folklore Ecuatoriano", relata: "Chávez Franco adoptó indistintamente tundulí o tunduy y describe con minucias el ejemplar perteneciente al Museo de Guayaquil, comparándolo a tunkul y al teponaztlí mexicanos. Alejandro Ojeda N. también describe al tunduy jíbaro. Dice que lo hacen de un pedazo del tronco del huásaque, árbol de madera fibrosa y resistente. Dicho pedazo mide un metro veinte centímetros de largo, con diámetro generalmente de cincuenta centímetros. Vacían una determinada ranura sirviéndose de cuchillos de chonta o hachas de piedra luego introducen tizones encendidos hasta ahuecarlo como una arpa. El instrumento es puesto sobre dos gruesos bambúes a la altura de un metro cuarenta centímetros sobre el suelo. Lo golpean con un pequeño mazo, hecho del mismo palo, en el centro de la ranura. Al respecto, el mencionado Eudófilo Álvarez me parece aún más completo, en otra parte el mismo autor, refiere: "Según mis investigaciones, tambor de los danzantes de Pujilí. Debe observarse bien que reconozco la existencia de la voz tundulí y que no la confundo con tunduy. Pues algunos autores sólo admiten tunduy, el celebrado tambor de los jíbaros. Eudófilo Álvarez, por ejemplo, crítica a Juan León Mera por haber, en su novela Cumandá, escrito tundulí en lugar de tunduy, una vez que se sabe que la lengua jíbara carece de la l. La misma crítica la extiende a González Suárez y su estudio histórico sobre los Cañaris. La verdad, sin embar-

(66) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 110.

go, es que existen las dos voces y que ambas significan cosas diferentes aunque aproximadas. Tundulí, pues, no existe porque la hayan escrito por error, sino porque realmente integra el lenguaje folklórico ecuatoriano. Diríamos que tunduy es el vocablo etnográfico indígena y tundulí el vocablo folklórico. Lo que viene en apoyo a la tesis de los Costales de que muchas voces y rasgos culturales de los indios del Chimborazo y otras provincias provienen de la gran invasión que dicha tribu oriental cometió, el siglo IV DC., sobre ciertas áreas interandinas" (67).

Eudófilo Alvarez describe la forma de construcción del "tuntuy". La forma narrada por Alvarez es idéntica a la realidad en las persistencias culturales. Nosotros hemos podido verificar el dato in situ y hemos grabado la música de este instrumento. Sirve para transmitir señales.

1.9 IDIOFONOS TRATADOS POR ESTUDIOSOS CONTEMPORANEOS:

Segundo Luis Moreno, en su libro: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador", relata: "Aparte de los tamboriles de diferentes dimensiones que acabo de enunciar, no conozco en la sierra ningún otro instrumento indígena de percusión, a no ser los **cascabeles**, aparatos autófonos que los Indios hacen uso para sus bailes rituales y se ciñen en sargas al contorno de los tobillos, a veces sobre las rodillas, o en hileras verticales sobre las canillas. Otras veces llevan a la mano uno como **ramillete de cascabeles** -quizá una reminiscencia lejana del **siestro**, instrumento que los orantes y sacerdotizas egipcias hacían sonar constantemente durante los sacrificios en el templo- y entonces, con movimientos muy bien estudiados de los brazos y las manos y con golpecitos sobre las rodillas, combinan diversos ritmos simultáneos mientras ballan, con verdadero buen gusto y mucha destreza, este **ramillete de cascabeles** lo denominan "**chilchil**".

Donde no se combinan los cascabeles en forma que acabo de indicar, la manera ordinaria de usarlos es ciñéndose a los tobillos.

Los cascabeles, a no dudarlo, desempeñan un papel mágico en el desarrollo de los bailes rituales de los indios de la sierra; pues les ha sido impuestas condiciones prodigiosas para ahuyentar a los malos espíritus" (68).

(67) CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; pág. 410.

(68) MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; ed. Fray Jodoco Ricke, 1949; págs. 30-31.

Segundo Luis Moreno muestra dos instrumentos diferentes: "los cascabeles" y "el ramillete de cascabeles" denominado "chilchil". El primero muy conocido en la zona andina y el segundo propio de la cultura de los saraguros. En nuestras investigaciones de campo hemos podido comprobar el dato tanto en los danzantes de Pujilí como en otros subgrupos culturales de la sierra ecuatoriana; y, el segundo, en las festividades de los indios saraguros. Este ramillete, traído por Moreno, se confunde con el bastón festivo, no sólo de los saraguros, sino de otros subgrupos culturales.

Además, tiene razón al decir: "existen condiciones prodigiosas para ahuyentar a los malos espíritus". En las fiestas se reencuentran plenamente la dimensión sagrada de la vida: espíritus del bien y del mal. Dualismo teosófico existente en todas las culturas. A este respecto Mircea Eliade, en su libro: "Lo Sagrado y lo Profano", anota "El tiempo de origen da una realidad, es decir el tiempo profano por su primera aparición, tiene un valor y una función ejemplar; por esta razón el hombre se esfuerza por reactualizarlo periódicamente por medio de rituales apropiados. Más la "primera manifestación de una realidad" equivale a su creación por los seres divinos o semidivinos: reencontrar el Tiempo del origen implica, por consiguiente, la repetición ritual del acto creador de los dioses". Más adelante añade: "en las fiestas se reencuentra plenamente con el tiempo de origen *in illo tempore*" (69).

Estas consideraciones nos dan la dimensión existente entre lo sagrado y lo profano. Los indígenas, al usar los instrumentos idiófonos, les sirve para ahuyentar a los espíritus del mal y para que sus danzas rituales no sean perturbadas por los espíritus del mal. La danza está dirigida a la divinidad y los espíritus del mal deben ser ahuyentados. ¿Cuál es la forma de ahuyentarlos? haciendo ruido o usando instrumentos como cascabeles, los bastones con sonajas, los ramilletes sonajeros, los cencerros o campanillas, etc. Ahuyentando el espíritu del mal, sus danzas rituales serán aceptadas por la divinidad. Ellos, además, se remontan al tiempo de origen y el tiempo presente no es otra cosa que un reencuentro con sus antepasados, con sus creencias, con sus divinidades y con todo ese mundo de teosofía. Es vivir un tiempo pasado en un tiempo presente, el cual lo viven por la cadena de tradición y por la fuerte raíz de tradición. Al ser preguntado el indígena-informante, por qué realiza la fiesta y usa los instrumentos? responde: "es tradición" o, "es costumbre". Esta tradición o costumbre se remonta al tiempo de origen y vive un tiempo pasado en un tiempo presente. Los instrumentos -sonajeros- tuvieron un tiempo pasado de ahuyentar los espíritus del mal y siguen la cadena de tradición en un tiempo presente remontado a un tiempo pasado.

(69) ELIADE, Mircea: "Lo Sagrado y lo Profano"; ed. Guadarrama; Segunda Edición; Madrid, 1973; págs. 76-81.

Segundo Luis Moreno, acerca de los idiófonos, ratifica el dato en su libro: "Historia de la Música en el Ecuador"; habla sobre los sonajeros de origen prehispánico y de material orgánico; además, relata el instrumento "chilchil", citado en su libro: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador", págs. 30-31 (70).

En el "Catálogo General del Museo de Instrumentos Musicales" de la Casa de la Cultura Ecuatoriana existe un registro de los instrumentos y entre los idiófonos los siguientes: "Tunday grande. Región Amazónica, de madera", pág. 18; "Colección variada de maracas, sonajas, batidores, etc., varios materiales" pág. 18; "Colección variada de collares sonoros, cinturones, etc. de varios materiales", pág. 19; "Picas, lanzas y varas de balles Jíbaros y Záparos, varios materiales", pág. 19; "Marimbas diferentes culturas", pág. 21. Pedro Traversari con gran paciencia ha coleccionado los instrumentos que hoy llevan su nombre. Es el fundador y organizador. Hombre extraordinario y entusiasta capaz de reunir tan importante colección. Los visitantes han vertido los más elogiosos conceptos como el de Andrés S. Dalmau: "Considero un orgullo no sólo para el Ecuador sino para todo nuestro Continente poseer un maravilloso Museo como el que ha formado el eminente maestro Traversari y que hoy pertenece a la "Benemérita Casa de la Cultura Ecuatoriana" de Quito (71). Es de lamentar que no exista un buen catálogo y que ahora se encuentre sin ninguna función. Sugerimos que ese museo lo dirija un buen organólogo para que haga un estudio consciente y de profundidad de todas las muestras existentes.

Paulo de Carvalho-Neto, en su "Diccionario del Folklore Ecuatoriano, cita a algunos de los estudiosos de los instrumentos idiófonos y da algunas referencias sobre las persistencias organológicas actuales. Entre los instrumentos musicales estudiados cita los siguientes: "alfandoque", instrumento afroecuatoriano; "campanillas", instrumento del Macro grupo quichua- hablante en las Provincias de Pichincha e Imbabura, utilizadas en las festividades de San Juan y San Pedro; "chilchil", instrumento de entrechoque investigado por Segundo Luis Moreno; "guacharaca", instrumento de raspadura; "marimba", instrumento afroecuatoriano utilizado por los Cayapas, Colorados y Coayqueres por dispersión cultural; y, "tundul", instrumento cuestionado en páginas anteriores. El registro que da Paulo de Carvalho-Neto puede consultarse en su libro: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"(72).

(70) MORENO, Segundo Luis: "Historia de la Música en el Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972; págs. 83-85.

(71) Catálogo General del Museo de Instrumentos Musicales "Pedro Traversari"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1961; págs. 17-25.

(72) CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; págs. 250-253.

Carlos Alberto Coba Andrade, en un estudio etnomusical: "Negros de la Nueva", trata sobre las "Guachimas", al respecto dice: "Es un Instrumento de entrechoque, semejante a las maracas. Su diámetro es de 9 cm. y de largo 10 cm. Es de "totumo". Lleva en su interior piedrecillas o pepas de árboles silvestres. La caja de resonancia está formada por el vacio del totumo. Tiene un mango cuya extensión es de 12 cm. y embona en el orificio del totumo. Se sujeta con cera de abeja u otro material gomoso. Se utiliza en el "chigualo" y "torbellino". Pertenece a Chocó-Colombia" (73).

Piedad de Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samaniego en su libro: "El Quishihuar o el Arbol de Dios", traen algunos Instrumentos de nuestro interés, como son: "El alfandoque, denominado también Guazá, es una especie de maraca, construida en un tallo de bambú, guadúa o yarumo. En su interior contienen semillas de achira seca. Instrumento musical frecuente en los bailes de marimba, espectáculo folklórico, de arrullos y velorios" (74). En otra parte hablan de los cencerros diciendo: "El aruchico lleva doce campanas a la espalda o al cinto, acondicionadas a un cuero crudo de res, rectangular, con trenzas de cabuya a los extremos, los cuales le sujetan en el pecho o en la cintura, según el caso. Estas campanillas se denominan cincerros (cencerros), de confección muy ordinaria y produce un ruido desagradable" (75). Los autores no dan una explicación mayor debido a la estructura del libro. Los esposos Costales también hablan acerca de los "bastones" con sus diferentes acepciones, cfr., Op. cit., pág. 205-208.

Al tratar del "cobijón" y de la "batalla de Pucará", los esposos Costales ofrecen una amplia información y refieren: "Cobijón, considérase aumentativo de cobija, manta trabajada con hilo torcido de lana de oveja. El término, como tal, constituye un ecuatorianismo que significa frazada. En la provincia del Azuay, parroquia de Quingeo, denominan así a aquella parte de la indumentaria indígena, hábil para jugar al Pucará, durante los días de carnaval". En otra parte dice: "Son escudos de cuero destinados a soportar los sanguinarios juegos de carnaval" (76).

(73) COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Estudio Etnomusical: Negros de la Nueva"; ed. University of Minnesota, College of Liberal Arts, Department of Music; Minneapolis, 1970-1971; Vol. IV; pág. 182.

(74) PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y COSTALES SAMANIEGO, Alfredo: "El Quishihuar o el Arbol de Dios"; ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1966; pág. 99.

(75) Op. Cit., pág. 150.

(76) Op. Cit., págs. 376-378.

En este juego se utiliza la piedra voladora o la piedra zumbadora. Esta pieza, tanto en etnomúsica como en organología, está considerada como zumbido musical y como instrumento musical. Este instrumento se ha encontrado en algunas excavaciones arqueológicas. El uso y función en las persistencias culturales consiste en eliminar a uno de los pretendientes y poder poseerla a su amante.

Inés Jijón, con su libro: "Museo de instrumentos musicales: Pedro Pablo Traversari", nos da una guía museológica de los instrumentos recolectados por Traversari. Los idiófonos de nuestro interés son los siguientes: "Marimba, consta de teclado de chonta de diferentes tamaños. La resonancia del instrumento la forman trozos de caña guadúa colocados a manera de Flauta de Pan, bajo el teclado; la sonoridad se obtiene golpeando a base de muñeca con dos o más baquetas de chonta cubiertas en su extremidad por algunas capas de caucho. El instrumento se sostiene y asienta sobre soportes denominados "burros". Para templar la marimba se ajustan fuertemente las piolas de lino. Cuando interpretan la marimba los morenos esmeraldeños forman un verdadero conjunto musical y orquestal típico que generalmente incluyen un bombo, cuatro guazás y dos cununos"(77).

Las marimbas de tipo folk son colgantes y las marimbas de algunos conjuntos son con soportes, llamados "burros". Las dos variantes existen en la zona geocultural afroecuatoriana como también en los micro grupos culturales: Cayapas, Colorados y Coayqueres. La marimba vino de Africa en tiempo de la conquista y los micro grupos ecuatorianos tomaron este instrumento y lo hicieron suyo por influencia afro. Esmeraldas, en tiempo de la Colonia, fue un sitio de refugio. Los negros dominaron a las culturas esmeraldeñas y dinamizaron su cultura. Para mayores detalles remito al libro "Literatura Popular Afroecuatoriana"; en Colección Pendoneros; N° 43; Otavalo, 1980.

El "Guazá", dice la autora, "es una especie de Maraca o Sonajero hecho de un tallo de caña guadúa o yorumo; en su interior contiene semillas de achira secas. Instrumento de sacudimiento que sirve para marcar el ritmo, tomando con las dos manos los extremos del guazá" (78). El dato proporcionado por Inés Jijón es tomado del libro: "El Quishihuar o el Arbol de Dios", de los esposos Costales; sin embargo, lo recogemos para verificar la información existente y poder determinar la constante del hecho a través de los autores contemporáneos con los datos encontrados en campo.

(77) JIJON, Inés: "Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971; págs. 10-11.

(78) Op. Cit., pág. 11.

El macro grupo mestizo hispano-hablante como el micro grupo afroecuatoriano, en sus conjuntos orquestales, utilizan las maracas. A este respecto Inés Jijón, refiere: "Es un sonajero de sacudimiento, de calabaza (en Venezuela "para para"), de diferentes formas y tamaños. En Esmeraldas se utiliza en las fiestas populares para marcar el ritmo, juntamente con el tambor, el bombo, el cununo y la tradicional marimba" (79). Estos instrumentos que forman el conjunto orquestal afroecuatoriano, son utilizados en las fiestas religiosas, así como en las profanas. A más de los instrumentos afroecuatorianos, enumera: "el Tunday", instrumento de la Cultura Shuar; "Adornos Sonoros", como una variedad de collares hechos de material orgánico; "Las Jalingas", instrumento construido con huesos, dientes y uñas de animales; "Las Huimblacas, Hualcas y Chilchiles", construidos con materiales orgánicos, huesos y uñas de animales; "Cumbamba", es de la mandíbula de animal. Sirve como raspador o como instrumento de sacudimiento; "Las Cadacada", idiófono de fricción; "Güiro", idiófono de raspadura; "Triángulo"; "Castañuelas", "Cencerros" (80). Estos instrumentos los encontramos en el "Museo Pedro Traversari" en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito.

Siro Pellizzaro, en su libro: "Técnicas y Estructuras Familiares de los Shuar", compendia los instrumentos musicales de esta cultura y habla de algunos idiófonos diciendo: "**Makich** son cascabeles de pepas vaciadas del bejuco homónimo, que los hombres se amarran a los tobillos para llevar al compás en el baile. Se confeccionan trenzando tres "yárank" de "kumái" sostenidas por un "yaránk" de unos tres centímetros de largo" (81).

Este instrumento utilizan para las danzas de la culebra, de la chonta, de la yuca y de la tsantsa, como también para algunos bailes. Estas fiestas son de gran importancia en la Cultura Shuar y la más relevante es la "Fiesta de la Chonta", con la que se inicia el año. En nuestras investigaciones de campo registramos los datos tanto festivos como de los instrumentos musicales. En otro lugar, el mismo autor se refiere al "tuntul" expresando: "es un grueso tronco vaciado de madera "shimlút" que se utiliza para mandar avisos a las familias lejanas. Con una lanza de chonta bien afilada y fuego, al medio del tronco se hace dos huecos de unos 10 centímetros de diámetro y un corte a manera de U que une los dos huecos formando una lengua de madera. Sobre esta lengua se golpea con un mazo (tuntultiai) de madera, envuelto en trapos, obteniendo así un ruido sordo y vibrante, que se escucha a muchos kilómetros de distancia.

(79) Op. Cit., pág. 11.

(80) Op. Cit., págs. 17-47.

(81) PELLIZZARO, Siro: "Técnicas y Estructuras Familiares de los Shuar"; ed. Federación de Centros Shuar; 1973; pág. 47.

El tuntul se cuelga en la casa, cerca del "chimpi" del jefe o se apoya con un extremo a la pared, amarrándolo con una fibra de "kaka" en un agarradero hecho en forma de cabeza de culebra... Tiene varios tipos de señales: para anunciar la muerte, para tomar natem, para la guerra y cuando llega una persona importante" (82).

La construcción de este instrumento, al igual que las señales emitidas, hemos registrado en nuestras investigaciones de campo. En su respectivo lugar transcribiremos y diagramaremos el instrumento.

César Bianchi, en su fascículo "Instrumentos Musicales y Juguetes" de la Colección "Mundo Shuar", da un registro de los instrumentos musicales, sin detenerse a hacer un análisis de los mismos. Entre los Idiófonos, cita: "Tuntul", instrumento para señales; "shakáp", instrumento musical con el cual las mujeres llevan el ritmo durante los bailes; y, el "makich", sonajero para los tobillos (83).

Carlos Alberto Coba Andrade, en un artículo publicado en la "Revista Ecuador Franciscano", en 1968, da un registro de los principales instrumentos ecuatorianos. El mismo autor, en la "Revista Sarance", Órgano de Difusión Oficial del Instituto Otavaleño de Antropología, en 1979 escribe un artículo sobre los "Instrumentos Musicales Ecuatorianos"; al hablar de los Idiófonos describe; "Palos-lanzas", instrumentos de entrechoque utilizado en la danza de los Yumbos de Cumbas; "bastones", instrumento de entrechoque y en algunas culturas, sonajeros; "ramas de árboles", instrumento chamánico, "tuntul", instrumento de entrechoque usado por la Cultura Shuar; "marimba", instrumento de percusión de origen africano. Se encuentra en los micro grupos: Afroecuatoriano, Cayapa, Colorado y Coayquer; "trángulo", instrumento de golpe directo. Se utiliza en los países del Niño; "Sonajeros de uñas", instrumento de entrechoque. Macro grupo Quichua-hablante y Cultura Shuar; "Sonajeros de material orgánico"; "Shakap", "Makich", Chilchil" y "Cascabeles". Instrumentos del Macro grupo Quichua-hablante y de la Cultura Shuar; "Sonajeros de metal": "Cencerros", "Cascabeles de bronce". Instrumentos del Macro grupo Quichua-hablante; otros sonajeros, como: "sonajeros de calabazas", "sonajeros de puros", "sonajeros tubulares", "Alfandoque", "Guazá" y "Maracas".

(82) Op. Cit., pág. 48.

(83) BIANCHI, César: "Instrumentos Musicales y Juguetes"; Mundo Shuar, fascículo N° 7; ed. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura Shuar; Sucúa, Ecuador; pgs. 5-12 Y 49-60.

Estos instrumentos usan en sus fiestas en Micro grupo Afroecuatoriano; Instrumentos de raspadura: "Mandíbula de animal", éste puede ser de raspadura: o de flotación; "Güiro", y "raspa". Instrumentos del Macro grupo mestizo hispano-hablante y del Micro grupo Afroecuatoriano (84).

Todos estos instrumentos han sido registrados en investigaciones in situ. Las diferentes culturas, componentes de la nacionalidad ecuatoriana, los utilizan en sus danzas y en sus bailes. Estos instrumentos serán tratados en su historia, origen de la palabra, descripción, construcción, diagrama de construcción, cuerpo o caja del instrumento, implementos adicionales, circuito de sonido, diagrama de sonido, dimensiones, clasificación, uso, clasificación según Mantle Hood y breves transcripciones musicales.

Con este trabajo queremos determinar los procesos históricos de los instrumentos a través de los modos de producción; además, estableceremos la constante y sus variables; propondremos el uso en un tiempo pasado hecho presente, ya que por medio de la cadena de tradición, las supervivencias culturales realizan sus danzas, sus bailes y sus festividades recordando tiempos pasados que actualizan en un tiempo presente.

En 1975 se implementó un proyecto entre la OEA: INIDEF-ECUADOR: CCE-IOA. Este Plan estuvo estipulado entre el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Sede en Caracas y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Sede en Quito y el Instituto Otavaleño de Antropología, Sede en Otavalo. El Plan se denominó: "Proyecto de Investigación Etnomusicológica y Folklórica", y se lo realizó en las zonas geoculturales: Federación Shuar (Provincias: Zamora Chinchipe y Morona Santiago), Macro grupo Quichua-hablante (Provincia de Imbabura y el Micro Grupo Afroecuatoriano (Provincias: Imbabura y Esmeraldas) (85).

En este proyecto se investigó: "Cultura material", "Cultura Social" y "Cultura Espiritual-Mental". El Plan se amplió a otras áreas culturales, como: "Macro grupo mestizo-hispano hablante": Provincias de Imbabura, Pichincha y Loja; "Cultura Shuar y Achuar": Provincias de Zamora Chinchipe y Morona Santiago; "Macro grupo Quichua-hablante": Provincias de Pichincha, Imba-

(84) COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Sarance", Revista del Instituto Otavaleño de Antropología, Centro Regional de Investigaciones; ed. Gallo capitán; Otavalo-Ecuador, 1979; N° 7; págs. 70-73.

(85) Plan Multinacional: Ecuador-Venezuela. Entrega de Documentos de acuerdo al Proyecto del Plan de Operaciones 1978; Número de Archivo 2.170; págs. 1-334.

bura, Tungurahua y Loja; "Micro Grupo Afroecuatoriano": Provincias de Imbabura y Esmeraldas; "Micro Grupo Coayquer": Provincias del Carchi y Esmeraldas; "Micro Grupo Cayapa": Provincia de Esmeraldas; y, Micro Grupo Cultural Colorado": Provincia de Pichincha en las investigaciones de los diferentes grupos culturales se hizo una buena recolección de materiales y entre estos una buena colección de "instrumentos musicales" y "Etnomúsica grabada in situ" (86).

Los instrumentos recolectados, investigados y estudiados, son: "Marracas", "Güiro", "Raspa", "Güazá", "Triángulo", "Makich", "Tuntu", "Kiltar-maikua", "Weesham", "Cencerros y/o Campanillas", "Palo zumbador", "Shakaps", "Chilchil" y otros instrumentos: aerófonos, cordófonos y membranófonos, los mismos que serán tratados en su respectivo lugar (87).

Los datos investigados en 1975 fueron publicados en la revista auspiciada por el CONAC-OEA: INIDEF, llamada: "Cuatro Mil Años de Música en el Ecuador". Lleva este nombre por algunas piezas arqueológicas llevadas por la Fundación Hallo a Venezuela; sin embargo, nos asalta una duda: ¿Estas piezas fueron sometidas a un análisis de termoluminiscencia, que dé la datación histórico temporal de cada una de las muestras?. El dato no encontramos en el registro. Se trata de una datación aventurada; sin embargo, dejamos a los arqueólogos que expresen su criterio.

2. IDIOFONOS:

De nuestras investigaciones desde 1968 hasta 1980 podemos concluir que, en el Ecuador y por ende en la Sierra Norte, existe la constante de idiofonos, como queda comprobado en documentos de cronistas, historiadores, viajeros y confirmados por unidades y/o muestras arqueológicas. La constante de los instrumentos ha permanecido a través de los procesos históricos y modos de producción. Estos instrumentos han mantenido vigencia en las fiestas ritual-religiosas y en las sociales, por la cadena de tradición y por el tiempo hecho pasado y por el pasado hecho presente.

Los grupos culturales componentes de la nacionalidad ecuatoriana, como son: Macro grupo mestizo-hispano-hablante; Macro grupo quichua-hablante; Federación Shuar (cultura Shuar y Achuar); Micro grupo: Afroecuatoriano,

(86) Apuntes de campo. Cronograma de trabajo, 1975.

(87) Proyecto de Investigación Etnomusicológica y Folklórica entre la OEA: INIDEF-ECUADOR: CCE-IOA; Tomo I; Número de Archivo 110; Año: 1977-1978.

Cayapas, Colorados, Aucas, Cofanes, Coayqueres, etc., tienen sus festividades rituales y sociales y en ellas exaltan su música y sus instrumentos musicales. Nuestro interés es rescatar sus valores culturales y darles el lugar que ellos merecen.

2.1. IDIOFONOS DE PERCUSION:

El cuerpo o los cuerpos del instrumento vibran por golpes.

2.1.1. DE ENTRECHOQUE:

El ejecutante golpea el instrumento.

211.1. PALOS LANZAS:

Son palos-lanzas de entrechoque. Las lanzas, dos o más son coordinadas y golpeadas una contra otra. Casi por lo general, al iniciar la danza, se oye el golpe contra el suelo; en otras danzas del mismo hecho, se escucha el entrechoque de las lanzas acompañadas de gritos y de los instrumentos músicos. Estos instrumentos los hemos registrado en la "Danza de los Yumbos de Cumbas". Pertenece a la Provincia de Imbabura, Cantón Cotacachi, Parroquia Quiroga, Comuna Cumbas Conde.

211.1.1 HISTORIA:

Nuestra informante nos decía que la fiesta de los danzantes de Cumbas era muy diferente en tiempos pasados. Por entonces, se presentaban dos "Chaqui-capitanes", doce a dieciséis yumbos y una "Sara-flusta", a más de los acompañantes de la comunidad.

Los "Chaqui-capitanes" iban vestidos de: "penacho", "gola", "cushma", "caizón", "guantes" y "bastón de mando con cascabeles de conchas". Estaban vestidos de blanco adornados con lentejuelas, palmas, y otros adornos de papel de estaño de diferentes colores. Presidían la fiesta durante el recorrido e iban a pie.

La "Sara-flusta", indígena soltera y de prestancia dentro de la comunidad, llevaba una malta de chicha sobre sus espaldas y la repartía durante la danza del "Asúaufiy". Los "Chaqui-capitanes", "los yumbos" y "los músicos" (huarunchi) se acercaban al círculo donde se encontraba el pilche de chicha. Abrían las piernas, flexionaban el tronco, ponían las manos en las espaldas y con los dientes tomaban el pilche que contenía el licor sin derramar una sola gota. Si derramaban eran multados. La "Sara-flusta" vestía una cofia, reboso y el atuendo propio de la comunidad, impecablemente limpio.

Los "yumbos" iban vestidos de blanco: cushma, calzoncillo, faja, pañuelo al cuello y una lanza en la mano. Estas lanzas eran golpeadas contra el suelo o chocaban entre ellas mientras duraba la danza. Las lanzas eran de chonta, color negro. Esta danza duraba de dos a tres horas o mucho más según el recorrido (I).

Otro nos refiere que las danzas eran las siguientes: "Poroto-mayto", "Sucho o yaigua", "Sarnoso", "Thzagna", "Obelo", "Caballo" "Asúa-ufiy" y el "Urcu-cayay o Canto a los Cerros" (II). Estos datos han sido confirmados por nuestro informante y músico mayor Félix Cushcahua, quien dice: "El bailar en este orden ha sido costumbre. Mi "taiticu" me contaba que esta costumbre lo hacían en el tiempo de los incas y estos instrumentos: "Caja, "pingullo" y la "palla" fueron heredados por él y ahora me toco de herencia a mí (III).

(I) I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III Rosa Hortensia Andrade de Coba; IV 69 años, V Quehaceres Domésticos; VI Primaria; VII Barrio El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Provincia Imbabura; VIII 55 años; IX 18 de abril de 1980; X Barrio El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; XI Anejo: Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura.

(II) I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III Rafael Andrade Proaño; IV. 75 años; V. Jubilado; VI. Primaria; VII. Anejo: Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; VIII. 60 años; XI. 1975, 1976, 1978; X. Barrio El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Anejo: Cumbas Conde, Macro grupo Quichua-hablante.

(III) I. Lcdo. Carlos Alberto Coba; II. Rodrigo Mora; III. Félix Cushcachua; IV. 63 años; V. Agricultor, Jornalero y Músico; VI. Ninguna; VII. Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; VIII. 52 años; IX. 1975-1979; X. Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Prov. Imbabura; XI. Macro grupo Quichua-hablante.

Los datos investigados coinciden con los datos traídos por Segundo Luis Moreno en sus libros: "Música y Danzas Autoctonas del Ecuador"; págs. 134-144 y, "La Historia de la Música en el Ecuador"; págs. 209-215. El autor de estos libros relata todo el rito festivo de la danza de los "Yumbos" y poco o nada refiere de los instrumentos musicales que intervienen en ella. No obstante, trae un dato de mucho interés al informarnos que los yumbos "atravesan el busto con bandas formadas de pájaros embalsamados, conchitas marinas y colmillos de animales" (88); y, añade, tanto en este libro como en el otro, "que empuñan con la mano derecha una lanza de palo de chonta, como de dos metros de largo" (89).

Los datos investigados en Cumbas Conde demuestran el uso de las lanzas como instrumentos de entrechoque o golpeteo y la manera de portar los cascabeles en tiempos anteriores.

La danza de los Yumbos es descriptiva como puede colegirse por la danza del "Poroto-mayto". Los indígenas de la región hacían sus sacrificios rituales en honor al "dios maíz" y al "dios sol". Podemos decir que las lanzas servían de instrumentos de sacrificios cuando el maíz se encontraba en estado de madurez. El Padre Juan de Velasco es más explícito cuando habla sobre los meses y fiestas del año, cfr. págs., 148-153 (90).

Nosotros sostenemos que en un principio las lanzas eran instrumentos de sacrificio; servían para sacrificar a las víctimas, sean vírgenes, niños o enemigos, para aplacar al "dios sol" a fin de que éste haga fructificar la tierra. Más tarde estos instrumentos rituales se convierten en instrumentos principales de la danza y se transforman en instrumentos de entrechoque o de chasquido.

Este mismo hecho, con cierta similitud, encontramos en la "Matanza de los Yumbos", en Pomasqui, Provincia de Pichincha.

Los datos históricos son muy escasos y no nos resta otra cosa que ir a las fuentes de información oral para poder establecer la cadena de tradición y poder reconstruir la historia del hecho.

(88) MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949; Pág. 134-144.

(89) MORENO, Segundo Luis: "Historia de la Música en el Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972; págs. 209-215.

(90) VELASCO, Juan de: "Historia del Reino de Quito en la América Medional. Historia Antigua"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1978; Tomo II; págs. 148-153.

El "palo" es un trozo de madera mucho más largo que grueso, generalmente cilíndrico y manuable; además, es nudoso. Este instrumento de entrechoque se utiliza en la danza del "Abago", en la Comunidad de Chilcapamba, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura.

El "palo-lanza es un trozo de madera de chonta (*) más largo que grueso, compuesta de una asta o palo largo cuya extremidad remata en forma de triángulo puntiagudo y cortante a manera de cuchilla. Sirve para afianzar la danza con el ritmo. Golpean en el suelo o lo utilizan como instrumento de entrechoque. Es instrumento propio de la danza de los yumbos de Cumbas.

Los "palos" o "varas" y los "palos-lanzas" o "varas-lanzas" son nombres dados por los informantes de las dos comunidades, los primeros por Francisco Cushcahua y los segundos por Félix Cushcahua (IV).

Los cronistas e historiadores hacen alusión a la lanza como arma de guerra y/o como arma de cacería. Las lanzas o el palo para confeccionar dicho instrumento llegó de la región oriental y de la costa como intercambio cultural o como trueque. A este respecto tenemos algunas referencias de tiempo tardío. Castellanos, dice: "Las armas de los Chibchas eran macanas, dardos picas, hondas, flechas y estólicas" (91). Cieza de León, refiere: "Los de Santa Marta usaban arcos muy recios... y agudas flechas untadas de una yerba tan mala y pestífera, que es imposible al que llega y hace sangre no morir" (92). El mismo autor comenta: "Los de Antioquia pelean con dardos y lanzas largas, tiraderas, hondas y unos bastones largos, a quien llaman "macanas" (93). En otra parte relata: "Los de Ancerma, cuando van a la guerra, con agudos cuchillos de pedernal o de unos juncos o de cortezas o cáscaras de cañas, que también de ellas hacen bien agudos, cortan la cabeza a los que prenden" (94). Más adelante

(*) **CHONTA: ASTROCARYUM. sp. Comúnmente: Lama Negra y/o chonta.**

(IV) Cfr. Datos de Investigación del Instituto Otavaleño de Antropología, 1976-1980.

(91) CASTELLANOS, Juan de: "Historia del Nuevo Reyno de Granada"; Madrid, 1886; Vol. I; pág. 41.

(92) CIEZA DE LEON, Pedro de: "Primera parte de la Crónica del Perú. Historiadores Primitivos de Indias"; Madrid, 1906; pág. 361.

(93) CIEZA DE LEON, Pedro de: "Primera Parte de la Crónica del Perú. Historiadores Primitivos de Indias"; Madrid, 1906; pág. 304.

(94) Op. Cit., pág. 367.

prosigue: "Sus armas son dardos, **lanzas** y macanas" (95). "Los de Arma, en **lanzas** largas sollan llevar banderas de gran valor" (96). En otro lugar, relata: "Los indios de Pozo, cuando están sembrando o cavando la tierra, en la una mano tienen la macana para rozar y en la otra **la lanza** para pelear" (97). También cuenta que las "armas que tienen los Quimbayas Paeces tienen para pelear **lanzas gruesas de lama negra**" (99). Sancho Paz Ponce de León, en su libro: "Relación y descripción de los pueblos del Partido de Otavalo", relata: "Las armas de los Pastos son piedras en las manos y palos a manera de cayados, y algunos tienen **lanzas mal hechas** y pocas. En otra parte el mismo autor, dice: "Los imbabureños pelean con unas estólicas que son unas tiraderas con que arrojan unas varas, y también **pelean con lanzas** y piedras y hondas" (100).

Bernabé Cobo hace una descripción de la **macana**: "La macana es un bastón de chonta de una braza de largo, ancho: cuatro dedos, delgado y con dos filos agudos, por el cabo tiene la empuñadura redonda y un pomo como de espada; júganle a dos manos como montante y da tan recio golpe, que alcanzando en, la cabeza rompe los cascos" (101).

Podemos seguir abundando en datos traídos por cronistas, pero nuestro interés es dar una constante del uso de la lanza como arma de guerra y como arma de cacería. Esta arma en las persistencias culturales de la "Sierra Norte del Ecuador" ha tomado otra función y es como instrumento ritual de la danza, en nuestro caso, como instrumento de entrechoque y/o como instrumento de golpeo contra el suelo. Si bien los cronistas nos hablan de la lanza como ins-

(95) Op. Cit., pág. 69.

(96) Op. Cit., pág. 371.

(97) Op. Cit., pág. 374-375.

(98) Op. Cit., pág. 375-378.

(99) Op. Cit., pág. 384.

(100) PAZ PONCE DE LEON, Sancho de: "Relación y descripción de los pueblos del Partido de Otavalo", 1582. "Relaciones Geográficas de Indias, publicadas por Jiménez de la Espada; Vol. III; Madrid, 1897; pág. 111.

(101) COBO, Bernabé: "Historia del Nuevo Mundo". Publicada por primera vez, por Marcos Jiménez de la Espada; IV Vols.; Sevilla, 1893; Vol. IV; págs. 194-197.

trumento guerrero dejan un vacío sobre el abastecimiento de dicho instrumento. Creemos que la chonta era traída desde el oriente ecuatoriano, en su mayor parte, y de la costa también.

María Victoria Uribe, en el "Complejo Capull y Piartal", había encontrado una "cerca de chontas o mejor dicho de **lanzas de chonta**" (102). Esto demuestra el uso frecuente del instrumento de cacería o guerrero, que más tarde pasaría a formar parte de las danzas rituales y en algunos hechos culturales serviría de instrumento musical como en el caso de la danza de los yumbos de Cumbas.

211.1.3. DESCRIPCION:

El nombre científico de la chonta es "astrocaryum", denominada comúnmente por algunos grupos culturales como "Lama negra" y/o chonta.

Las lanzas rituales utilizadas por la comunidad "Cumbas Conde" en la danza de los yumbos, tienen las siguientes características:

211.131 Color	negro
211.132 Material	madera dura
211.133 Largo	2,20 cms.
211.134 Diámetro	0,4 cms.
211.135 final	romboidal aguda.

211.1.4. CONSTRUCCION:

La madera, según nuestros informantes, es traída del oriente. Existe como planta selvática. Las varas son cortadas con un machete y luego se quita la corteza. El final se le da la forma de lanza con un cuchillo y queda terminado el instrumento que sirve para la caza y, en nuestro caso, para la danza ritual de los "yumbos de Cumbas".

(102) URIBE, María Victoria: "Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, Colombia"; *Revista Colombiana de Antropología*; Bogotá, 1977-78: Vol. XXI; pág. 158.

Cuando un móvil (desplazamiento de las chontas hacia un punto determinado de entrechoque) pasa por los mismos puntos a intervalos iguales de tiempo, con idénticos sentidos y velocidades, se dice que realiza un "movimiento periódico". El tiempo transcurrido entre los dos movimientos de las lanzas por la misma posición se llama "período" del movimiento periódico.

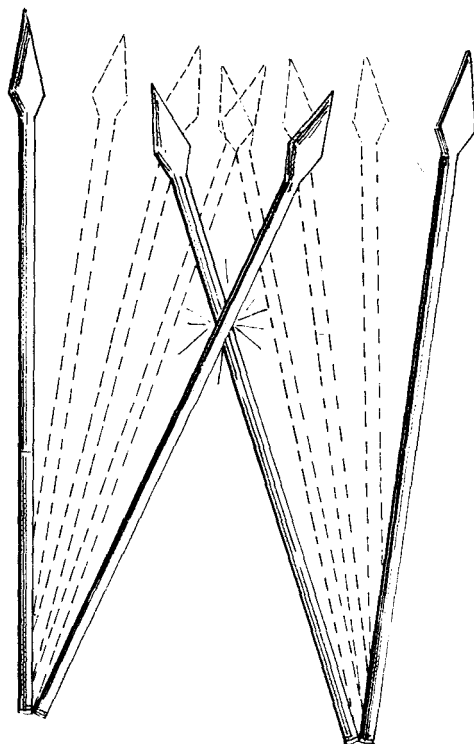
La lanza, al desplazarse de su punto inicial hasta encontrar la otra lanza, pasa por intervalos iguales de tiempo y al encontrarse se produce el sonido o entrechoque de los dos cuerpos o lanzas; es lo que llamamos movimiento periódico.

Además se llama "fase" de un movimiento periódico, el tiempo transcurrido desde el instante en que el móvil pasa por una posición dada hasta el instante considerado.

Las lanzas tienen dos movimientos para lograr el sonido de entrechoque; el primero, de derecha a izquierda, la primera lanza y la segunda lanza de izquierda a derecha. Desde el instante de partida hasta el encuentro existe el desplazamiento y se produce el sonido; y, el segundo, cada lanza es desplazada de arriba hacia abajo y el entrechoque se produce al topar la lanza con el suelo.

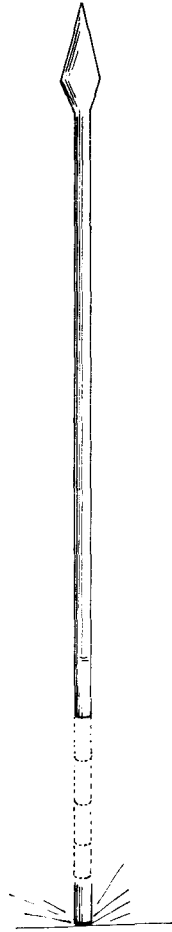
Los yumbos al dar un giro en la danza producen el primer entrechoque de lanzas y, cuando éstas topan en tierra, el segundo.

Al tratar el circuito de sonido se da como consecuencia lógica el circuito resonador y de amplificación. Al chocar las lanzas mediante desplazamiento, se produce el golpe y mediante el aire (vehículo de transmisión de sonido) se escucha el entrechoque de los instrumentos.



LAMINA No. 4

Desplazamiento de las dos lanzas de derecha a izquierda y de izquierda a derecha.



LAMINA No. 5

Desplazamiento de la lanza de arriba hacia abajo.

211.1.7**CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y SACHS:**

Las lanzas de la danza de los "Yumbos de Cumbas", según Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, se clasifican en:

- 1. Idiófonos
- 1.1 Idiófonos de golpe
- 1.1.1 Idiófonos de golpe directo
- 111.1 Idiófonos de entrechoque
- 111.1.1 Palos de entrechoque.

211.1.8**USO:**

Las lanzas, como queda anotado, en un principio sirvieron para la cacería y para la guerra. Más tarde, por el desuso de esta costumbre, en el subgrupo cultural "Cumbas Conde", de instrumentos de cacería y de guerra, pasan a desempeñar otra función y se transforman en instrumentos rituales de danza e instrumentos de entrechoque, sin perder su connotación primigenia.

El desuso de esa costumbre, en este caso, no podríamos llamarle hecho moribundo o muerto, como dice Paulo de Carvalho-Neto, en su libro: "Concepto del Folklore", 1965, pág. 42 (103); antes por el contrario, es un hecho vigente, colectivo y socializado; ellos, los Yumbos de Cumbas, recuerdan un hecho pasado hecho presente por la afloración del inconciente colectivo a la conciencia colectiva, al recordar los antiguos sacrificios y los rituales heliolátricos. Cortázar coadyuva nuestra tesis al decir "que todos lo sienten como propio y se sienten copartícipes aunque no intervengan personalmente en su expresión. Lo esencial, reafirma Cortázar, es tener presente que los grupos populares velan por la conservación de lo heredado, por su integridad y su carácter. Esta actitud explica que la vida tradicional se manifiesta en variantes renovadas" (Cortázar, 1965:11) (104).

(103) CARVALHO-NETO, Paulo de: "Concepto del Folklore"; ed. Pormaca, S.A. de C.V.; México, 1965; 2da. edición; pág. 42.

(104) CORTAZAR, Augusto Raúl: "Esquema del Folklore", Colección Esquemas, N° 41; editorial Columba; Buenos Aires, 1965; 2da. edición; pág. 11.

En el "Paso largo", los yumbos golpean rítmicamente las lanzas contra el suelo. Su sonido es opaco y poco perceptible; en el "Sucho o Yalgua", las lanzas se encuentran en forma de haz amarradas en medio de los danzantes; en la danza del "Sarnoso", siguen en igual posición; de la misma forma en la "Thagna" y "Obelo"; en el "Caballo", "Mudates o pillis aspi", inician con el paso largo y las lanzas se encuentran en la mano derecha, al grito del jefe de los yumbos giran y golpean una lanza contra la otra produciéndose el entrecchoque de las mismas, luego se montan sobre las lanzas simulando montar a caballo; en la danza del "Asúa Uflay" o "Curiquina", las lanzas se encuentran en forma de haz; en la danza de los "cuchillos" las lanzas son colocadas en el suelo una encima de otra; en la danza del "Urcu Cayay" o "Canto de invocación a los cerros", toman las lanzas con la mano derecha; y, finalmente, se retiran danzando el "yumbo" en forma de culebrilla. Casi todas las danzas inician con el paso largo en donde se da el entrecchoque de las lanzas (IV).

La constante del hecho determina la vigencia, colectividad y socialización con renovadas variantes. En tiempos pasados se le veía así:

(IV) Datos de investigación del Instituto Otavaleño de Antropología, 1975-1980.



LAMINA No. 6.

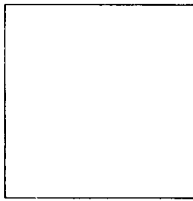
Los dos "chaqui-capitanes" presiden la danza.



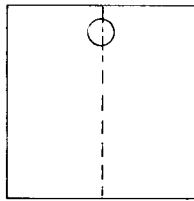
LAMINA N°. 7.

Los Yumbos danzando el "paso largo".

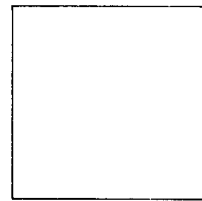
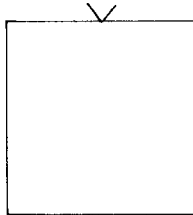
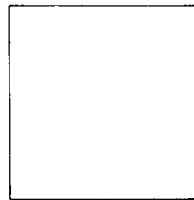
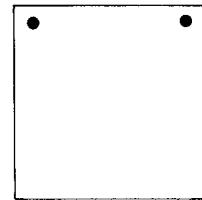
Mantle Hood sigue la misma clasificación de Hornbostel y Curt Sachs y añade la posición y forma de tocar el instrumento. Su aporte, no cabe la menor duda, es valioso.



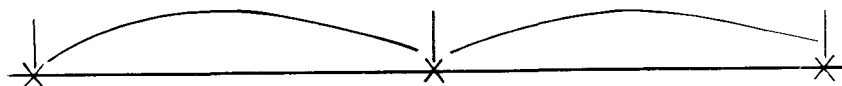
Idiófono



Vertical

S-H 11 Golpe
S-H 111 Directo111.1 Entreochoque
111.11 PalosEntre las piernas
del danzanteCon la mano derecha el
1^{er}.danzante y 2^{do} con
la izquierda

Después del primer grito, coincide el entrechoque de las lanzas con el segundo grito. Los gritos y el entrechoque se escuchan después de cada período o sea al iniciar cada período , que puede ser regular o Irregular.



TRANSCRIPCION No. 1

La danza del "Poroto mayto" comienza con el "paso largo" el informante les decía: "Largo, largo"; luego, al terminar la introducción, la música era más rápida y más alegre; el "mayoral" de los yumbos les incluaba: "Rápido, rápido" a los demás danzantes; finalmente, cada una de las danzas termina con la "mudanza" y el "conjuro".

Las lanzas, al iniciar la danza, son golpeadas contra el suelo y los demás golpes de entrechoque que encontramos en el ejemplo son durante la danza; al final dan un último golpe contra el suelo para iniciar el "conjuro".

♩ ≈ 120 DANZA: POROTO MAYTO

Pifano Largo

Palla

Grito

Lanza

oh uh uh uh

uh

uh uh uh

Handwritten musical score for guitar, consisting of multiple systems of staves. The notation includes standard musical notation (melody and harmony) and guitar-specific symbols such as fret numbers (e.g., 160, b+, +), accidentals (flats, naturals), and articulation marks (accents, slurs). Some staves feature tablature-like notation with numbers and symbols (e.g., 'uh', 'b+', '+') indicating fret positions and techniques. The score concludes with the word "Churo" and "Etc.".

No analizamos la música por razones lógicas de tratado. Este es un libro de "Organología" o tratado de "Instrumentos Populares Ecuatorianos" y no un libro de "Etnomusicología" en el sentido de la palabra. Realizaremos este trabajo cuando hagamos el libro: "Cancionero Popular Ecuatoriano" en donde se analizarán: unidad mínima, frase, compás capital y caudal, período, clase de canción, especie, género, etc..

Nuestro interés, en este ejemplo, es dar a conocer el uso de la lanza de las danzas rituales de los Yumbos de Cumbas Conde; cuándo se golpea contra el suelo y cuándo existe un entrechoque entre ellas.

FICHA V: Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología 1968; confirmación de datos: 1975-1980.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba y Lcdo. José Peñín; II. Eduardo Montesdeoca; III. José Rafael Saavedra, José Félix Cushcahua (Maestro Mayor), Manuel Lachimba, José Francisco Saavedra; IV. 32, 58, 58, 34; V. Agricultores-músicos; VI. Ninguna; VII. Cumbas Conde; VIII. Maestro Mayor 50 años; IX. 15-IX-68, 3-VIII-75; y, 1976-1980; X. Cumbas Conde, Qulroga, Cotacachi, Imbabura; XI. Macro grupo quichua-hablante; XII. 1-105; XIII. 6'; XIV. Fonograma, 1,10-M, 1968; y, 78-P-40-M.

Dan un sonido de chasquido o entrechoque al golpear el uno contra el otro. Estos instrumentos de danza y de entrechoque los encontramos en la Comunidad de Chilcapamba, Parroquia Qulroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura.

Pertenecen a los "idíofonos", ya que el material del instrumento produce el sonido gracias a su rigidez y se pone en vibración mediante la percusión; además, es de golpe directo y se los llama idíofonos de entrechoque y/o palos o bastones.

Federico González Suárez, en su obra: "Historia General de la República del Ecuador", al hablar sobre los bastones dice: "Qué eran los bastones?. Pudieron haber sido unos como cetros que los Cañaris llevaban en la mano cuando hacían sus bailes o danzas, ya religiosas, ya patrióticas; también han de haber servido como armas ofensivas para lanzar por medio de ellos proyectiles o dardos; eso parece indicar el propulsor que en los bastones se encuentra, como lo han hecho notar los inteligentes autores de la "Etnografía Antigua Ecuatoriana", que estamos estudiando.

Más, estos bastones serían, en realidad, verdaderas armas de guerra o serían armas de mero lujo?. Los emplearían en los combates?... Serían sólo un adorno?... Estas son cuestiones que, por falta de datos seguros, es imposible resolver con acierto. Es indudable que algunas parcialidades indígenas antiguas usaban bastones o cetros de pura ceremonia, adornados con figuras curiosas, prolijamente labradas en cobre; y nada tiene de inverosímil que entre Cañaris haya existido la misma costumbre" (105).

En la nota traída por González Suárez, en los relatos de cronistas, en estudios etnográficos, arqueológicos y otros trabajos que tratan algo sobre el asunto, debemos distinguir diferentes usos posibles de los "bastones": "bastones rituales", "bastones de danzas y bailes", "bastones de mando", "bastones de entrechoque por percusión" y "bastones de guerra".

(105) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; Pág. 832.

El "bastón ritual" puede confundirse con el "bastón de mando" por el ritualismo existente; sin embargo, debemos distinguir el bastón ritual como algo sagrado y el de mando como entrega de poder. El primero tiene una simbología divina y el segundo una simbología de autoridad.

Los bastones de mando han sido registrados por cronistas, historiadores, etnógrafos, y otros estudiosos como signo de autoridad. En las persistencias o supervivencias culturales tiene idéntica connotación, como es: el traspaso del poder al Alcalde o Gobernador indígena por medio del bastón del mando. Este hecho ha permanecido vigente por la cadena de tradición en las subculturas indígenas del macro grupo quichua hablante y en algunos micro grupos nacionales. Esta tradición viene desde el tiempo de los curacas, caciques, del gran inga o inca, quienes portaban un bastón como signo de autoridad, de poder y de dominio (VI).

González Suárez al referirse a los bastones de mando anota: "La figura cuarta representa una hacha de oro. Así, de hacha fue calificado este objeto por cuantos lo vieron no sólo en el Ecuador, sino en París, a donde fue llevado para ser vendido; no obstante, nosotros, reconocemos en él más bien un cetro en forma de hacha, como lo acostumbraron llevar algunos Incas. Este cetro debió haber estado acomodado en un bastón de madera, como lo manifiesta el cilindro de oro, guarnecido de puntas, que es como la cabeza de la hacha. Las dos aletas de los extremos indican que **este objeto no era un instrumento ni una arma, sino una insignia de poder y de autoridad**" (106).

Diego Tito de Castro, en su obra: "Relación de la Conquista del Perú y Hechos del Inca Manco II", refiere circunstancialmente el bastón de mando al decir: "Pasados todas aquellas cosas de la prisión segunda y el dar de la "Inguill" en lugar de "coya", a Gonzalo Pizarro, no pasaron muchos días que Gonzalo Pizarro, digo que mi padre mango Inga, hizo una fiesta muy principal, en la cual se horadaban las orejas y en esta fiesta nosotros los Ingas solemos hacer la mayor fiesta que hacemos en todo el año, porque entonces nos dan mucho nombre y nuevo nombre del que teníamos antes, que tira esta ceremonia a la que los cristianos hacen cuando se confirman; **en la cual fiesta mi padre salió con toda la autoridad real, conforme a nuestro uso, llevando delante sus cetros reales y el uno de ellos como más principal era de oro macizo, y con sus borlas de lo mismo, llevando todos los demás que con él iban juntamente cada uno el**

FICHA VI Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología. 1967-1980.

(106) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; Págs. 445-446.

suyo, los cuales eran la mitad de plata y la mitad de cobre, que serían más de mil todos: unos y otros, los que iban a rebautizar, que en nuestro uso llamamos **vacaroc**" (107).

Estos cetros o bastones se llamaban "champi". Sobre este asunto, Cristóbal de Molina, en su Libro: "Relación de los ritos y fábulas de los Incas", anota: "El mismo Inca en **lugar de cetro traía en la mano un champi corto como bastón con el hierro de oro**" (108).

Sarmiento de Gamboa, en "Historia Indica" reafirma el dato sobre los bastones al decir: "**Cetros que se llaman huaris o champis**" (109). Estos datos son confirmados por Cristóbal de Molina.

Garcilaso de la Vega, en "Comentarios Reales de los Incas", también trae un dato circunstancial: "Los caciques de todo el distrito de aquella gran ciudad venían a ella a solemnizar la fiesta, acompañados de sus parientes y de toda la gente noble de sus provincias, Traían todas las galas, ornamentos e invenciones que en tiempo de sus reyes Incas usaban en la celebración de sus mayores fiestas, de las cuales dimos cuenta en la primera parte de estos comentarios; cada nación traía el blasón de su linaje, de donde se preciaba descender y cada curaca o Inga **llevaba su bastón de mando como cetro de autoridad**"(110).

(107) CASTRO, Diego Tito de: "Relación de la Conquista del Perú y Hechos del Inca Manco II") Colección de Libros y Documentos relevantes de la Historia del Perú; Ed. Imprenta y Librería Sanmartí y C.A.; Lima, 1916; Tomo II; Págs. 56-58.

(108) MOLINA, Cristóbal de: "Relación de los ritos y fábulas de Los Incas"; Colección de libros y documentos relevantes de la Historia del Perú; Ed. Imprenta y Librería Sanmartí y CA. Lima, 1916; Tomo I, Pág. 8.

(109) GAMBOA, Sarmiento de: "Historia Indica"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1965; Vol. IV; Pág. 263.

(110) VEGA, Garcilaso de la: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1960; Vol. IV; Págs.127-128.

Estos datos de cronistas e historiadores (para no abundar en mayores notas sobre el tema), son reafirmados por estudios arqueológicos. Existe una constante del hecho desde tiempos muy remotos hasta la supervivencia del hecho en las persistencias culturales en los grupos etnonacionales ecuatorianos. A este respecto, Alice Enderton Francisco, en su libro: "An Archeological sequence from Carchi, Ecuador", manifiesta: "Tuza.-Plato de base anular, proveniencia desconocida. En el Museo del Instituto Otavaleño de Antropología. Diseños y labio en baño rojo; restos de decoración "resist" (decoración negativa a color perdido) en el fondo del plato"(111).

El dato estudiado por Francisco se refiere a un plato con decoración en la base en donde podemos ver a un danzante o rey, sea curaca o Inga, **con un bastón en la mano derecha**. Suponemos que se trata de un bastón de mando o de poder; figura 113, pág. 233. El dato explicativo de la figura se encuentra en inglés, pag. 273. (112).

La misma autora ilustra el libro con algunas figuras diferentes en donde se puede apreciar con claridad la diferencia entre el **bastón de mando y las estólicas** o armas guerreras que las culturas de la "Sierra Norte del Ecuador" emplearon en los diferentes ritos de mando. Así, las figuras: 162, 163, 164 y 165 son figuras guerreras con armas propias para la guerra; y, las figuras: 166, 167 y 168 son bastones de mando y de poder (113).

Se encuentran muchos datos sobre bastones guerreros tanto en cronistas como en historiadores y estudios arqueológicos. Pedro Porras y Luis Plana Bruno, en "Ecuador Prehistórico" nos dan algunas muestras que interesan a nuestro estudio; aunque la interpretación es un tanto subjetiva. En la Fase Cuasmal encontraron un guerrero que sostiene en sus manos dos estólicas. Los autores anotan: "La Fase Cuasmal se distingue por una plástica esencialmente pictórica que se conforma a la figura de los vasos, el asunto tratado y a los tipos presentados, diferentes, aunque en conjunto armónico. la pintura se hizo en forma positiva; casi siempre el fondo es de color claro y los bordes de color rojizo oscuro y viceversa. Además del guerrero que sostiene en sus manos

(111) FRANCISCO, Alice Enderton: "An Archeological Sequence from Carchi, Ecuador"; University of California, Ph. D., Anthropology; Ed. University Microfilms, Inc., Ann Arbor; Berkeley, 1969; Pág. 233.

(112) Op. Cit.; pág. 273.

(113) FRANCISCO, Alice Enderton: "An Archeological sequence from Carchi, Ecuador"; University of California, Ph. D., Anthropology; Ed. University Microfilms, Inc., Ann Arbor; Michigan; Berkeley, 1969; págs. 264-265.

la estólida, son representados personajes cogidos de la mano en misteriosa ronda..."(114). La figura 67-a pertenece a la Fase Cuasmal; ocarina en forma de caracol; el personaje sostiene dos lanzaderas (115).

La figura y los datos ofrecidos por los autores de "Ecuador Prehistórico" están en contradicción con el dato referido por Cleza de León al decir: "Los indios de Pozo, cuando están sembrando o cavando la tierra, **en la una mano tienen la macana para rozar y en la otra, la lanza para pelear**"(116).

En la figura traída por Pedro Porras y Luis Plana Bruno podemos observar que el individuo con la mano derecha está sembrando y con la otra está apuntando hacia adelante. En la parte superior se encuentra el sol y en la inferior un hoyo en tierra. La unidad de la Fase Cuasmal ratifica el dato de Cleza de León. Esto determina que existió y existe una tradición y que persisten en las supervivencias etnoculturales, como en la Comunidad de Chilcapamba en la fiesta de los "Abagos"; además confirma la cadena de tradición con variables renovadas.

Garcilaso de la Vega, al tratar sobre los Instrumentos de guerra, dice: "En saliendo el sol, habiéndose adorado y suplicado mándase desterrar todos los males interiores y exteriores que tenían, se desayunaban con el otro pan masado sin sangre. Hecha esta adoración y el desayuno, que se hacía a hora señalada, porque todos a una adorasen a el sol, salían de la fortaleza un Inca de sangre real, como mensajeros del sol, ricamente vestido, ceñida su manta al cuero, con una lanza en la mano guarnecida con un listón hecho de plumas de diversos colores, de una tercia de ancho, que bajaba desde la punta de la lanza hasta el regatón, pegada a trechos con anillos de oro (la cual insignia también servía de bandera en las guerras) salían de la fortaleza y no del templo del sol..."(117).

(114) PORRAS G., Pedro I. y Luis Plana Bruno: "Ecuador Prehistórico"; Ed. Instituto Geográfico Militar; Quito, 1976; Segunda edición; págs. 225-226.

(115) Op. Cit.; pág. 226.

(116) LEON, Cleza de: "Primera Parte de la Crónica del Perú. Historiadores Primitivos de Indias; Madrid, 1906; págs. 374-375.

(117) VEGA, Garcilaso de la: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Madrid, 1963; Tomo II; pág. 252-254.

Estos bastones en forma de lanza servían para anunciar la guerra; de aquí la diferencia entre el bastón "ritual", el bastón de "mando" y/o "autoridad" y el bastón "guerrero".

El autor de los "Comentarios Reales de los Incas" confirma el dato anotado: "Otros traían máscaras, hechas apostas de las más abominables figuras que pueden hacer, y éstos son los yuncas. Entraban en las fiestas haciendo ademanes y visajes de locos, tontos y simples. Para lo cual traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, tamborinos mal concertados, pedazos de pellejos con que ayudaban para hacer sus tonterías"; y, en otro lado, añade: "Llevaban astas largas para combatir a dos manos" (118).

Gonzalo Fernández de Oviedo, en su "Historia General y Natural de las Indias", habla sobre "varas" utilizadas en las festividades (119). Francisco de Avila, en "Dioses y hombres de Huarochiri", habla de: "bastones de plata y oro" (120). Enrique de Vedia, en "Historiadores Primitivos de Indias" confirma el dato refiriéndose a: "pendones" de guerra y festines (121). Bernal Díaz del Castillo, en "Conquista de Nueva-España", anota el nombre de "varas" (122).

Estos datos demuestran el proceso de transmisión de los variados bastones con sus diferentes usos. El hecho está legado no al recuerdo de un hombre, sino de muchos que han creado y recreado el hecho individual que le dio origen y han ido acumulando experiencia a través del tiempo y del espacio para ahora encontrarlo socializado en varias de las culturas ecuatorianas.

(118) Op. Cit.; Pág. 218-220.

(119) FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1959; Vol. IV; Pág. 415.

(120) AVILA, Francisco de: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; Serie de texto crítico No. 1; Lima, 1966; Págs. 225-226.

(121) VEDIA, Enrique de: "Historiadores Primitivos de Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas, Madrid, 1946; Pág. 284.

(122) DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva-España"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1947; Pág. 56.

Paulo de Carvalho-Neto, en su "Diccionario del folklore ecuatoriano", no hace ninguna distinción de los diferentes usos y funciones de los bastones, él dice: "Bastón-vara. Es signo de autoridad que usan los **alcaldes** de los indígenas de la Sierra. Entre los puruhayes, dichos alcaldes, inclusive reciben la denominación genérica de **varayucs**, los portadores de la vara" (123).

Paulo de Carvalho-Neto no distingue entre bastón ni vara. Es necesario distinguir los bastones por los diferentes usos y funciones que desempeñan, sin embargo, nos dice que son bastones de mando usados por los alcaldes. La vara puede tener igual connotación que el bastón en algunas comunidades, pero no es lo mismo. La vara sirve para el pastoreo y en algunos casos para la danza, como instrumento de entrechoque; en algunas subculturas los "alcaldes" llevan la "vara" de mando y se llaman los "varayuc".

Paul Rivet, en: "Costumbres funerarias de los indios del Ecuador", al hablar sobre los bastones de mando, refiere: "Sus varas (bastones) adornadas de un anillo de plata fueron colocadas junto al cadáver, en los funerales indígenas de la provincia del Carchi" (124).

José María Vargas, en su obra: "Paul Rivet. Vida y obra de un americanista", nos trae un dato circunstancial sobre el origen de los bastones o varas de mando de los alcaldes: "Los orígenes de las **varas de alcaldes**, en el Ecuador, datan del siglo XVI. La mañana del primero de enero, los Regidores de la ciudad oían junto la misa del Espíritu Santo y luego, en la Casa del Cabildo, realizaban la elección de alcaldes por voto secreto. La transmisión del mando se hacía mediante la entrega de las **varas**" (125).

Las varas, en aquellos tiempos, tenían una connotación de imposición de mando. No se referían al objeto físico sino al símbolo que tenía esa vara; de ahí, que era muy común decir: "va a recibir la vara o las varas". Las varas y/o bastones de mando eran muy antiguos, como queda probado por documentos de cronistas, historiadores y piezas arqueológicas que determinan el origen de ellos y se transmontan a tiempos prehispánicos; sin embargo, el traspaso de

(123) CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del folklore ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; Pág. 95.

(124) RIVET, Paul: "Costumbres funerarias de los indios del Ecuador"; Traducción del francés: "Coutumes funéraires des indiens de l' Equateur", por Carlos de Gangotena y Jijón; Ed. Talleres Gráficos Minerva; Quito, 1951; Pág. 87.

(125) VARGAS, José María: "Paul Rivet. Vida y obra de un americanista"; Boletín Ecuatoriano de Antropología; Quito, 1958; Pág. 265-266.

poder a los alcaldes indígenas es posible que se remonte al siglo XVI. Además, la costumbre de enterrar a los alcaldes con sus atuendos era de derecho consuetudinario. Los entierros debían guardar el mismo ritual conforme vivían. Estos datos pueden ser comprobados en cronistas.

En Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología hemos podido determinar algunos bastones y varas. La "maceta" o cetro de mando que utiliza el Coraza en la Fiesta de San Luis Obispo de Tolosa, recuerda a los antiguos reyes, Ingas y/o Incas, a los curacas o a aquellas personas que detectaban el poder. El "Coraza" al tiempo de sentarse en su trono recuerda el poderío de sus antepasados. Los "bastones de los abagos" tienen una doble connotación: la primera, el bastón nudoso sirve para ahuyentar a los espíritus del mal, como más adelante relataremos; y, la segunda, por el contexto de la danza, remedan a los españoles que montaban a caballo. Las dos hipótesis tienen su validez, pero nosotros estamos con la primera. La segunda interpretación trae Segundo Luis Moreno en sus tres libros: "Música de los Incas", "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador" e "Historia de la Música en el Ecuador". El "bastón chamánico y/o brujería" tiene una simbología sagrada. Sirve para llamar a los espíritus del bien y ahuyentar a los espíritus del mal. El "bastón de entreochoque y/o varas" se utiliza en las persistencias culturales para llevar el ritmo de la danza o de los bailes. Así tenemos, los bastones o varas de los Abagos de la Comuna de Chilcapamba y las varas o pallitroques en el Micro Grupo Afroecuatoriano y en el Macro Grupo Mestizo Hispano-hablante; de estos bastones nos preocuparemos para determinar el grado de sonoridad, funcionalidad, etc.

Piedad Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samaniego, en: "El Quishiguar o el Arbol de Dios", son muy explícitos al hablar sobre el bastón. Los autores hacen una distinción lógica y coherente entre el bastón y vara; al respecto dicen: "El término bastón corresponde a la cultura blanco-mestiza. El indígena conoce bajo el nombre de vara y a la persona que recibe la vara, varayuc" (126).

(126) PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales Samaniego: "El Quishiguar o el Arbol de Dios"; Publicaciones del Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía; Ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1969; Tomo I; Pág. 205.

Los bastones no sólo simbolizan fuerza y poder, sino también tenían una simbología mágica de poderes sobrenaturales.

“Las piedras contenían en su empuñadura, escriben los esposos Costales, tenían a la vez diversos significados: El rubí el símbolo de la sangre, la fructificación, la lluvia y una nueva vida. Posiblemente era un antiespiritual y un elemento purificador. Las piedras verdes, eran símbolo de poder, de juventud eterna y correspondía, en época de los Shyris, sólo al emperador. Igualmente en el tiempo de los Incas, la esmeralda en la frente tenía el significado que el hijo del sol no muere. La piedrecilla café, posiblemente la venturina, era una de las hacedoras de lluvia” (127).

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, hemos encontrado bastones adornados con piedrecillas de variados colores cuya empuñadura remata con figura de algún animal, sea serpiente, perro, venado, etc. lo que demuestra la constante del hecho; seguramente el recuerdo de algún totem en el inconsciente colectivo. Además, hemos registrado bastones hechos de lechero, carrizo, de espinos, de chonta, etc. De estos bastones nos han llamado la atención los “bastones nudosos” que utilizan los “abagos de Chilcapamba” para sus danzas. Francisco Cushcahua decía que “sirve para apartar al espíritu del mal” (VII). Es posible que tenga esta connotación.

Los autores de “El Arbol de Dios” al hablar de los bastones de mando, anotan: “Jamás indígena alguno consentirá irse de este mundo sin haber cogido la vara de mando. No sólo por el prestigio social, sino porque considera que el cielo se abre para él, por haber poseído la vara. A la hora de la muerte, quien tuvo la vara, no acude al sacerdote cristiano, sino que simplemente pide a sus deudos le coloquen la vara sobre el pecho. He ahí otro motivo para pensar que, los bastones llevaron escritura religiosa, la cual abría las puertas de la eternidad” (128).

(127) PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales Samaniego: “El Quishinguar o el Arbol de Dios”; Publicaciones del Instituto Ecuatoriano de Antropología; Colección Liacta, N° 23; Ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1966; Tomo I, Pág. 208.

(VII) Datos de investigación del Instituto Otavaleño de Antropología, 1975-1980.

(128) Op. Cit.; pág. 208.

Para las culturas etnonacionales: la naturaleza, los objetos, los lugares, etc. no son exclusivamente naturales, cada uno de éstos se encuentran cargados de un valor religioso. El hombre descubre los múltiples modos de lo sagrado, como en el caso de los bastones de los "Abagos"; es posible que los nudos de los bastones tenga la connotación de sacralidad.

211.23 LOCALIZACION:

Las varas y/o bastones, objeto de nuestro estudio, se encuentran ubicados en las comunidades de: Chilcapamba, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; El Pueblo, Parroquia Imantag, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura; y, Natabuela, Parroquia San Antonio de Ibarra, Cantón Ibarra, Prov. de Imbabura.

211.24 DESCRIPCION:

El hecho cultural de "el abago" se realiza por la Fiesta de Corpus y su Octava. Fiesta móvil en el Calendario Religioso Católico.

La danza de los Abagos, según nuestro informante está constituida por ángeles, abagos y un músico que toca el pingullo y una caja o tamborcillo. **Los ángeles** se visten con una falda color rosado, adornada con papel estaño, una cushma o camisa larga del mismo color con variados adornos, una gola un capacho con plumas y un cintillo, guantes, medias color carne, alpargates, alas doradas y un machete en la mano. **Los abagos** alquilan ropa usada a los mestizos; se ponen un pantalón remendado, un chaleco viejo, un saco roto, una máscara, una peluca de cabuya o crin de caballo y una vara y/o bastón nudoso en la mano; y, **el músico** vestido a la usanza de cada una de las comunidades con su pingullo y su caja o tamboril (VIII).

Antes de iniciar la danza hacen un círculo en el patio de la casa; los ángeles se ponen al occidente y los abagos al oriente. El músico se encuentra en un sitio lateral casi con dirección al sur. Angeles y abagos se encuentran frente a frente.

FICHA VIII. Informante Francisco Cushcachua. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1975-1980.

Ángeles y Abagos piden permiso al músico para dar inicio a la danza. Las danzas registradas en nuestra investigación son las siguientes: "Procesión", - "Poroto mayto" "El arqo" v "Yumbos" (IX). Estos datos se encuentran en la matriz 137 y en la matriz 138; fonogramas de la primera: 7, 8, 9; y, fonogramas de la segunda: 1 y 2 (X). Una vez obtenido el permiso comienza la danza. Estas tienen un carácter imitativo. Los machetes de los ángeles y los bastones de los abagos entrechocan en diferentes partes de cada danza.

Los danzantes, ángeles y abagos, dan inicio con la "procesión". En esta danza encontramos un sincretismo cultural-religioso. Santa Ana preside la danza. En la danza del "Poroto-mayto", imitan el crecimiento del maíz y del fréjol, llamado poroto. "El largo" es una danza pausada y llena de solemnidad. Los pasos son elegantes y bien marcados; y, "el Yumbo" es una danza imitativa de la Cultura Cofán; a ésta y a otras culturas, los indígenas de Imbabura, les denominan "yumbos", como comprobaremos en otro trabajo sobre "Danzas y bailes populares ecuatorianos". En este trabajo únicamente daremos datos circunstanciales ya que el propósito es otro.

Terminada cada danza los danzantes piden permiso a la mama o músico para tomar una "tauna" o el "ufiay". Terminado el baile en la casa del abago mayor, Francisco Cushcahua, se procede a la procesión hasta la iglesia del Sagrario. Allí repiten las mismas danzas y entran con la Santa Patrona a la misma. Por la tarde retornan a la casa del "abago mayor".

Durante el recorrido, los abagos hacen el papel de "bufones". Hacen reír a la gente y son deleite de los niños y de los acompañantes pasivos de la comunidad.

Los fuegos de artificio van dando colorido a la fiesta; de trecho en trecho revientan voladores, camaretas y la infaltable sarta. José Pedro Calapi no deja de tocar y únicamente descansa para tomar una tauna.

Los bastones nudosos de los abagos tienen carácter de sacralización dentro del contexto de la fiesta. lanzan al cielo, votan al suelo, entrechocan, espantan a la gente, etc.; todo esto significa, sin lugar a duda, ahuyentar a los espíritus del mal.

FICHA IX. Informante Pedro José Calapi. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1975-1980.

FICHA X. Tineoteca. Archivos de música del Instituto Otavaleño de Antropología.

Este hecho hemos podido observar e investigar en la fiesta de Corpus Christi. Los abagos, después de la misma, van delante de la procesión haciendo las mismas cabriolas.



Los instrumentos que nos interesan son los bastones y/o varas, como instrumentos de entrechoque utilizados por los abagos. Los abagos guardan sus bastones para el año venidero y aquellos que los han perdido van a cortar una rama de espino nudoso, quitan la corteza y le dejan secar. Con un cuchillo, después de un gran tiempo, pulen los nudos y el instrumento se encuentra listo. Francisco Cushcahua a una pregunta nuestra nos contestó: "Yo no he sido músico, siempre he sido abago y ahora soy el más viejo". Esta pregunta la hicimos por un dato de Segundo Luis Moreno que dice: "Francisco Cushcahua era el músico de la fiesta" (XI).

Este dato demuestra que existe en las subculturas campesinas y ágrafas una estratificación de oficios y funciones que desempeña cada uno de los participantes. No puede ser cualquier persona abago, ángel o músico; tiene que ser una persona especializada.

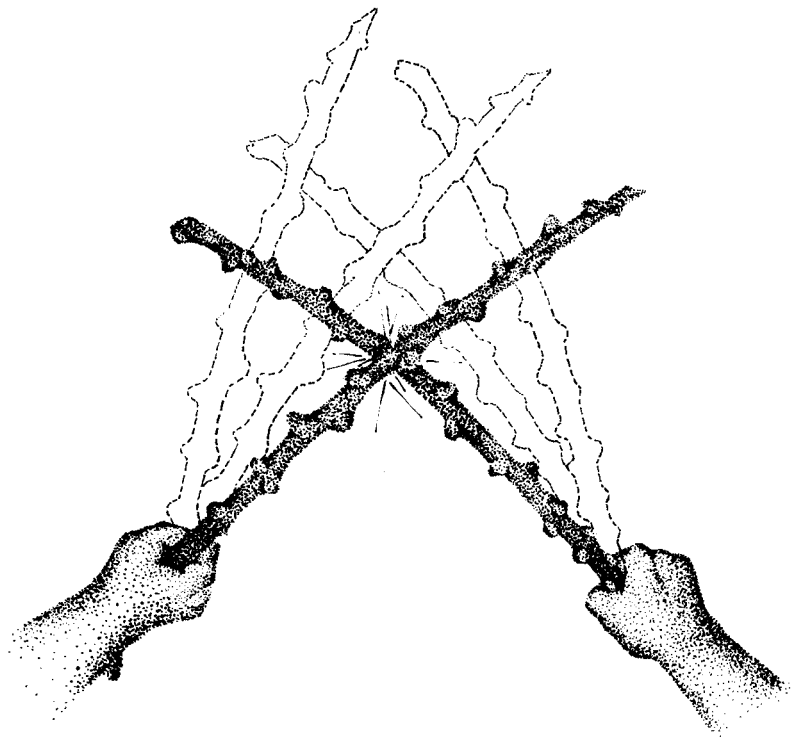
Cuando los bastones pasan por los mismos puntos a intervalos iguales de tiempo, con idéntico sentido y velocidad, se dice que realizan un movimiento periódico. El tiempo transcurrido entre los dos bastones y entre dos pasajes consecutivos del móvil por la misma posición (con el mismo sentido y velocidad) se llama período del movimiento periódico de los bastones.

La fase del movimiento periódico y el tiempo transcurrido desde el instante considerado produce el entrechoque; el punto donde se halla el móvil en el instante de choque se llama origen de tiempo, pues determina el instante desde el cual se cuenta. Sin embargo, en la danza de los abagos no podemos considerar un movimiento periódico en los entrechoques ya que estos golpes no son discontinuos y rítmicamente periódicos sino aperiódicos por la discontinuidad en los golpes. Pero la periodicidad se da desde el momento en que se levanta el bastón o la vara hasta el encuentro, transcurriendo un tiempo "x", en un espacio determinado.

Para obtener el sonido de entrechoque de los bastones o varas es necesario ante todo un cuerpo (madera) que realice un movimiento de cierto tipo llamado movimiento vibratorio y sea transmitido mediante el aire como medio de transmisión. El aire, por consiguiente es el vehículo de transmisión del sonido.

(XI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, 1975-1980.

El bastón de la mano derecha y el de la izquierda, desde un punto determinado, toman impulso y se encuentran en otro punto llamado centro donde se produce el entrechoque o chasquido. Estos golpes son periódicos en cuanto a desplazamiento pero no en cuanto al ritmo consecutivo que debería dar en la danza. Los golpes dependen de los abagos y está sujeto a impulsos psíquicos de los mismos.



LAMINA N°. 10

211.27

DIMENSIONES:

largo:	83,6 cm.
diámetro:	1,8 cm.
empuñadura:	
largo:	10,3 cm.
diámetro:	2,2 cm.

211.28

CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y SACHS:

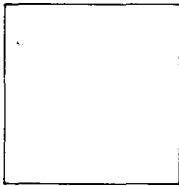
1	Idiófonos
11	Idiófonos de golpe
111	Idiófonos de golpe directo
111.2	Idiófonos de entrechoque
111.21	Palos y/o bastones de entrechoque
111.211	Palos individuales

211.29

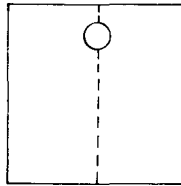
USO:

Los bastones y/o varas de entrechoque se utilizan en la danza para ahuyentar a los espíritus del mal. Los golpes no son acompasados rítmicamente con la música del pingullo y de la caja y/o tamborcillo. Se escuchan los chasquidos o golpeteos de vez en cuando a voluntad de los abagos. Estos golpes son incorporados al sonido musical y se encuentran dentro del contexto de la música y de la danza. Existen otros palos en el Macro Grupo Mestizo Hispano-hablante que son de golpeteo y llevan el ritmo de la música. Son palos pequeños que forman parte de los grupos orquestales populares.

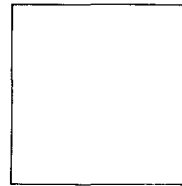
Según Mantle Hood



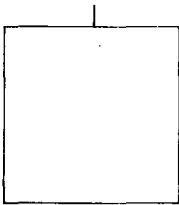
Idiofono



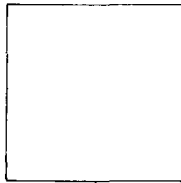
Vertical



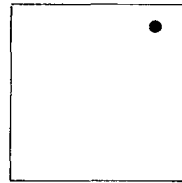
S-H:111:
Golpe Directo



S-H:111.211
Percusión Individual



M.H:De pie



M.H:Mano derecha

211.2.11.**TRANSCRIPCION RITMICA:**

Dadas las condiciones del Instrumento nos vemos obligados a dar una transcripción rítmica de los golpes o entrechoques del instrumento. Los golpes, como queda anotado, no son rítmicamente acoplados a la música de la "mama" o músico, sino son golpes esporádicos, pueden ser seguidos o pueden ser desarticulados. Ejemplo:

**TRANSCRIPCION N° 3**

Golpes o entrechoques arítmicos.

211.3**RAMAS DE ARBOLES:**

Dan un sonido de entrechoque una hoja con otra y una rama contra otra dentro del mismo haz. Este instrumento pertenece al rito chamánico para ahuyentar a los espíritus del mal. Lo encontramos en todos los Grupos Etnonacionales componentes de la nacionalidad ecuatoriana. Tienen un sonido oscilante vibratorio, profundo y tenebroso. Las ramas se mueven alternativamente de un lado para otro y el sonido crece y disminuye alternativamente, con más o menos regularidad e intensidad.

Pertenecen a los "Idiófonos de sacudimiento", ya que el material produce un sonido gracias a su rigidez o flexibilidad y se pone en vibración mediante el sacudimiento del chamán de las ramas y el entrechoque de las hojas.

211.31**HISTORIA:**

Las palabras "brujos", "hechiceros", "dotores" y "chamanes", dentro de las persistencias culturales son sinónimas. El brujo inicia su aprendizaje en calidad de "aprendiz de brujo" o "ayudante" de un brujo profesional con larga experiencia. El oficio de brujo se trasmite de padres a hijos o sea mediante la tradición oral. Las tradiciones orales son todos los testimonios orales, narrados y concernientes al pasado hecho presente. Las fuentes orales son tras-

mitidas de boca en boca por medio del lenguaje o sea transmitidas de padres a hijos o de una generación a otra. La profesión de chamán no es exclusiva de un solo sexo, pueden ser hombres o mujeres, con preferencia los primeros.

Las actividades del brujo o chamán son múltiples: puede sanar a un enfermo, puede enfermar a un sano, puede atraer las lluvias o desterrarlas, ver el futuro, etc.; sin embargo, dentro del chamanismo existe una estratificación de oficios; unos pueden curar y otros pueden hacer el mal; en definitiva, el chamán es el médico de las persistencias culturales. Esta tradición se ha mantenido desde tiempos muy remotos.

Juan Roger, en "Caracteres Generales y Análisis de las Culturas", dando una connotación de Chamán dice: "El chamanismo constituye, en muchas áreas culturales primitivas del mundo, el medio más cómodo, sencillo y usado para ponerse en contacto con el mundo sobrenatural, en secciones que tienen un carácter a la vez profano y religioso. El chamán teme a los espíritus y los trata, al mismo tiempo con familiaridad; puede usarlos para el bien de todos y contrarrestar sus maleficios. Tomando en un sentido general las palabras de Métreaux, se puede decir allí donde la influencia de las grandes civilizaciones no pueden dejarse sentir, los primitivos viven en un universo poblado de espíritus cuyo solo dueño es el chamán" (129).

Julian Steward, al hablar sobre el chamán es más explícito al referir: "El Chamán asiste en la guerra, provoca la lluvia, elabora bebidas afrodisíacas, da diversos avisos cuando está bajo la influencia del ayawasca, causa enfermedades y cura los males mediante medios herbolarios y sobrenaturales. Un chamán neófito es instruido durante un mes, ayunando cinco días y tomando cinco remedios, incluyendo Jugo de tabaco, cayapi y otros tres, de los cuales puede ser "datura". El aprende a controlar varios espíritus que causan la enfermedad: el espíritu de la bodoquera; el pescado raya, el más peligroso de todos; las serpientes; un espíritu hogareño que causa la esterilidad; el pájaro carpintero y el tucán que provoca males estomacales; el pájaro nocturno "tunchi" que trae diversos males; y, los insectos que provocan enfermedades de la piel. Para curar las enfermedades del chamán sopla uno de los espíritus, lanza una flecha o una chonta mágica" (130).

(129) ROGER, Juan: "Caracteres Generales y Análisis del Chamanismo", en la Revista de Antropología y Etnología; Madrid, 1951; Pág. 180.

(130) STEWARD, Julian H.: "Handbook of South American Indians"; Washington, 1942; Tomo III; Pág. 626.

Steward relata los poderes que tiene el chamán y cómo debe introducirse al aprendizaje de brujo en la ciencia del chamanismo. Todos estos poderes son recibidos por los espíritus y por el conocimiento de las plantas medicinales.

Alonso de la Peña Montenegro, en su "Itinerario para Párrocos de Indios", anota: "Los sortilegios que usan los indios con mil supersticiones siempre son malos: porque se emplean en decir lo por venir, o descubrir cosas ocultas, como mascando coca, echando del zumo de la sailva en la palma de la mano, teniendo los dos dedos mayores de ella, y conforme cae por ellos, así adviñan y juzgan el suceso bueno o malo (...). Los sueños se tienen por buenos o malos pronósticos" (131).

Fray Bartolomé de las Casas, en "Apologética Historia", habla de los médicos que curan las enfermedades, pronostican la suerte, etc. y daban gracias al dios por la curación o por haber apartado los males. A este respecto refiere: "Cuatro cosas principales eran las que con sus sacrificios de Dios o de los Dioses alcanzar pretendían, y éstas eran las que ellos siempre deseaban y procuraban: la una, la vida larga; la otra, la salud y sanidad de sus cuerpos; la otra, hijos; la otra, lo necesario para sustentar la vida. Para la primera se enderezaban los sacrificios comunes y sus penitencias comunes y sus penitencias y observancias que van dichas, y aunque para conseguir aquella salud y paz y buenos temporales tenían (señalado) mucho cuidado los sacerdotes y los señores y reyes por todo el pueblo, pero en particular cada uno con sacrificios, ayunos y observancias trabajaban de pedirlo dentro de sus puertas y en todas sus obras; finalmente, invocaban el auxilio de aquello que creían ser Dios o cosa divina. Para la salud, si alguno enfermaba, lo primero que hacían era hacer sacrificio o enviar codornices u otras aves (al sacerdote) de tal o de tal color, aplicada para la enfermedad, según sus abusos, al sacerdote para que los ofreciese por él. Si era señor, siempre tenía el médico delante, como se dirá; la otra gente, no; pero luego tomaba la mujer, si el marido era el enfermo, o él, si enfermaba ella, una manta u otra cosa de valor, e iba con ella al médico y decía: "Fulano, vuestro hijo esta malo; ruégoos mucho que lo visitéis", y sin esperar que le respondiese algo, le ponía (el presente) lo que le traía delante. El médico se desocupaba e iba luego con el mensaje, y visitaba al enfermo, y si era la enfermedad liviana, poníale algunas yerbas y otras cosas que él usaba por remedio; pero si era la enfermedad aguda y peligrosa, decía: "Tú algún pecado has cometido"; y tanto le importunaba y angustiaba con repetírsele,

(131) PEÑA MONTENEGRO, Alonso de la: "Itinerario para Párrocos de Indios"; Madrid, 1771; Pág. 183.

que le hacía confesar lo que había muchos años quizá de antes hecho, y esto era tenido por principal medicina, echar el pecado de su ánima para la salud del cuerpo" (132).

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología se han registrado muchos datos sobre el chamanismo, curanderismo en las diferentes culturas componentes de la nacionalidad ecuatoriana, como son: "Macro Grupo Cultural mestizo-hispano-hablante"; "Macro Grupo Quichua hablante"; "Micro Grupo afroecuatoriano", "Micro Grupo Cayapa", "Federación Shuar", etc. En estos grupos existe una constante de creencias y técnicas chamánicas.

El chamán shuar cura a los enfermos y puede hacer el mal.

Según Martín Ayuy existen estratificaciones de chamanes: "Unos pueden curar o hacer el bien y otros pueden hacer el mal. Yo, decía el informante, jamás he hecho el mal. Mi oficio es curar a los enfermos" (XII).

El shuar cree que las enfermedades son causadas por algún enemigo ya sea espíritu o persona. Ante tal circunstancia tiene que recurrir al chamán para liberarse de ese espíritu que le atormenta. Las curaciones chamánicas son por la noche y, en no pocas oportunidades, durante el día.

El chamán shuar antes de iniciar la curación prepara una bebida llamada "natem" y/o "maikiúa" o sea el zumo del tabaco. Esta bebida le da fortaleza para afrontar a los espíritus del mal y así poder realizar las curaciones. El Dr. Talsha (chamán) informaba que "cura las enfermedades, puede dañar a una persona o puede vengarse en forma lenta o violenta". Nosotros le preguntamos qué significado tenía la forma lenta o violenta, a lo que respondió: "Lenta es hacerle sufrir a la persona durante un determinado tiempo hasta que muera y violenta es la muerte en ese mismo instante. Yo envío las flechas o "tsentsak" a esas personas y el efecto se produce como les había informado"; además, atrae a los animales, causa enemistad en la familia y en la comunidad, consigue el amor de las mujeres, revela secretos, etc.

(132) DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; Ed. Atlas; Madrid, 1958; Pág. 155.

(XII) Martín Ayuy. Relevamiento de los Hechos Etnoculturales: 1975; confirmación de datos: 1976.

Los poderes los adquiere de los seres sobrenaturales buenos, como: "Tsunki", "Ayumpum", etc., y de los seres extraterrestres o espíritus del mal como los "Iwia", los "Supai Iwianchi", etc." (XIII).

El principiante de brujo o chamán se llama "Uwishin". Posteriormente, después de haber adquirido experiencia, de haber conseguido la piedra "namur" y de haber conseguido amistad y poder sobre los espíritus, se denomina "Panku". El chamán que ha adquirido todos los poderes y hace revivir a una persona, tiene una jerarquía dentro de la comunidad, logra el reconocimiento de todos los de su cultura; es conocido como brujo, doctor o chamán.

Esta constante chamánica del oriente ecuatoriano la hemos encontrado en la cultura "Cayapa", en los "Colorados", en la cultura "Afroecuatoriana" y en el Macro Grupo quichua-hablante. Existen variaciones entre una y otra.

En la Provincia de Imbabura pasan de 280 brujos que siguen esta constante de acuerdo a nuestras investigaciones de campo. Todos han sido especializados entre los chamanes de la Cultura Colorada, Cultura Cayapa, Cultura Cofán, en el Putumayo, Canelos; y, uno de la Comunidad de Ilumán Bajo fue especializado en diferentes lugares. (XIV).

En el oriente, para el rito chamánico, el chamán utiliza ramas de "shishinki" o "Sasánku" y con ellas forman un haz. Según el Dr. Taisha (chamán) las hojas de shishinki tienen tres usos: "uno para llamar a los espíritus benignos o protectores; otro, para ahuyentar a los espíritus del mal; y otro, para limpiar la enfermedad del enfermo". Además, según el informante, "Tiene tres sonidos diferentes" (XV). Debemos advertir que, los sonidos informados, son idénticos.

(XIII) Doctor Taisha. Relevamiento de los Hechos Etnoculturales: 1975; confirmación de datos: 1976.

(XIV) Carlos Morán, chamán de la comunidad de Ilumán Bajo, parroquia Ilumán, Cantón Otavalo, Provincia de Imbabura. Nació en 1909. Aprendió el oficio de chamán en Santo Domingo de los Colorados con los chamanes Benancio Aguabil y Julio Aguabil; más tarde recibió instrucción en tre los Canelos y posteriormente entre los Cayapas y los de Putumayo. Entre los Cayapas recibió prácticas de brujería con Belisario Branes, quien murló a los 125 años. Además refiere que continuamente ha estado en contacto con los chamanes cayapas, del Putumayo y con los chamanes Shuar. Investigación del Instituto Otavaleño de Antropología, 24 de agosto de 1977.

(XV) Dr. Taisha (chamán shuar). Relevamiento de los Hechos Etnoculturales: 1975 y confirmación de datos del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976-1978.

Después de tomar el "natem", bebida compuesta de zumo de tabaco, aguardiente y alguna planta alucinógena, el chamán toma fortaleza y está dispuesto a enfrentar a los espíritus e inicia con el canto del "Wi, wi", o sea el canto del Yo personal. Después de este rito agita las ramas y hojas de "shishinki", para ahuyentar a los espíritus del mal, llamar a los espíritus protectores y limpiar la enfermedad del cuerpo del paciente. Terminado el rito de curación el chamán entra en éxtasis y despierta después de unas dos o tres horas enteramente alestargado. El ritual se encuentra entremezclado con cantos, succiones, invocaciones, envío de flechas o "tsentsak", etc. Nosotros nos ocuparemos de las ramas de "shishinki" o "Sasánku", como instrumento de chamanismo y como instrumento de entrechoque y percusión.

Carlos Morán relata extensamente el rito chamánico. Antes de iniciarlo prepara los materiales indispensables para la curación consistentes en: una estera (mesa), cuatro chontas, dos huevos, una escoba o haz de ramas de eucalipto, una botella de trago, una caja de cigarrillos, una vela, un puñal, piedras de diferentes tamaños, un talismán, una moneda marcada con una cruz en ambos lados, dos panes, un pilche de zumo de tabaco con trago y un frasco de colonia.

El, por su parte, se viste con una corona de plumas de variados colores, un collar de cascabeles, en la mano derecha lleva una chonta y en la izquierda una botella de trago. Sale el chamán con su ayudante y da inicio a la sesión de curanderismo.

El chamán, sentado junto al paciente, canta la invocación a los cerros y entremezcla nombres de animales y personas. Terminada la primera parte toma un sorbo de aguardiente y sacude las ramas de eucalipto para llamar a los espíritus protectores. Retoma el canto y realiza un segundo sacudimiento del haz de ramas de eucalipto para ahuyentar a los espíritus malignos. Toma un sorbo de trago y rocía sobre el enfermo, un poco echa al espacio. El enfermo sentado en la estera (mesa) toma el zumo de tabaco con aguardiente. El chamán coge los huevos y limpia el cuerpo del paciente y luego, con las hojas de eucalipto, limpia y golpea el cuerpo del enfermo. Finalmente le frota agua de colonia. Después de invocar a los cerros y a los espíritus, dice: "ya contestan, ya se encuentran en camino, ya llegan, ya están presentes". En este instante inicia la succión de diferentes animales del cuerpo del enfermo; saca sapos, culebras, alacranes y otros animales, los cuales son causa de la enfermedad. El ayudante toma los huevos, las ramas de eucalipto y los animales que va a arrojarlos muy lejos del lugar; el chamán cruza las chontas para que la enfermedad no regrese al cuerpo del enfermo. El chamán canta a los cerros y pronuncia oraciones para entrar en éxtasis. Después que ha salido del trance le dice al enfermo: "ya han

salido los espíritus que te molestaban, ya no te harán daño, te han curado, te han hecho el mal" (XVI).

Hemos tomado a Carlos Morán por ser el más representativo dentro del chamanismo local, quien nos da una constante del hecho y nos narra los diferentes hechos que ocurren en algunas culturas donde él ha aprendido.

Los chamanes registrados son los siguientes: Juan Yamberla, Alejandro Yamberla, Manuel Díaz, Pedro Díaz, Nicolás de la Torre, Antonio Segovia, Joaquín Pineda, José Manuel Díaz Quilumba, José Manuel Díaz Yamberla, José Joaquín Pineda, Julio Pillajo, Rafael de la Torre, Carmen Herrera, José Manuel Segovia, José Cuaján, Benigna Chalampuento, José Guananci, José Guajá Cancho, Marino Vinilo, Segundo Carrascal, Pedro Otavalo, etc. Todos estos brujos pertenecen a la zona estudiada de Ilumán, tanto Alto como Bajo. Sería demasiado largo enumerar todos los chamanes investigados en las diferentes zonas geoculturales componentes de la nacionalidad ecuatoriana. Nuestro interés es demostrar la constante del uso de las hojas para invocar a los espíritus del bien apartar a los espíritus del mal y el uso del frotamiento y golpeteo en el cuerpo del paciente, asunto de nuestra preocupación (XVII).

(XVI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1977.

(XVII) Carlos Morán: Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1977.



LAMINA N°. 12

En "Leyendas Shuaras" escritas y recopiladas por Siro M. Pellizaro encontramos la siguiente leyenda: "Los antropófagos abundaban sobre la tierra y habrían acabado con los hombres, si éstos no hubieran recibido poderes extraordinarios.

Unos monstruos con cola estaban destruyendo enteras poblaciones para comérselas.

Después de comerse a un cazador, habían amarrado con bejuco a un poste al hijito y lo alimentaban con esmero para comerlo cuando estuviera gordo.

El niño recordó entonces que su padre le había comunicado los poderes mágicos de "Uwishin" (brujo). De noche ordenó a sus poderosas flechas invisibles que le dieran libertad a él y terminaran con todos los gigantes con rabo.

Sus flechas mágicas, tomaron forma de machetes que degollaron a todos los antropófagos y volvieron a donde su dueño libertándole.

Los "uwishin" (brujos) poseen flechas invisibles de poderes singulares, tanto para hacer el bien como para hacer daño. De aquí la creencia de que la muerte natural sea producida por las flechas maléficas de un brujo" (133).

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología se confirmó en 1975, el dato traído por Siro Pellizaro; y, se reconfirmó en 1976-78 en Shalmi; además, se encontró otra leyenda llamada: "El Iwianchi perdió su ojo" como consecuencia de las flechas mágicas enviadas por los uwishin. La primera leyenda se encuentra en nuestro Archivo en la 99-M, N°. 6 y la segunda en la 99-M, N°. 13 (XVIII).

Las investigaciones del Instituto de Antropología, han cubierto las siguientes áreas: Macro grupo quichua-hablante, principalmente en la provincia de Imbabura; Federación Shuar: Provincias de Zamora Chinchipe, Morona Santiago y Pastaza; Micro grupo Colorado; Micro grupo Cayapa; Micro grupo afroecuatoriano; y, Micro grupo Coayquer.

(133) PELLIZARO, Siro: "Leyendas Shuaras"; ed. Don Bosco; Cuenca-Ecuador; s/o/d. pags. 26-27.

(XVIII) Germán Wuamwa: Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975; reconfirmación de datos: 1976-1978.

Sería muy extenso determinar cada una de las subculturas Investigadas y la nómina de los chamanes de cada una de éstas. Únicamente nos limitamos a dar lineamientos generales, dadas las condiciones de este trabajo (XIX).

211.34 DESCRIPCION DE LAS HOJAS DE SACUDIMIENTO O PERCUSION:

Los chamanes de la cultura shuar utilizan ramas de "shishinki" o "sa-sánku", arbustos muy comunes en el lugar. En la provincia de Imbabura, Macro grupo quichua-hablante, los chamanes usan ramas de chilca, o ramas de eucalipto. Cada cultura se sirve de ramas que encuentra en su región para el rito chamánico (XX).

El ayudante de brujería, por la tarde, recoge las ramas que servirán en la sesión de curanderismo o brujería. Con ellas forma un haz y tiene listo para el momento de trabajo.

211.35 USO:

Las ramas de percusión o entrechoque se utiliza para llamar a los espíritus del bien, para ahuyentar a los espíritus del mal y para dar pequeños golpes al enfermo. Este ritual tiene su lugar correspondiente, como queda arriba descrito.

Nosotros creemos que el canto, el entrechoque y sacudimiento de las ramas de eucalipto forman una sola unidad. No podemos separar o hacer una dicotomía dentro de esta unidad. Esta constante la encontramos en todas las culturas del Ecuador.

211.36 CIRCUITO DE SONIDO:

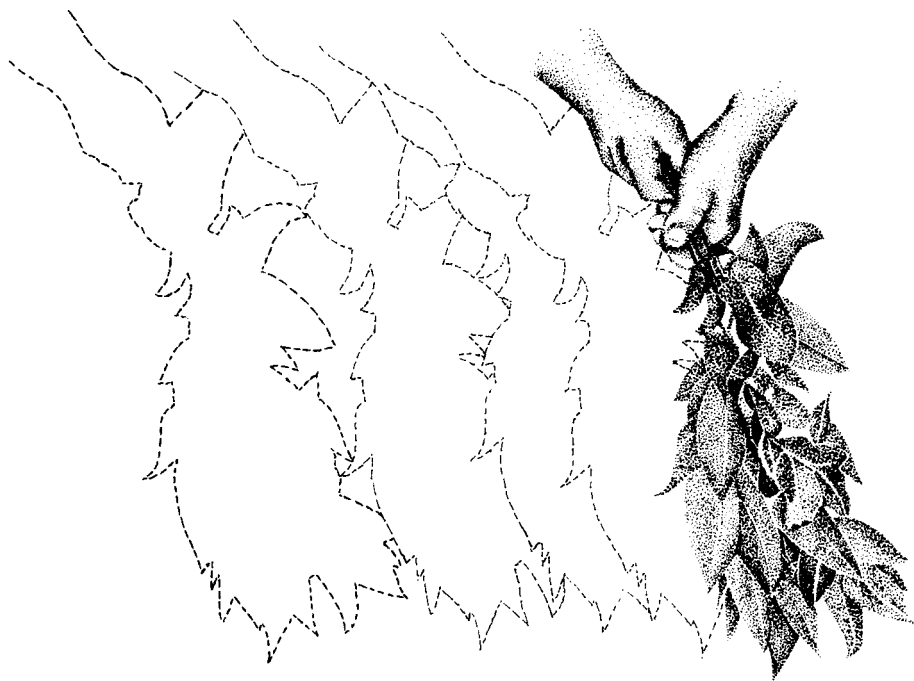
El haz de ramas tiene diversos tipos de ondas según el movimiento realizado. Hablamos dicho que este instrumento chamánico pertenece a los "idiófonos de sacudimiento y entrechoque", ya que el material produce un sonido oscilante-vibratorio-profundo-tenebroso y las ramas se mueven alternativamente de un lado hacia otro, sea transversal o longitudinalmente.

(XIX) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología. Cfr. Archivo y Documentación. 1975-1980.

(XX) Martín Ayuy, Dr. Taisha, Santiago Hitsman, Prov. Zamora Chinchipe; Pedro Tendets, Machumbra, Prov. Morona Santiago; Carlos Morán, Prov. Imbabura. Investigaciones del IOA, 1975-80.

Si este movimiento se efectúa en la misma dirección que la prolongación de la onda, tenemos "ondas longitudinales"; si el movimiento ocurre en un plano perpendicular a la dirección de propagación de la onda, diremos que son "ondas transversales".

Cuando dos o más ondas se propagan simultáneamente en un medio elástico, como nuestro caso, las partículas de dicho medio realizan movimientos que provienen de la composición de los movimientos que esas ondas imprimirían por separado a cada partícula; a este fenómeno le llamamos "Interferencia". Además, cuando se propagan simultáneamente dos ondas de diferente frecuencia, la amplitud del movimiento ondulatorio resultante pasará periódicamente por máximos y mínimos. De aquí se deduce que entre el sacudimiento y el entrechoque se producen alternativamente dos clases de ondas y su color es diferente al sonido producido por el simple entrechoque o por el simple sacudimiento.



LAMINA N°. 13

El informante Carlos Morán nos había dicho que existen tres clases de sonidos: uno para invocar a los espíritus del bien, otro para ahuyentar a los espíritus del mal y otro para frotar al enfermo. Estos tres sonidos, dice, son diferentes; aun cuando tienen un mismo colorido sonoro. Para poder constatar estos tres movimientos vibratorios necesitamos de un espectograma, el cual nos dará la verdadera frecuencia de onda, la intensidad, así como las pulsaciones respectivas.

211.37

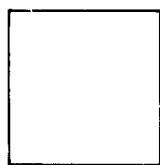
CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y SACHS: (134)

1	Idiófono
11	Idiófono de golpe
111	Idiófono de golpe directo
111.1	Idiófono de entrechoque
111.15	Ramas

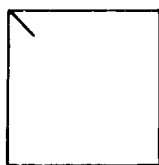
Este instrumento chamánico puede ser considerado como :

1	Idiófono
11	Idiófono de golpe
112	Idiófono de golpe indirecto
112.1	Idiófono de sacudimiento
112.15	Ramas

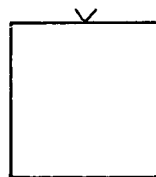
(134) HORNBOSTEL Y SACHS: en "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina"; ed. Centurión; Buenos Aires, 1948; págs. 28-31.



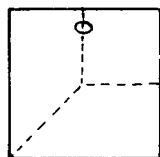
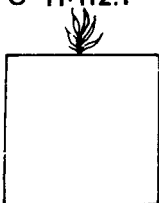
S-H: 111



S-H: 112.1



o S-H: 111.1

MH: Posición
variableCC: Ramas
de eucalipto

LAMINA N°. 14

211.39

DIMENSIONES:

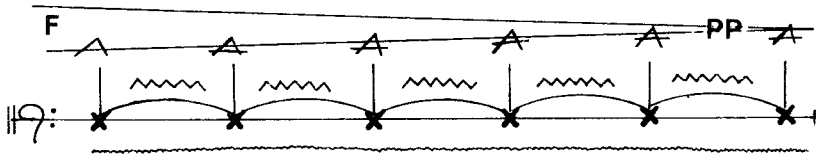
Las medidas de diámetro y largo de las ramas no tiene una extensión fija. Cada cultura y cada chamán tiene en cuenta el número de ramas que deben formar el haz. El de Carlos Morán tenía las siguientes dimensiones :

Largo 48,5 cms.,

Diámetro 7,2 cms.

(135) HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; Institute of Ethnomusicology, University of California; New York, 1971; págs. 164-180.

El periodo rítmico vibratorio está sujeto a cada impulso o sacudimiento. En los tres diferentes usos se emplean tres movimientos similares y en cada período existen sub-impulsos consecutivos que determinan el ritmo oscilante-vibratorio-profundo-tenebroso. Cada sacudimiento parte de un impulso superior-mayor y termina con un impulso tenue-imperceptible. Ejemplo:



TRANSCRIPCION N°. 4

Cada impulso de sacudimiento y entrechoque forma un continuo ondulatorio. Todos forman una unidad rítmica periódica. En cada pulsación existen otras sub-pulsaciones y acentos secundarios.

Canto de brujo *

$\text{♩} = 130$

The musical score consists of eight staves of music in a single system. The notation is handwritten and includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including '+' and '*'. A slur with a '6' underneath it covers a group of notes in the fifth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

TRANSCRIPCION N° 5

* Cfr: 3-M: Fonograma 75, Contaje: 158-175, Cfr. Archivo IOA

211.4

TUNTUI:

Es un tronco vaciado de "shimlut". Es tabú para las mujeres. El constructor no debe dormir con su esposa o con sus esposas, ni tampoco puede tener relaciones sexuales durante el período de construcción del instrumento. Su sonido sirve para dar señales a los miembros de la comunidad por la muerte de alguna persona, para anunciar la guerra, para prevenir la llegada de una flesta y para comunicar algún acontecimiento. Su sonido es tan penetrante que se deja escuchar cinco kilómetros a la redonda. Este instrumento de comunicación lo encontramos en la "Cultura Shuar y Achuar". Se extiende desde la provincia de Zamora Chinchipe, Morona Santiago y Pastaza, hasta parte del oriente peruano colindante con estas provincias.

211.41

HISTORIA:

Los "tuntui", en tiempos prehispánicos, deberían haber tenido una connotación específica dentro del quehacer cultural. Habrían sido utilizados como medio de comunicación entre los miembros de una sub-cultura para anunciar la guerra, la muerte, las fiestas y otras manifestaciones. Estos datos han sido confirmados a través de las persistencias culturales.

Cronistas, historiadores y viajeros traen datos circunstanciales del instrumento y le denominan "tambor grande", en el mejor de los casos; y, en otros, confunden el verdadero nombre o le llaman con nombres que ellos conocían; sin embargo, registran una clasificación por el tamaño, como: "tambores grandes" destinados a la guerra y a dar señales; "medianos" para las festividades; y, los "pequeños" para el trabajo. A este respecto refiere Bernabé Cobo: "El instrumento más general es el tambor, que ellos llaman "huancar". Los hacían grandes y pequeños, de un tronco hueco y tapado por ambos lados con cuero de llama, como pergamino, delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos" (136).

Bernabé Cobo deja interpolado el dato y se concreta a dar una información general; no sabemos si se trata del "tuntui" (instrumentos para dar señales) u otro. Al relatar como "mayores" no podemos concluir que es el tuntui.

González Suárez en: "Historia General de la República del Ecuador", relata el tambor grande de madera usado por las naciones ecuatorianas para la guerra. "Usaban, dice, también **grandes tambores de madera**, tomados de gruesos troncos de árboles ahuecados artísticamente; pero, estos tambores no eran portátiles, sino que siempre estaban fijos en el mismo puesto, para lo cual se (136) **COBO, Bernabé: "Historia de los Indios"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1969; pág. 149.**

suspendían en el aire apoyándolos en dos maderos" (137). Seguramente, era costumbre en todas las naciones ecuatorianas el uso de tambores de guerra, los cuales se suspendían en el aire para congregar a la gente. Los ritmos de estos tambores eran diferentes: en la guerra, en muertes o durante las festividades, como se ha confirmado a través de nuestras investigaciones en las persistencias culturales.

Gonzalo Fernández de Oviedo en "Historia General y Natural de las Indias", relata: "En los arietos y cantares usan los **mismos atambores** que dije, de palos huecos, en el libro V, e también otros que hacen encorados de cueros de venados o de otros animales. E hácenlos sobre cajas de madera de un pedazo o tronco cóncavo de un árbol, tan gordo e tan grande como lo quieren. E hacen unos portátiles, que los pueden llevar un hombre, como un tamborino o atambor; e **otros tan grandes que son menester cinco o seis hombres a llevar de una parte a otra; e aquestos tales tiénenlos colgados en la casa del "tíba" o "saco", e allí los tañen en una de dos maneras: o en los arietos e flestas e borracheras que hacen, y cuando el casique quiere por su mano matar algún principal, tañen primero aquel grande tambor, para que se junten todos los del pueblo a ver su justicia, e sirven como de campana de consejo**" (138). Este dato que nos da Oviedo confirma la existencia del "tuntul" como instrumento para dar señales de guerra, de muerte, de festividades y otros acontecimientos. Seguramente González Suárez tomó el dato de Oviedo y no citó la fuente. La existencia de tambores grandes de tronco ahuecado ha sido confirmada por las investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975 y reconfirmados en 1976-1978 en la "cultura shuar". La existencia de este tambor para dar señales es de origen prehispánico, por la constante mantenida desde esos tiempos hasta nuestros días. Cfr. Archivo del IOA (XXI).

Garcilaso de la Vega en "Comentarios Reales de los Incas", refiere: "Y al romper del alba del día siguiente, mandó tocar arma (mandó el casique tocar el tambor mayor), a la cual dieron (contestaron) los Indios con mucha mayor vocería y ruido de trompetas y atambores y otros muchos instrumentos semejantes que otras veces" (139).

(137) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 110.

(138) FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1959; Vol. III; Cap. XXIX; pág. 327.

(XXI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1978.

(139) DE LA VEGA, Garcilaso: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo II; pág. 277.

El tambor grande estaba destinado a dar señales; todos identificaban el mensaje y acudían ante él. El mensaje, en este caso, era para predisponer a la gente y alistarse a la guerra. Todos acudían armados y acometían según las circunstancias. Posteriormente haremos las transcripciones de los diferentes mensajes enviados por el "tuntuf".

Fray Bartolomé de las Casas, en su "Apologética Historia", describe la función de los tambores, los preparativos, la inmolación de la víctima y las ofrendas a los dioses para que éstos se aplaquen. "Los tristes que se habían de sacrificar, dice, respondían que así lo harían con diligencia y hablarían al gran dios y rogaríanle que enviase su hijo, etc.; luego, se levantaba el sumo pontífice y los sacerdotes y todos los señores y gente con él, y otros ministros comenzaban a tañer unos atambores muy roncós y tristes, y otros a cantar, las voces bajas y como llorosas, con alabanzas del gran dios y de los otros dioses" (140).

El autor de "Apologética Historia" anota todo cuánto vió y escuchó. Recoge la cadena tradición y es el primer marcador de las costumbres y del "derecho consuetudinario". Antes del sacrificio debía hacerse conocer a los miembros de la comunidad; enviaban entonces mensajes mediante el tambor grande llamado en la cultura Shuar tuntuf. Además, nos refiere el colorido del sonido rítmico que era "ronco y triste". Esto demuestra que para cada acontecimiento utilizaban, y hasta hoy lo hacen en las persistencias culturales, un ritmo diferente.

Jacinto Jijón y Caamaño en "Antropología Prehispánica del Ecuador" cita a Cieza de León diciendo: "Cuando hacían sus sementeras y cuando los jefes caían enfermos y para hacer estas cosas tenían sus atambores y campanillas e ídolos, algunos figurados, a manera de león o de tigre" (141).

Las señales enviadas por los tambores (tuntuf) son modelos de comunicación y de conducta semiótica. El modelo exagonal que propone Broadhurst, supone una unidad de comunicación en la que un sonido emitido -el emisor- da lugar a una redistribución relativamente grande de sonido emitido -el destinatario- y postula un canal a través del cual los participantes son capaces de establecer contacto y descifrar dicho mensaje. Todo emisor requiere un transmisor, cuya misión -que se verifica mediante un proceso denominado codificación- consiste en reorganizar los mensajes que le planteen de forma adecuada para el canal; necesita un receptor para convertir -mediante un proceso

(140) DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1958; Vol. IV; pág. 146.

(141) CIEZA DE LEÓN: en Jacinto Jijón y Caamaño: "Antropología Prehispánica del Ecuador"; ed. La Prensa Católica; Quito, 1952; pág. 398.

denominado decodificación o desciframiento- los mensajes de entrada de forma que puedan ser comprendidos por el destinatario. Por tanto, el emisor y el destinatario comparten el código, mensaje o señal. Por último, el mensaje presupone un contexto de símbolos, los cuales son aprehensibles y comprensibles por el destinatario. Este es el caso de los tuntuí que envían un mensaje mediante un canal, llega a su destinatario, quien aprehende y comprende dicha señal. Esta puede ser para la guerra, por la muerte de alguna persona, para una fiesta o por algún acontecimiento.

Al tratar de los ritos de sacrificio, Bernal Díaz del Castillo, manifiesta - "Tenían un tambor muy grande en demasía, que cuando le tañían, el sonido dél (sic) era tan triste y de tal manera que se oía a más de dos leguas". Y prosigue más adelante: "creían que los cueros de aquel tambor eran de sierpes muy grandes" (142). En primera instancia tenemos el tambor de comunicación, luego, se supone que se trata de un tambor hecho de parches de sierpes. El primero sirve de comunicación, como queda arriba explicado y el segundo es un tambor que podía ser utilizado tanto para la comunicación como para otros usos, en nuestro caso, para usos sacrificiales. Era necesario comunicar a los miembros de la comunidad que se iba a realizar o se realizaba un sacrificio en honor a la divinidad.

En la fiesta del Inti Raymi, con mucha antelación y en el día de la fiesta hacían sonar un tambor de señales. González Suárez refiere: "Usaban tambores grandes de madera y otros instrumentos" (143). Con este dato queda confirmada la constante del hecho en las culturas prehispánicas como instrumento de comunicación. Más tarde, en las persistencias culturales se ha suplido al tambor de señales por el "cacho", el "churo" y el "cañón de la escopeta" como probaremos posteriormente.

César Bianchi ofrece un estudio sobre los instrumentos del oriente ecuatoriano de la "Cultura Shuar". Sobre el "tuntuí" anota: "Es un instrumento para señales. La madera es de "shimlut". Es preferible trabajarla cuando está aún fresca. Hay que escoger un tronco con un diámetro que no supere los 35 cm., para que las rajaduras centrales sean mínimas. Que no tenga nudos" (144); acompaña al dato un diagrama de construcción.

(142) DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva España"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1947; Vol. II; Págs. 90-91.

(143) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 110.

(144) BIANCHI, César: "Instrumentos Musicales"; en Mundo Shuar; ed. Centro de Documentación. Investigación cultural Shuar; Sucúa, 1976; pág. 6.

Las investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología confirman el dato traído por César Bianchi, quien dice que se trata de un instrumento de comunicación; sin embargo, no detalla el uso y función del tuntui. El "tuntui" tiene la función de comunicación. Se usa para dar aviso a la comunidad cuando una persona está enferma, cuando alguien ha muerto, para prepararse para la guerra, cuando existe una fiesta, cuando una persona extraña a la comunidad ha llegado y cuando el chamán está tomando el "natem".

El tuntui ha sido reemplazado por otros instrumentos como: el "cacho"; el "cañón de la escopeta" y el "kúnku". Este dato demuestra el abandono del tuntui y el reemplazo de otros que cumplen igual función de comunicación.

El "Tuntui" se hace sentir en la fiesta del "Uwl i Jlambratel" o fiesta de la chonta; en la fiesta de la culebra; en la fiesta de la tsantsa o reducción de la cabeza humana o la reducción de la cabeza del mono "uyushi"; y, en la fiesta de la chicha de la yuca. Además, cuando el chamán prepara el "natem" y lo toma (XXII). Los diferentes toques del tuntui se encuentran en la matriz 43-A, fonogramas: 75-84 y 101-107 del Archivo y Documentación del Instituto Otavaleño de Antropología (XXII).

Siro Peilizaro en "Técnicas y Estructuras familiares de los Shuar" da el siguiente dato: "El tuntui es un grueso tronco vaclado de madera **shimlút** que se utiliza para avisos a las familias lejanas.

Sobre esta lengua (parte saliente del instrumento) se golpea con un mazo (tuntuitai) de madera, envuelto en trapos, obteniendo así un ruido sordo y vibrante, que se escucha a muchos kilómetros de distancia.

El tuntui se cuelga en la casa, cerca del **champi** del jefe o se apoya con un extremo a la pared, amarrándolo con una fibra de **kaka** en un agarradero hecho en forma de cabeza de culebra.

Hay varios tipos de señales acústicas; y para algunas, además del mazo, se usa varilla flexible de madera **romu**.

Se toca el **pakintmamu**, para anunciar la muerte de algún ser querido, dando con el mazo primero cuatro golpes lentos y luego varios rápidamente; y se repite a voluntad.

Se toca el **tzawáwal** (amanece) con unos veinte golpes lentos y terminando el finalísimo con varios golpes rápidos.

(XXII) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975; y confirmación de datos: 1976-1978.

(XXIII) Cfr. datos en Tineoteca del IOA.

Se toca el **natemáwal** (toma el alucinógeno **natém**) repitiendo todo el día dos golpes lentos y tres rápidos.

Se toca el **tlittlmpuál** (cuando a las doce del día se saca con el **tsapa** el **natém** hirviendo del **ichinklan**, para tomarlo fresco al atardecer) con cuatro golpes rápidos en la lengua del tuntul con el mazo y contemporáneamente cuatro debajo del tuntul con la baqueta de **remu**. Se repite por algún tiempo con ritmo intermitente" (145).

El Instituto Otavaleño de Antropología ha confirmado los datos de Siro Pellizaro, como son: construcción del tuntul; uso y función del instrumento; mensajes para anunciar la muerte, para tomar el natém en el rito chamánico; para anunciar las fiestas, etc.; cabe anotar que no estamos de acuerdo en los números de sonidos que trae Pellizaro. Ejemplificaremos, cuando tratemos de transcripciones musicales y rítmicas del instrumento (XXIV).

Paulo de Carvalho-Neto, en su "Diccionario del Folklore Ecuatoriano", hace un micro estudio sobre la voz de: "Tundul" y "tunduy", a este respecto dice: "Debe observarse bien que reconozco la existencia de la voz "tundul" y que no la confundo con "tunduy", el celebrado tambor de los Jbaros. Eudófilo Alvarez, por ejemplo, critica a Juan León Mera por haber, en su novela Cumaná, escrito tundul en lugar de tunduy, una vez que se sabe que la lengua Jbara carece de i. La misma crítica la extiende a González Suárez y su "Estudio histórico sobre los Cañaris". (Apud XCVI: 92-94). La verdad, sin embargo, es que existen las dos voces y que ambas significan cosas diferentes, aunque aproximadas. "Tundul", pues, no existe porque la hayan escrito por error, sino porque realmente integra el lenguaje folklórico ecuatoriano. Diríamos que tunduy es el vocablo etnográfico indígena y tundul el vocablo folklórico. Lo que viene en apoyo de Costales de que muchas voces y rasgos culturales de los indios del Chimborazo y otras provincias provienen de los shuaras o Jbaros, como reminiscencia de la gran invasión que dicha tribu oriental cometió, el siglo IV d.C., sobre ciertas áreas interandinas" (146).

(145) PELLIZARO, Siro: "Técnicas y Estructuras Familiares de los Shuar"; ed. Federación de Centros Shuar; 1973; pág. 47; s/o/d/.

(XXIV) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975 y reconfirmación de datos 1976-1978.

(146) CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; págs. 410-411.

Carvalho-Neto en su micro estudio del "tundul" hace una dicotomía conceptual entre las voces: "tundul" y "tunduy" y afirma que la primera es un término folklórico y la segunda es un vocablo etnográfico. En las investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología en los años de 1975 a 1978 no se ha registrado ninguno de los dos vocablos; el nombre para designar al instrumento de comunicación en la cultura shuar ha sido registrado como "tuntul". Creemos que el vocablo tunduy es una falla de escritura, en la que se cambia la "T" por la "D" y la "Y" por la "I". La dicotomía diferencial entre "folklórico" y "etnográfico" nos parece demasiado forzado, ya que los términos deben coincidir entre una ciencia con otra, más no una diferencia terminológica no existente en campo.

El autor del "Diccionario del Folklore Ecuatoriano" trae una nota referencial de Alejandro Ojeda quien describe el tunduy shuar. Ojeda anota que "lo hacen de un pedazo del tronco de **huásaque**, árbol de madera fibrosa y resistente. Dicho pedazo mide un metro veinte centímetros de largo, con un diámetro general de cincuenta centímetros. Vacían una determinada ranura sirviéndose de cuchillos de concha o hachas de piedra; luego introducen tizones encendidos hasta ahuecarlo como una arpa. El instrumento es puesto sobre dos gruesos bambúes a la altura de un metro cuarenta centímetros sobre el suelo. Lo golpean con un pequeño mazo, hecho del mismo palo, en el centro de la ranura" (147).

Ojeda describe los materiales empleados en la construcción y los implementos para el uso de la comunicación; pero no describe el uso y función del instrumento y los nombres de uso de las diferentes señales de comunicación, como queda arriba explicado. En nuestras investigaciones tenemos todo el proceso de construcción, uso y función de la comunicación, tabú para las mujeres y abstinencia de relación sexual en la construcción, grabaciones de información y toques de comunicación (XXV).

Como conclusión podemos decir, que el tuntul es propio de la cultura shuar. Sirve de comunicación o sea para enviar señales. Este instrumento ha sido suplantado por el cuerno de res, por el kunku, por la cerbatana, por el cañón de la escopeta y se encuentra en proceso de desaparecer.

(147) OJEDA, Alejandro: en Paulo de Carvalho-Neto: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; pág. 411.

(XXV) Cfr. Departamento de Documentación y Archivo IOA.

Siro Pellizaro, en su libro: "Mitos y Ritos para propiciar a los Espíritus", trae un ritual sobre el "natém" o "ayawashka". En este ritual se encuentra el uso del tuntu, antes de la preparación, en la preparación y en la bebida del natém. El Instituto Otavaleño de Antropología ha confirmado el dato en las investigaciones de los años de 1975 a 1978. Nuestro interés está fincado en el uso y función de este instrumento de comunicación.

El autor de "Mitos y Ritos para propiciar a los Espíritus", dice: "Antiguamente, ¿qué hacían y cómo hacían cuando tomaban el alucinógeno "ayawashka"?". El informante Nankitlal responde: "El ayawashka" tomaban por los caminos de la selva. Después de preparar una enramada llamada "ayámtal" con un amplio patio limpio de toda maleza, andaban por los caminos, tomando zuno de tabaco.

Cuando iban a tomar el narcótico, se preparaban con ayunos y dormían cerca de un camino. Buscaban el bejuco de ayawashka, lo cortaban en pedazos y por la noche entraban en el rancho, hacían hervir una hojas de "guayusa" y tomaban el zumo que producía vómito para purificar el estómago (sirve de purgante).

Desde la madrugada comenzaban a tocar el "gran tambor tuntu" mientras en la misma casa hacían hervir en una olla "Ichínkian" la ayawashka, agregando continuamente más agua y, hacia al atardecer, sacando afuera del rancho la olla, solían tomar absorbiendo continuamente el zumo de la ayawashka con un pico de una ave llamada "chachu". Tomaban sin interrupción lo más que podían, desafiándose entre dos shuar para tener más valor y tomar más, hasta quedar completamente ebrios. En este estado cantaban el "ja chacháij" para poder entrar en trance. Al entrar en trance permanecían una o dos o más horas en estado inconsciente. En este estado cantan y silvan y de vez en cuando echan saliba al suelo. Los shuar que no han entrado en trance pasan al día siguiente tocando el "tuntu". suelen tomar dos días o más. Al entrar en trance reciben en mensaje ocultor sobre los alimentos, felicidad de la vida, fortaleza, etc." (148).

(148) PELLIZARO, Siro: "Arutam": "Mitos y Ritos para propiciar a los espíritus" ed. Centro de Documentación e Investigación Cultural Shuar; Serie F.; N° 1; Sucúa; Págs. 105-111.

Esta información concuerda con nuestras investigaciones, aun cuando con algunas variantes. José Taisha, Domingo Nanchi, Pedro Jimbicti, Pedro Tendets, etc. nos refieren todo el proceso del “natém” o “ayawashka”. Cfr. Tineoteca del Departamento de Documentación y Archivo del Instituto Otavaleño de Antropología, en 5-M, 6-M, 7-M, 9-M, 10-M, etc (XXVI).

Pedro Tendets (chamán) dice que el “tuntul” cumple una función dentro de la preparación del “natém” o “ayawashka”. Recogido los bejucos del ayawashka, el tuntul envía señales a los miembros de la comunidad para que conozcan que el chamán va a tomar fortaleza y vigor. Durante la cocción se repite el mensaje por varias ocasiones y durante la bebida se envía un tercer mensaje en el cual se da a conocer que el chamán se encuentra en contacto con los “Arutam”, los “Iwianchi” y con los espíritus totémicos. Además, tiene visiones sobre el futuro, sobre el amor, sobre las enfermedades, la prosperidad, etc. (XXVII).

En el ritual del “ayawashka” existen tres toques del tuntul. Los golpes son idénticos y en pocas ocasiones con mínimas variantes. Veamos un ejemplo del canto del rito de la toma de ayawashka; al final haremos la transcripción de los diferentes mensajes.

(XXVI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1978.

(XXVII) Pedro Tendets (chamán). Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975; y, confirmación de datos; 1976-1978. Cfr. Tineoteca en el Departamento de Documentación y Archivo.

Canto Chamánico (3-M; Fonograma: 727-785)*

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs. The second staff contains a measure with a 5/4 time signature. The third staff has a 3/4 time signature. The fourth staff includes a measure with a 6/8 time signature. The fifth staff has a 3/4 time signature. The sixth staff includes a measure with a 5/4 time signature. The seventh staff has a 3/4 time signature. The eighth staff includes a measure with a 5/4 time signature. The ninth staff has a 3/4 time signature. The tenth staff includes a measure with a 5/4 time signature. The score concludes with a double bar line and a final chord.

*Informante: Martín Ayuy, Cumbaratza,
Prov. Zamora Chinchipe (1975-1980)

TRASCRIPCION N° 6

* Informante: Martín Ayuy, Cumbaratza, Prov. Zamora Chinchipe (1975-1980)

211.43

LOCALIZACION:

El tuntuf ha sido registrado en los siguientes lugares: Sucúa, Kenkuim, Tundaimi, Chiwias, Talsha, Túutln Etsa, Pumbuentza, Pimbitza, Wawelmi, Wambi, Panki, Shiwinda, Cangalmi, San Luis, Yunkuapás, Pimplitz, Bomboisa, Gualaquiza y Cachinetza en la Provincia de Morona Santiago. Centros de Zamora, Centros de Guadalupe, Kurint's, Pumbuentza, Yanzatza, Yapúrak, el Dorado y sus centros: Mayaicu, Walsimi, Conwimi, Wantsa, Santa Elena y sus centros: Surmi, Cumbaratza y sus centros; Pachicutza, Maisi y Shalmi en la provincia de Zamora Chinchipe; y, en la cultura Achuar en Wasaga. Además este instrumento se encuentra en la provincia de Pastaza y en la parte del Perú colindante con estas provincias (XXVIII).

211.44

CONSTRUCCION:

Pedro Tendets (chamán informante) indica que para la construcción del "tuntuf" se corta un tronco de "shimiút". Antes de la construcción del "tuntuf", el constructor debe pasar seis días en ayuno. No puede comer cierta clase de animales y no debe tener relaciones sexuales con su mujer o con sus mujeres. Preparado espiritualmente da inicio a la construcción del Instrumento.

El tronco de shimiút mide 1,30 cms.; quita las asperezas y con un cuchillo y machete da la longitud exacta. Inicia con la perforación de los huecos que son en número de cuatro, estos son hechos con tizones, ayudado por una navaja. Luego hace los canaletes, los cuales unen con los huecos; en medio de los cuatro huecos, dos a un lado y dos a otro, forman una lengüeta, lugar donde debe ser golpeado con un mazo llamado "tuntufitai". Finalmente, se hacen las orejas en forma de lanza para que el instrumento sea colgado (XXIX).

Luis Alejandro Tsamareño y Carlos Numinga nos informan: "el tuntuf es un tronco ahuecado de madera de shimiút. tienen cuatro huecos unidos por unos canales. Se golpea con un mazo llamado "tuntuf titukri". Produce un sonido que se oye cinco kilómetros a la redonda. Se usa para anunciar: visitas, fiestas, guerra, accidentes y cuando el brujo (chamán) está tomando el natém" (XXX).

(XXVIII) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975; y confirmación de datos: 1976-1978. Cfr. Tineoteca en el Departamento de Documentación y Archivo.

(XXIX) Pedro Tendets (chamán). Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología y confirmación de datos: 1976-78.

(XXX) Luis Alejandro Tsamareño y Carlos Numinga. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975; y confirmación de datos: 1976-1978.

Pedro Kongumas, por su parte, nos da la siguiente información: "El tuntul es un tronco ahuecado con dos manillas para colgar. Tiene cuatro canales con cuatro huecos que se comunican entre sí. Tiene dos mazas para golpear, la una llamada "tuntultiai" y una varilla de hierro, las manillas u orejas sirven para suspender al tuntul dentro del "tankamash" o fuera de la casa. Este instrumento sirve para comunicarse con los miembros de la comunidad y con los centros vecinos. Se envía mensajes para la guerra, para el matrimonio, para la muerte, cuando una persona está enferma, cuando el brujo está tomando el natém y cuando hay una noticia especial" (XXXI).

El tuntul que se encuentra en la Misión Salesiana (oriente ecuatoriano) tiene las siguientes dimensiones: largo 1,24 cms.; diámetro 0,30 cms.; profundidad de los canales y de los huecos 0,15 cms.; distancia de los canales con relación a los huecos 14,19 y 14 cms. respectivamente. Mazo o "tuntultiai": largo 0,21,5 cms.; y, diámetro 0,4 cms. El constructor de este instrumento es Roberto Tan (XXXII).

Del acopio de información recolectada en campo podemos deducir que la caja del instrumento está hecha de "shimiút"; tiene cuatro orificios unidos por canales; una lengüeta para ser golpeada; un mazo del mismo material y dos orejas o agarraderas para colgar el instrumento.

Los instrumentos que se utilizan para la construcción son: un machete, un cuchillo y tizones de fuego. Con estos implementos el instrumento queda terminado.

211.45

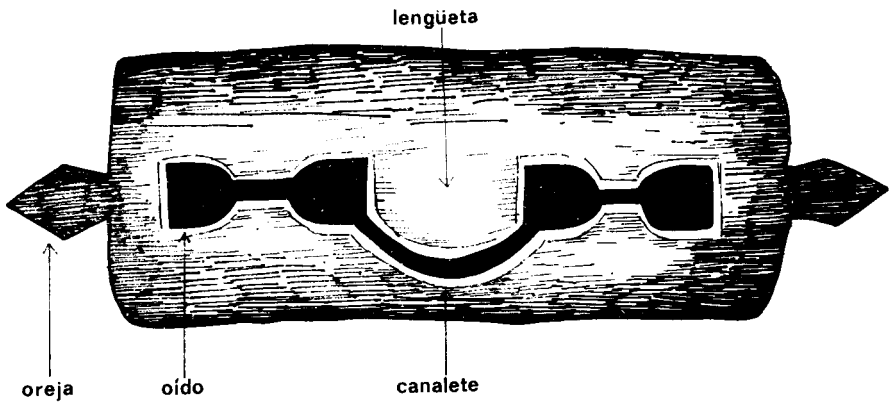
DIAGRAMA DE CONSTRUCCION:

211.451	Tronco de shimiút
211.452	Perforación de los huecos
211.453	Unión de los huecos por medio de los canales.
211.454	Orejas en forma de lanza.
211.455	Lengüeta de vibración
211.456	Mazo o tuntultiai.
211.458	Sujeción del instrumento en el tankamash.

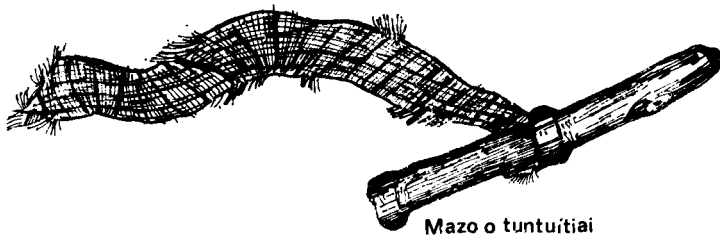
El instrumento queda de la siguiente forma:

(XXXI) Pedro Kongumas: Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; confirmación de datos: 1976-1978.

(XXXII) Roberto Tan (constructor). Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976-1978.



LAMINA N° 15 Tuntuf terminado.



Mazo o tuntuítai

LAMINA N° 16 Tuntuítai o mazo.

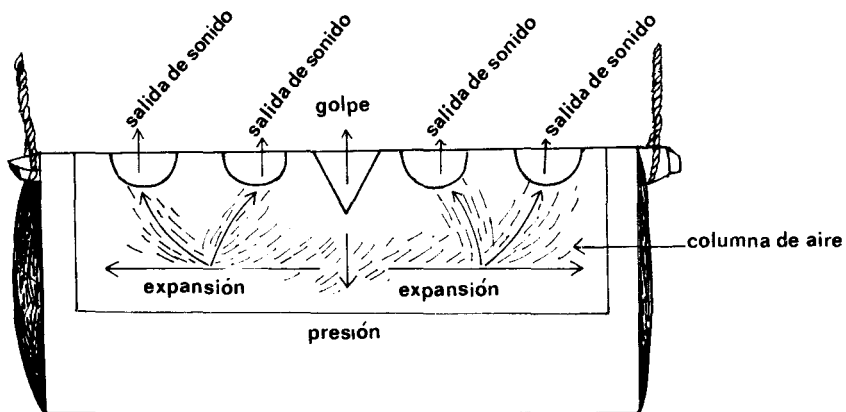
Se entiende por instrumentos de percusión, aquellos que producen sonidos cuando son excitados por percusión directa o indirecta. El tuntuí es un instrumento de percusión directa de entonación indefinida.

Acústicamente, son clasificados de diferentes formas, en el caso que nos ocupa, es de lengüeta adherida al cuerpo del instrumento. La percusión se efectúa mediante una baqueta, mazo o tuntuíai de golpe directo. El tuntuí es instrumento de entonación indefinida. Produce sonidos cuya frecuencia es difícil e imposible determinar. La frecuencia de onda debería ser estudiada mediante el Estroboscón, el cual nos daría el número de frecuencias con lo que podríamos establecer si se trata de un sonido indeterminado o determinado. De acuerdo a la información, le llaman "sonido ronco y triste".

Los "oidos" y los "canaletes" tienen una profundidad de 0,15 cms., los cuales se encuentran unidos entre sí formando la caja de resonancia. La columna de aire, antes de percutir la lengüeta, se encuentra en reposo; en el instante de la percusión, el aire de la columna en reposo se somete a presión de arriba hacia abajo en sentido vertical; al ser presionada la base, se expande la presión en sentido horizontal y en otras direcciones buscando una salida de escape. La columna presionada sale por los oídos o huecos del instrumento produciendo el sonido.

La frecuencia de sonido que produce el tuntuí depende de la longitud y volumen de la columna de aire; además, la temperatura del aire vibrante influye sobre la frecuencia de onda, aumentando ésta, cuando la temperatura es mayor.

En resumen tendríamos: Columna de aire en reposo; percusión de la baqueta o tuntuíai sobre la lengüeta; presión de la columna de aire en reposo; direcciones de la columna de aire en presión vertical, horizontal y en otras direcciones, las cuales al presionar forman el sonido al salir por el oído; escape de la columna de aire por los oídos produciendo el mensaje; el tuntuí al ser percutido es el emisor; el aire y el medio ambiente son el canal de transmisión; el mensaje llega al decodificador, quien descifra el contenido del mensaje y es comunicado a los miembros de la comunidad. Ejm.



nota: Corte vertical del tuntuí

LAMINA N° 17

211.46

DIMENSIONES: CUERPO DEL TUNTUI

Largo	124 cm.
Diámetro	35 cm.
Diámetro del oído	10 cm.
Profundidad del oído	15 cm.
Profundidad del canaleta	15 cm.
Manilla en forma de lanza: largo	12 cm.
Manilla en forma de lanza: ancho	7 cm.

Maza o tuntuítia:

Largo	21,5 cm.
Diámetro	4 cm.

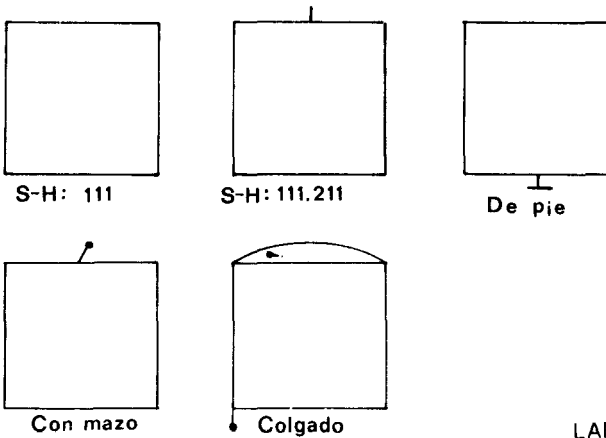
211.47

CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y SACHS: (149)

- 1 Idiófono
- 11 Idiófono de golpe
- 111 Idiófono de golpe directo
- 111.2 Idiófonos de percusión
- 111.21 El instrumento se golpea con una maza o tuntuftial.
- 111.211 Palo individual.

211.48

CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD: (150)



LAMINA N° 18

(149) HORNBOSTEL Y SACHS: en Carlos Vega: "Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina"; ed. Centurión; Buenos Aires, 1946; Págs. 28-29.

(150) HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; ed. Institute of Ethnomusicology; New York, 1971; Págs. 164-170.

El tuntuf envía mensajes a los miembros de la comunidad para invitar a una fiesta, como: de la culebra, de la chonta, de la yuca, de la reducción de la cabeza humana o del mono uyulushi; además, para sus fiestas familiares, como: el matrimonio, para el trabajo, para la cacería y la pesca.

El tuntuf anuncia una visita. Si no existe el tuntuf "hacen cacho" con el cañón de la escopeta. Si el visitante prolonga su visita, se queda a dormir en el "peak" en el "tankamash", lugar destinado para los visitantes y para los hombres.

En tiempo de guerra sonaba el "tuntuf" para que se congregaran los de la comunidad. Los enemigos de los Shuar eran los Achuar. Tomaban al Jefe o al chamán y seguía todo el rito de victoria. Con la cabeza de la víctima hacían la tzantza, la que era suspendida en largos palos en señal de victoria. Este rito pudimos observar en Guazaga. El tuntuf suena en señal de guerra y en señal de victoria.

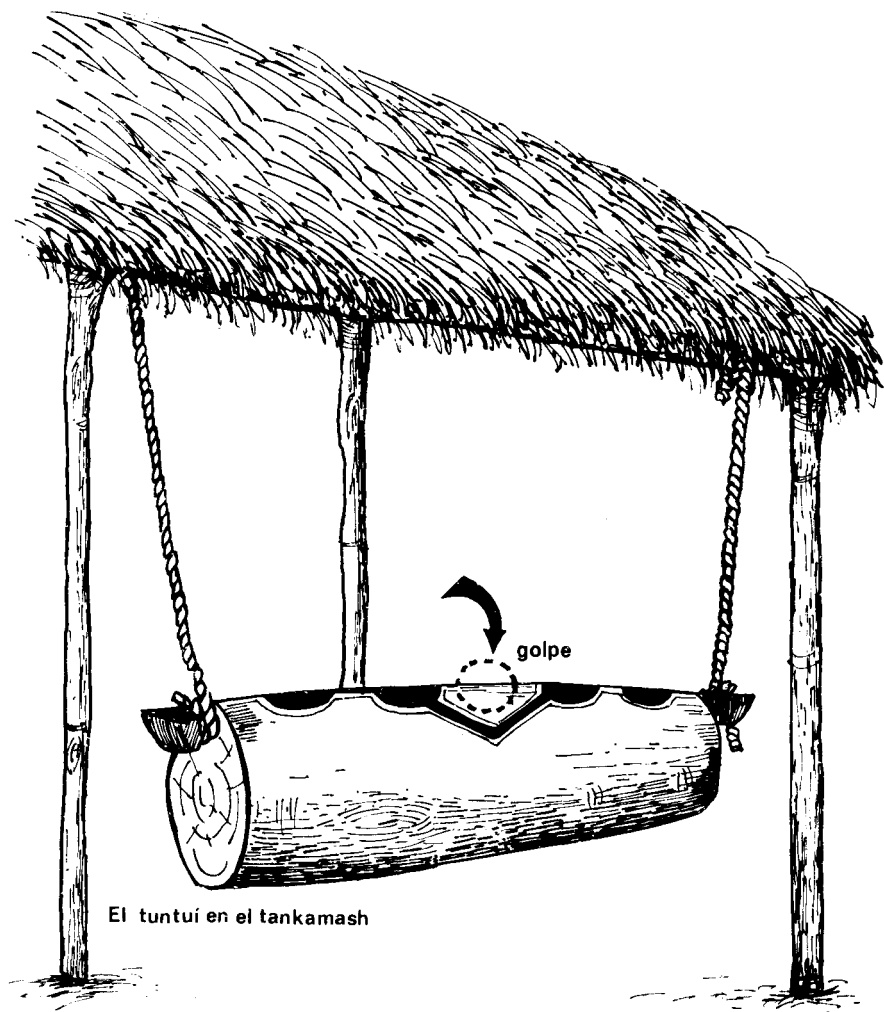
En la fiesta del uwi o de la chonta se repitió el mismo mensaje. Comienzan con la recolección del fruto y dan inicio a la preparación de la chonta. La danza es descriptiva desde la plantación hasta que la chicha se encuentra a punto. La misma connotación tiene la fiesta de la yuca.

Si algún shuar ha sido picado por una culebra venenosa es llevado donde el chamán y siguen ayunos y curaciones. Al finalizar la curación hacen la fiesta de la culebra en agradecimiento a los dioses por la curación.

Hoy día se están dando nuevas fiestas sociales debido al grado de aculturación.

El tuntuf se encuentra colgado en el "tankamash" o sea en la parte reservada para los hombres. La vivienda shuar es en forma elíptica; tiene dos puertas, una para las mujeres y otra para los hombres y/o los visitantes. El techo está cubierto de hojas de palmera. La vivienda se encuentra dividida en dos partes: el "eként" (lugar de las mujeres) y el "tankamash" (lugar de los hombres). No es nuestro interés dar una descripción detallada de la vivienda shuar, únicamente nos concretamos al lugar donde se encuentra el tuntuf. Puede estar colocado entre un "tanish" o un palo de "pambil" con otro puesto a cierta distancia y colgado a la "kupeta" o al "wamkeri". Le suspenden con fibra de "wasake" u otro material; en otras ocasiones se encuentra fuera de la vivienda (XXXIII).

(XXXIII) Joaquín Bosco Tundum; Centro Sakánas. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1975; confirmación de datos: 1976-1978.



El tuntu en el tankamash

211.4.10

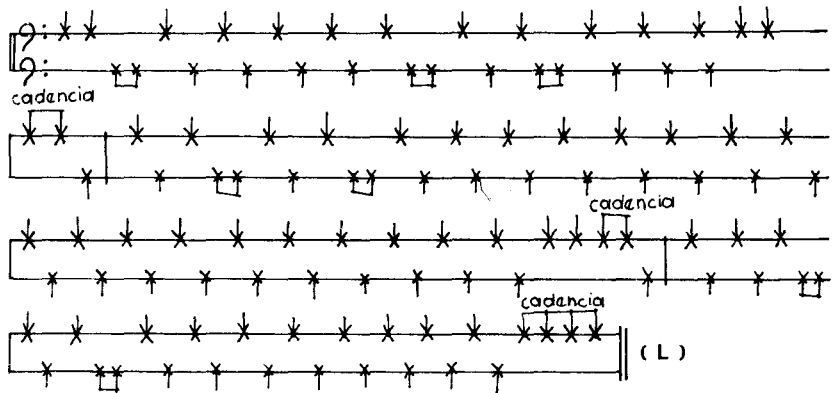
TRANSCRIPCION MUSICAL DEL "TUNTUI".

MENSAJE DE LA FIESTA DE LA CHICHA

Handwritten musical notation for 'Mensaje de la Fiesta de la Chicha'. The notation consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a double bar line. It contains a sequence of notes with accents (^) and stems. The second staff also starts with a treble clef and a 3/4 time signature, continuing the sequence. The third staff continues the notation, featuring a sixteenth-note run. The fourth staff continues with notes and accents. The fifth staff concludes with a 2/4 time signature, a double bar line, and the Roman numeral (IXL).

TRANSCRIPCION N° 7

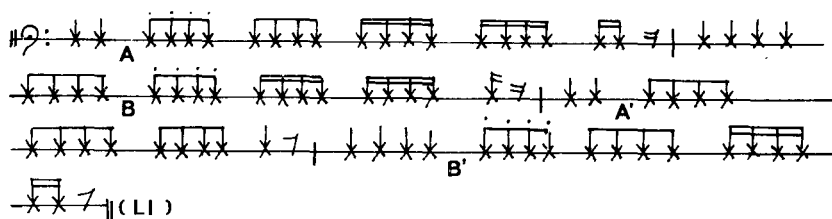
MENSAJE PARA TOMAR NATEM^a



TRANSCRIPCION No. 8

TRANSCRIPCION N° 8

MENSAJE DE MUERTE Y/O GUERRA



TRANSCRIPCIÓN N° 9

211.5

MARIMBA:

Es un idiófono de golpe directo con placas de percusión en juegos (11.212). La marimba está compuesta de las siguientes partes: placas o teclado de madera de chonta; dos tiras recubiertas de "tamajhua" (corteza de árbol); 19 resonadores de guadúa o bambú; una tira redonda que une los resonadores; dos marcos separando las tiras recubiertas de tamajhua; una plaqueta que corresponde a un resonador, siendo 19 en total; las plaquetas de chonta son sujetas con hilo o con fibra de algún árbol; y; cuatro mazos para percutir las plaquetas. En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, la marimba ha sido detectada en el "Micro grupo Cayapa", en el "Micro grupo Colorado", en el "Micro grupo Coayquer" y en "Micro grupo afroecuatoriano.

211.51

HISTORIA:

En América Latina, la paternidad de la marimba, se ha atribuido a algunas culturas. Este es el caso de Guatemala que cree que este instrumento fue creado por las culturas mesoamericanas antes de la llegada de los africanos a América; el Ecuador cree que este instrumento fue creado por los Micro grupos Colorados o Cayapas y así cada una de las culturas americanas están plenamente convencidas de su prístina creación marimbera. Nosotros, por carecer de documentos probatorios en cronistas, creemos que su origen está en África, como más abajo probaremos; es de señalar que existe un "consenso" entre folclorólogos, etnomusicólogos, etnógrafos, antropólogos, etc., sobre la paternidad de la marimba quienes atribuyen origen africano. La lógica de dispersión cultural no pide fuerza mayor.

El tráfico negrero fue una de las actividades más rentables en los siglos XVI al XVIII. Durante estos tres siglos se transplantó, según unos, de 15 a 20 millones de negros; según otros, 9'500.000; Minguet, acepta 15 millones como un total de la trata negrera afirmando que 1'050.000 fueron transportados a hispanoamérica y los demás fueron a parar en las colonias Inglesas, holandesas, francesas y portuguesas (151). Todos estos negros fueron traídos directamente desde África a Jamaica y luego reembarcados a tierra firme. En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología (1975-1980) se han encontrado nombres como supervivencias etnoafricanas: "Minda", "Carabalí", "Congo", "Quillaba", "Lucumí", "Chalá", "Anangonó", etc. de procedencia africana.

Paulo de Carvalho-Neto, en su libro: "El Negro Uruguayo", habla extensamente sobre el origen del negro en tierras americanas. En el capítulo IV se refiere a la "Procedencia y distribución": Los métodos, Sudaneses, Guineo-sudaneses islamizador, Bantús, grupos indeterminados, Cuadro General de las culturas negras llegadas al Uruguay y Conclusiones (152). Dejamos a los lectores y estudiosos preocupados por el problema la consulta de dicho tema.

Daniel F. Rubín de la Borbolla, en el "Segundo Curso para Especialistas de Arte", trae un trabajo sobre "Arte Africano"; en él anota un listado de los diferentes grupos étnicos componentes del Continente Africano. Estos grupos étnicos, en tiempos del tráfico negrero, estaban dispersos en subculturas; muchas de ellas llegaron al Continente Americano. El autor del "Arte Africano", dice: "Agni, Ashanti, Bawle, Bront, Dant, Krachi, Lobi y Toma", pertenecen a "Costa de Oro"; Akamba, Akiqyu, Masal, Nandi y Suk a "Kenya"; Baboa, Bachikwe, Bacongo, Bakuba, Bapende, Bashilele, Basongo-Mino, Bayaka, Bena Lulua, Kanioka, Manlema, Pigmeo, Warega a "Congo"; Bayenda, Bosquimano, Otentote, Xosa, Zulu a "Unión de Sudáfrica"; Bekón, Ekol a "Camerún"; Chaga, Makonde, Swahili a "Tanganyika"; Damara, Herero, Nama a "África Suroeste"; Binka, Nuer, Chilluk a "Sudán"; Efk-Ibibio, Nausa a "Nigeria"; Mbundu a "Angola", Boga a "Guinea Francesa"; Baganda, Kango a "Uganda"; Baila Bonamokuni, Thonga a "Rodesia del Norte"; Bakota, Fang, Mpongwe, Osheba a "Gabón"; Bambara, Bobo, Dogón, Mandingo, Senúfo a "Sudán Francés" (Costa de Oro); Banum, Banglva a "Camerún Francés"; Baron-

(151) COBA ANDRADE, Carlos Alberto G.: "Literatura Popular Afroecuatorialiana" ed. Gallocaptán; Otavalo, 1980; pág. 24.

(152) CARVALHO-NETO, Paulo de: "El Negro Uruguayo"; ed. Universitaria; Quito, 1965; Cap. IV; Págs. 61-77.

ga, Mashona a "Mozambique"; Ewe a "Togo"; Mende a "Sierra Leona"; y, Yoruba a "Dahomey" (153). Estas persistencias culturales y etnias africanas persisten en el Continente Negro y muchas supervivencias de estas etnias y subculturas fueron transplantadas a nuestro continente. Ellas mantuvieron su cultura y muchos nombres han persistido por el lugar de origen o de embarque, como los nombres arriba anotados.

Estos grupos trajeron su cultura a América y la adoptaron de acuerdo a las posibilidades materiales existentes. Tal es el caso de la "marimba". El "rongo" (marimba africana de la tribu de los "Ndogos", de la tribu Woro o de las tribus del Congo) tiene como resonador para cada plaqueta una calabaza y aquí en Ecuador en lugar de la calabaza tiene el bambú o guadúa; la almohadilla en la marimba africana es de paja, en el Ecuador es de la corteza del árbol llamado "tamajhua"; la varilla horizontal para los resonadores es idéntica entre las dos marimbas: la africana y la ecuatoriana; ambas marimbas son colgantes; etc.; esto demuestra que las persistencias culturales se han mantenido a través de los procesos de dinamización y folklorización. Estos detalles y otros anotaremos en su respectivo lugar. Nos interesa demostrar que el origen de la marimba y su paternidad es "africana".

El origen de la marimba se encuentra en algunas subculturas del Congo, en la subcultura de los Ndogos, en la subcultura de los Woro, etc.; sin embargo, el número de plaquetas y resonadores, tamaño y otros aspectos secundarios no son idénticos a la marimba africana; así, la marimba del Congo tiene 16 calabazas con 16 plaquetas, lo que demuestra que existe una variedad de marimbas dentro de las culturas y subculturas africanas; más, en lo esencial, es idéntica a la marimba de los micro grupos ecuatorianos.

Luis de Giorgi, en la Revista "Sangay" ofrece un estudio sobre la marimba africana titulado: "El Rongo o Marimba Africana"; ahí refiere: "El rongo ha sido y sigue siendo, aún en nuestros días, el baile más popular de las tribus que habitan en la parte sur del Sudán. Lo bailan casi todos los días, siempre que el tiempo lo permita, pero, sobre todo, cuando el pueblo está de fiesta y hombres y mujeres riegan su alegría, bulliciosa y alborotada, con abundantes porciones de "merissa" (una bebida tradicional, un tanto alcohólica, que se obtiene el grano africano "durrah" o "sorgum gentile").

El rongo no es baile autóctono de estas tribus (de la tribu de los "Ndogos") sino foráneo, originario de otra tribu africana, la de los "Woro". Asimismo es de origen "Woro" también el instrumento de percusión, llamado cabalmente "rongo" del cual se deriva el baile del mismo nombre.

(153) RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F.: "Arte Africano", en "Segundo Curso para Especialistas en Arte Popular"; ed. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP), OEA-Ecuador; Cuenca, 1976; págs. 6-7.

El **Rongo o Marimba africana**, es un instrumento de percusión, uno de los más elaborados y perfectos "Xilófonos" africanos. Por su sonido armonioso, es el instrumento que más se parece al piano (154).

En otra parte, de Giorgi describe la variedad de marimbas o rongos existentes en la subcultura "Woro", algunas de estas variantes existen en el Micro grupo afroecuatoriano, con preferencia la grande llamada "Nau rongo"; al respecto dice Luis de Giorgi: "Para evaluar las posibilidades musicales del "rongo", hay que tener en cuenta que son tres los músicos que tocan simultáneamente su respectivo rongo. Se consiguen así tres sonidos, previamente establecidos por el director de la orquesta con mucho esmero y repetidos ensayos.

Las medidas del rongo son inalterables, por lo que la estructura del instrumento se refiere, pero puede variar el tamaño de las calabazas. Tenemos así varios tamaños de "rongo", de acuerdo con el tamaño de las calabazas. Los principales son estos tres:

a) "Vivi rongo" (literalmente: "Niño rongo", llamado también "Jurongo", que significa: ("Niña rongo"). Es el rongo pequeño: tiene calabazas pequeñas que producen sonidos agudos y delicados. Este instrumento es como motorcito de arranque que pone en marcha el carro del concierto, con ballarines, ballarinas, etc.

b) "Galandi". Es el rongo mediano, con calabazas de mayor tamaño. Su sonido es más duro, fuerte y rotundo. Se toca con fuerza pero, al contrario del "Niño rongo" que se sigue tocando ininterrumpidamente, el Galandi se toca sólo a intervalos.

c) "Nau rongo" (literalmente: "Mamá rongo"; llamado también "Gurongo", más grande de los tres. El tamaño de las calabazas es todavía mayor que las del "Galandi". Su sonido es más duro, sus notas más bajas y profundas. Su misión es la de llenar los vacíos y armonizar a los dos primeros rongos, con sus notas graves y bajas" (155).

Los datos ofrecidos por Luis de Giorgi son de suma importancia para hacer un estudio comparativo con las marimbas que nosotros hemos estudiado en el Micro Grupo Afroecuatoriano, en el Micro Grupo Coayquer, en el Micro Grupo

(154) GIORGI, Luis de: "El Rongo o Marimba Africana"; en Revista "Sangay"; ed. Gallocajltán; Otavalo, 1978; N° 5; Pág. 38.

(155) GIORGI, Luis de: "El rongo o Marimba Africana"; en la Revista Sangay; ed. Gallocajltán; Otavalo, 1978; N° 5; Pág. 40.

Cayapa y en el Micro Grupo Colorado. La estructura de construcción, cambiando los materiales empleados, es la misma. A través de nuestras investigaciones hemos llegado a la conclusión de que no existe un patrón sobre el tamaño de cada marimba; así, la marimba que mandamos a construir con el maestro Escolástico Solís Martínez tiene una longitud de 0,69 cm.; las plaquetas son de chonta; los tubos resonadores son de guadúa; otros detalles los daremos en el ítem de construcción. La marimba de los Cayapas, Colorados y Coayqueres es idéntica en su estructura a la marimba del micro grupo afroecuatoriano.

La paternidad de la marimba está probada que es de origen africano; sin embargo, hoy se discute cuál de las etnias o subculturas africanas descubrió la marimba. Para algunos es la etnia del Congo, cuya marimba consta de 16 calabazas, 16 resonadores, dos mazos, etc.; para otros son otras subculturas africanas como la etnia de Angola. Este es un problema muy difícil de resolver. Nosotros quedamos satisfechos al decir que no es americana sino africana.

Paulo de Carvalho-Neto en su "Diccionario del Folklore Ecuatoriano" escribe algunas relaciones sobre la marimba esmeraldeña. Cita a Stevenson, Chávez Franco, Cornejo, los esposos D'Harcourt y algunas observaciones del autor del Diccionario. Con estas referencias hemos deseado confrontar con los originales y hemos encontrado el dato con una traducción exacta, en el caso de Stevenson y con citas circunstanciales de los demás autores que son verdícas.

Stevenson en "Historical and descriptive narrative of twenty years residence in south america", relata: "La marimba se construye amarrando por sus extremos dos piezas anchas (Bambú o guadúa), cada una de seis a diez pies de largo; varios trozos de caña hueca penden de ellas de dos pies de longitud y cinco pulgadas de diámetro, a cuatro pulgadas de longitud y dos de diámetro, semejando un enorme órgano de tubo; al través de la parte superior de dichas cañas se colocan pedazos de chonta delgada, los mismos que descansan sobre el marco sin tocar los tubos, y están sujetos ligeramente con hilo de algodón; al instrumento se le cuelga del tejado de la casa y lo tocan por lo común dos hombres, que se colocan a los costados opuestos provistos de palillos con puntas de caucho (mazos), que usan para golpear sobre las referidas piezas de chonta, y producen diversos tonos según el tamaño del tubo colgante sobre el que está la chonta. Algunas marimbas son bien trabajadas, y el diapason no es muy irregular; rudimentario como es el instrumento, a menudo me he sentido encantado con él, especialmente cuando he ido río abajo y mis palenqueros han entonado sus aires nativos" (156). Los datos expresados por Stevenson en 1808, en que se realizó la investigación, nos ha llenado de profunda emoción, ya que coinciden con los nuestros de campo en la Provincia de Esmeraldas. No

(156) STEVENSON, W. B.: "Historical and descriptive narrative of twenty years residence in South America"; ed. Longman, Rees, Orme, Brawn and Green; London, 1829; Vol. II; págs. 393-394.

existen variantes, antes por el contrario, confirma la constante del hecho por la cadena de tradición dentro de la cultura afroecuatoriana. Esta constante se ha mantenido hasta nuestros días, con un peligro irreversible de la aculturación y de abandono de la marimba. Estos datos serán comparados con los nuestros para sacar una conclusión valedera.

Los esposos D'Harcourt en el "Diccionario del Folklore Ecuatoriano de Paulo de Carvalho-Neto", anotan: "La marimba se aclimató en estos países de tal manera, que algunos autores, como A. Morelet, la creyeron indígena, pero que no se tiene dudas sobre su origen africano. Por su mismo nombre - Marimba- ya se sabe que es un instrumento angolano, importado en el siglo XVI" (157).

Orlando Tenorio Cuero, en "Tierra Verde", periódico oficial del Núcleo de la Casa de la Cultura de Esmeraldas trae un dato circunstancial sobre la marimba, titulado: "Incertidumbre en el origen de la Marimba". Para él, aun es incierto el origen de la marimba, a pesar de que existen datos probatorios sobre su procedencia y paternidad. Orlando Tenorio, afirma: "El origen de la marimba esmeraldeña aún continúa incierta. Unos aseguran que la marimba llegó a Esmeraldas, no con llescas, sino con negros, que en los primeros levantamientos de rebeldía se fugaron desde las minas de Izcuandé y Barbacoas, hasta las costas de Esmeraldas. Otros argumentan que la marimba es un instrumento propiamente indio, atribuyéndosela a los Cayapas, por ser expertos talladores de la madera y que en estas circunstancias el negro hábilmente la imitó. Versiones de quienes han tenido la oportunidad de vivir en Africa y conocer las tradiciones y costumbres de los negros, consideran que el verdadero origen de la marimba esmeraldeña o de otras partes de América, es africana. Con la única diferencia sobresaliente, que la marimba del Africa, en vez de trozos de caña de guadúa, tiene calabazas" (158).

El dato de Tenorio atribuyendo la paternidad de la marimba a los Cayapas, da razones muy infantiles; deja de lado los Micro grupos Indígenas como: los Colorados y los Coayquer. Nosotros creemos, por datos de campo, que los indígenas de las culturas: Cayapas, Colorados y Coayquer asimilieron la cultura afro en cuanto a sus instrumentos. Es así que los Cayapas para sus festividades tienen la marimba, los cununos, las maracas, los guazá y el bombo gran-

(157) D'HARCOURT: en "Diccionario del Folklore Ecuatoriano" de Paulo de Carvalho-Neto; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; pág. 282.

(158) TENORIO CUERO, Orlando: "Incertidumbre en el origen de la Marimba", en "Tierra Verde", Diario Oficial de la Casa de la Cultura Núcleo de Esmeraldas; Esmeraldas, 1977; pág. 8.

de. Situación similar, guardando las proporciones, se da entre los Colorados y los Coayquer. Estos instrumentos en su mayoría son de origen africano.

El problema de la esclavitud conduce a las rebeliones y a las fugas en pos de la libertad. En el Corregimiento de Otavalo existieron dos lugares de refugio: Esmeraldas y Patía. Todos los negros iban a parar en estos dos sitios portando cada uno su propia cultura. Los negros de las diferentes etnias y subculturas comenzaron a producir su propia cultura dando origen a los diferentes instrumentos, como: tambores, maracas, guazá, marimba, etc. y utilizaron, como queda anotado, los materiales que tenían a su propia disposición. Aquí nace el origen de la marimba esmeraldeña, que más tarde, por el proceso de comunicación, asimilaron las culturas "Cayapas", "Colorado" y "Coayqueres". El negro fugitivo, llamado "cimarrón", dominó a las tribus de ese entonces y se dio un grado de aculturación primigenia con su respectivo sincretismo cultural e hibridación étnica. Para mayor evidencia remitimos al libro sobre "Literatura Popular Afroecuatoriana" (159).

El hombre africano ocupa una multitud de sitios geográficos en la Provincia de Esmeraldas. Vive en la más variada gama de ambientes similares a los del África. Los reconstruye y se adapta a ellos. Esta diversidad ambiental se une con el largo período de gestación del hombre, su prolongada infancia, su lenta maduración, sus matrimonios mixtos y la dominación de las subculturas esmeraldeñas donde el negro es el rey de la región. En estas condiciones se inicia una hibridación étnica, a más de que siguen llegando nuevos refugiados que van integrándose a la zona. Los actos de estos hombres son rara vez acciones aisladas en sí mismas, a causa de la compleja división de trabajo y de la organización por la defensa de su territorio. La acción social y cultural de un hombre es por definición incompleta; el cumplimiento de la tarea depende de conductas continuas, coordinadas, paralelas o complementarias a cargo de un individuo o del subgrupo. Este es el caso del liderazgo del negro Illasca quien es el hombre fuerte de la comunidad y el organizador de la subcultura africana. La flexibilidad y la adaptación, además, exigen una autoregulación, una contribución y una corrección continuas y fiables entre los miembros actuantes; esto nunca es independiente de las capacidades y conducta de los agentes. Organizados, la comunicación en los diferentes aspectos de la cultura es el aspecto dinámico de la interconexión y sólo indirectamente se relaciona con esos procesos individuales. Tan pronto como la calidad del miembro de un grupo está sujeto a la influencia de los miembros de la subcultura y depende de ella, funcionan mecanismos para reducir la probabilidad de que el organismo individual sea influido de modo comparable por miembros de otros grupos. Este es el caso de la cultura esmeraldeña que supo dominar a las demás subculturas e imponer la suya y que las demás asimilaran y se dio un proceso de

(159) COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Literatura Popular Afroecuatoriana"; ed. Gallo capitán; Otavalo, 1980; I Parte; Págs. 38-40.

comunicación entre la cultura afro y las culturas colindantes con ésta, como: los Cayapas, Colorados y Coayqueres. Estas culturas asimilaron la cultura afro y produjeron un nuevo patrón musical con instrumentos africanos. Así tenemos entre los Cayapas el "agua corta", "agua larga", etc., con cantos en cayapa y con instrumentos africanos como la marimba, el cununo, el guazá, la maraca y el tambor grande.

Muchos hechos folklóricos o no folklóricos de una clase popular determinada pasan a otra, también popular, que los reelabora, reinterpreta e incorpora a su patrimonio, previo proceso de folklorización y dinamización. Este es el caso de las culturas africanas llegadas a América y, por ende, al Ecuador. La marimba fue traída por los esclavos africanos durante la época de la Colonia, ha sido tan incorporada al patrimonio de los Micro grupos Cayapas, Colorados, Coayqueres que difícilmente pueden separarse de éstos. La marimba ha sido reinterpretada y reelaborada, dándole otra orientación distinta a la que los negros africanos pudieron tener. Por otra parte, la música que se toca con este instrumento africano está en íntima relación con cada una de las manifestaciones culturales de las diferentes culturas. Escuchado la música tocada por el Micro grupo Afroecuatoriano como supervivencia y persistencia cultural africana y estudiada detenidamente la música de los Colorados, Cayapas y Coayqueres, existe una diferencia en cada uno de los grupos por el proceso de reelaboración, reinterpretación, dinamización y folklorización; lo que es más, se da un sincretismo cultural indoafroecuatoriano.

La marimba, un instrumento africano, ha sufrido el proceso de reelaboración y folklorización y ha llegado a convertirse en la viva expresión de los Micro grupos culturales ecuatorianos; tanto es así que ya no se recuerda su origen negroide.

Podemos decir que, en el caso de la marimba, un hecho folklórico llega a constituirse como tal, siguiendo una transformación y asimilación por parte de las clases populares, hasta llegar a tener naturaleza de folklórico. A este proceso se llama proceso de folklorización. Por consiguiente la "marimba" es un instrumento folklórico dentro de las clases populares, propio de los Micro grupos culturales arriba anotados.

211.52

CREENCIAS:

Luis de Giorgi, en su trabajo: "El Rongo o Marimba Africana", proporciona una información sobre la creencia de cada uno de los rongo: "El Vivi Rongo" es el niño chiquito que comienza a hablar solito, por su cuenta cuando nadie todavía se atreve a entablar conversación, y dice cosas y más cosas, hace preguntas, brinca de lado a lado, esperando que alguien le conteste. En una palabra, es el niño pequeño al que se le perdona todas sus travesuras ya que de él no se podría esperar otra cosa.

El "Galandi", en cambio, es algo así como el hermano mayor, un joven casi adulto, que aguanta los caprichos de su hermanito hasta que pierde la paciencia y, entonces, se limita a contestarle de vez en cuando y con fuerza: ¡Sí!, ¡no!, ¡sí!, ¡pero!, cuidado con... etc. Es el hombre sabio que pretende saberlo todo, al que no le gusta saberlo todo, al que no le gusta ser un loro hablador, sino que se limita a afirmar, negar o corregir, según las circunstancias.

El "Nau Rongo" finalmente, es la mamá o abuela, que con su autoridad de persona anciana, paciente y maternal, se entromete en la discusión entre los dos hermanos que pelean, trata de apaciguarlos y los empuja a hacer las paces; y, en realidad, siempre logra conseguirlo" (160).

Una de las pocas generalizaciones ampliamente aceptadas en las ciencias sociales es la de que "la familia" es una institución que se encuentra en todas las sociedades humanas, cualquiera que sea su forma. Se discute acerca de su naturaleza, composición, características y funciones, pero la generalización misma es válida. La familia de los "rongos" está compuesta por una madre y dos hijos. Haciendo una interpretación, nos encontramos en el tiempo de la organización familiar, ya sea en la subcultura del Congo, de los Ngodos, de los Woro, de los Zuluez, etc., quienes, el cómputo de la descendencia, herencia o sucesión lo realizan por parte de la madre o de la abuela, o sea filiación matrilineal; además, la forma puramente hipotética de organización primitiva, en cuanto a autoridad política y doméstica, es por parte de la madre (matrarcado); todos los "rongos" viven junto a una misma familia o clan dándose una connotación matrilocal. La organización familiar primitiva se encuentra reflejada en los instrumentos musicales "rongos", los cuales giran alrededor del "Nau Rongo", madre o abuela, quien tiene todos los poderes antes de la llegada del patriarcado. Estos nombres y esta estructura investigada en los instrumentos musicales refleja, una vez más, el estado prístino de la familia en aquellas subculturas. La interpretación que damos de los "rongos" es validera ya que los bienes culturales reflejan la época en que ellos tuvieron su origen y fueron designados con un nombre dentro de la familia; además, creemos que son persistencias y supervivencias familiares a través de los instrumentos musicales "rongos" o marimbas.

211.53

LOCALIZACION :

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, la marimba ha sido detectada y estudiada entre las culturas: Micro grupo afroecuatorialana, Micro grupo Coayquer, Micro grupo Cayapa y Micro grupo Colorado.

(160) GIORGI, Luis de: "El Rongo o Marimba Africana"; en la Revista "Sangay", Ed. Gallocaptán; Otavalo, 1978; N°. 5; Pág. 40.

El Micro grupo afroecuatoriano se extiende desde el Valle del Chota, siguiendo los ríos Mira y Esmeraldas, hasta la Provincia de Esmeraldas; por consiguiente comprende parte de la Provincia de Imbabura y la totalidad de la Provincia de Esmeraldas.

La cultura Coayquer reside en la actualidad tanto en Colombia como en el Ecuador. La población colombiana se localiza en el Departamento de Narifto, fijándose el río San Juan como límite meridional de su territorio. La población de los Coayquer ecuatorianos, vive al sur del río San Juan, en la Parroquia Maldonado. Su territorio se encuentra localizado entre los paralelos 1o. y 2o. de latitud norte, y los meridianos 78 y 79 de longitud oeste; esto es, corre paralelo al curso del río San Juan encontrándose su extremo oriental en las proximidades de Pailón y su extremo occidental no lejos de Tobar Donoso. Ortiz describe los límites: "por el norte, la orilla del río Guabo, hasta la confluencia con el río Coayquer, afluente principal del río Mira; por el sur, los márgenes del río San Juan, también afluente del Mira, hasta la región denominada Mayasquer; y hacia el Este y Oeste, formando una especie de triángulo, las regiones de San Martín y Miraflores y las confluencias de los ríos Guiza y Mira respectivamente" (161).

El Micro grupo Cayapa se encuentra localizado en la Provincia de Esmeraldas. Están asentados en subgrupos a las riberas de los ríos Limones, Canandé, Viche, Rioverde, Esmeraldas y en algunos manglares; además, se encuentran en los declives de la cordillera Lachas, origen del río Santiago y junto a los afluentes del río Esmeraldas. Este grupo se encuentra en peligro de extinción.

El Micro grupo Colorado se encuentra asentado en Santo Domingo de los Colorados. Jacinto Jijón y Caamaño, afirma: "El Colorado forma parte de un mismo tronco colorado y saechilas y campaces de los que se derivan los Caranquis, Cayapas y Niguas que pertenecen al grupo Barbacoa de la familia de los Chibchas. Se cree que primitivamente moraron en el callejón interandino desde donde descendieron a la costa esmeraldeña, para luego internarse y asentarse definitivamente en el lugar montañoso de Santo Domingo donde permanecen hasta hoy". (162).

**(161) ORTIZ, Sergio Elias: "The Native Tribes and Languages of South mesterm"
HBAI; Vol. II; Págs. 911-914.**

**(162) JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Antropología Prehispánica del Ecuador";
en Biblioteca Mínima de Autores Ecuatorianos; Ed. Casa de la Cultura
Ecuatoriana; Quito, 1960; Pág. 77.**

Estos grupos culturales, como persistencias étnicas, tuvieron influencia de la cultura afro y no queda duda de que la marimba la tomaron de ella: la reelaboraron, la reinterpretaron, la dinamizaron y la hicieron suya.

211.54

DESCRIPCION:

La marimba en los micro grupos Coayquer, Cayapa y Colorado tiene una misma estructura y podemos decir que es idéntica; en el micro grupo afroecuatoriano tiene variables en su tamaño. Existen marimbas pequeñas, medianas y grandes. La estructura, en todos los grupos es similar, con pequeñas variantes, las cuales detallaremos a continuación. Todas son de construcción casera.

La marimba esta conformada de las siguientes partes: resonadores de bambú o de caña guadúa, el número de resonadores es estandar en los micro grupos culturales Cayapas, Colorados y Coayqueres y en el micro grupo afroecuatoriano, depende del tamaño; los resonadores se encuentran colocados de acuerdo a su longitud y diámetro, van desde los más largos hasta los más pequeños; cada resonador tiene una perforación diametral y por allí pasa una varilla delgada de palo de chonta que sirve de soporte; la varilla soporte tiembla a los resonadores para que mantengan una posición horizontal y no colgante; tiene dos soportes o dos travesaños, los cuales embonan en dos marcos laterales de diferente tamaño; los soportes o travesaños se encuentran revestidos con una corteza de "tamajagua" y, en algunos casos, en lugar de la "tamajagua", usan una tira de caucho superpuesta al soporte o travesaño; además, tiene los dos marcos laterales con tres huecos, los dos laterales sirven para embonar en los travesaños o soportes laterales y el hueco del medio se utiliza para embonar la varilla de chonta para que sostenga el peso de los resonadores; a cierta distancia se hace un amarre entre los dos soportes y la varilla-sostén de los resonadores para que quede en forma horizontal; las teclas o plaquetas son de madera de chonta, estas van desde las más largas hasta las más pequeñas, unas terminan en forma de lanza y otras rematan rectangularmente; los marcos son de madera suave llamada pambli, cedro o madera de monte; las amarras de las teclas o plaquetas tiene una forma especial, se fija el hilo o la fibra en el marco, luego pasa por debajo de la tecla y da la vuelta por encima dando nueva vuelta; retoma la siguiente hasta llegar a la última. De igual forma se realiza el amarrado del otro lado del teclado; las teclas deben quedar en medio de cada resonador y deben estar centradas equidistantemente; el amarrado del teclado debe caer en medio del travesaño o soporte y en medio de la almohadilla de tamajagua; los dos marcos, en sus extremos tienen abrazaderas para que la marimba sea colgada, ahí se amarran los cabestros o sogas para colgarlo en un lugar lateral de la casa; tiene cuatro

mazas redondas con una voluta de caucho para golpear o percutir el instrumento. Los músicos que tocan la marimba son dos. Se colocan frente a frente, en unas ocasiones, y en otras, juntos: el uno a la derecha y el otro a la izquierda; el primero toca la parte baja del teclado y el otro la parte de las notas altas o agudas.

Para nuestro estudio dispusimos de dos marimbas en la oficina, la una esmeraldeña y la otra de la cultura Coayquer además de datos de campo de los Colorados, Cayapas y de los negros de Esmeraldas; con estos datos determinaremos la constancia del hecho y podremos estudiar sus variables. Los usos y funciones son diferentes, guardando las proporciones (XXXIV).

211.55

CONSTRUCCION:

El informante constructor prepara los materiales consistentes en: "caña de guadúa o bambú"; madera de "chonta" de dos clases: una dura y otra suave; pequeñas tablas de "pambil", "cedro" o madera de monte; corteza de "tamajagua"; busca la planta de caucho para el mazo; y, la fibra de algún árbol, hilo o nylon.

Los instrumentos que utiliza para la construcción son un machete y una navaja o cuchillo. Con ellos inicia la construcción de la marimba.

Para la construcción de la marimba tiene una marimba patrón y de acuerdo a ésta, con gran cuidado y paciencia, recorta los resonadores. Cada resonador debe tener la misma longitud y diámetro del resonador-patrón. El resonador es cortado en la parte del nudo; tiene esmero en buscar el mismo grosor y la misma longitud. Pule con una navaja la parte superior, a fin de que no quede ninguna aspereza en el resonador. Esta técnica repite desde el más grande hasta el más pequeño. Recortados los resonadores e igualados al patrón, hace un orificio de un centímetro en forma cuadrada tanto a un lado como al otro. Para hacer estos orificios pone una señal de tal manera que quede en sentido horizontal. Este orificio sirve para que pase la varilla de sostén de los resonadores.

Terminados los resonadores prepara las plaquetas o teclas de madera de chonta. Este trabajo es el más cuidadoso y prolijo. Busca el largo y grosor de cada una de las teclas de acuerdo al patrón. Cada tecla es desbastada con una navaja o cuchillo hasta que quede del mismo grosor de la tecla patrón. La forma final de cada plaqueta puede ser en forma rectangular o en forma de lanza. De este trabajo depende el timbre de cada tecla, la cual forma una unidad con el

(XXXIV) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1980.

resonador; si son grandes la tecla y el resonador, el sonido será profundo y si son pequeños, el sonido será agudo.

Terminados los resonadores y el teclado, prepara los soportes o largueros, los cuales sirven de sostén al teclado. La madera de éstos es más suave que la madera empleada en el teclado. El largo, ancho y profundidad indicaremos cuando tratemos de las medidas de cada una de las partes componentes del instrumento, ya que las dimensiones dependen del tamaño de cada una de ellas.

Los marcos tienen una forma trapezoidal y en ellos se añaden dos manillas para colgar a la marimba. La una, la más grande, tiene mayor longitud y la otra es más pequeña. El marco tiene cinco orificios: tres superiores y dos inferiores. Los tres primeros se encuentran, dos en la parte lateral y el otro en el centro; los laterales son rectangulares y se encuentran bajo los laterales. En las perforaciones laterales superiores embonan los soportes y en el del centro la varilla que sostiene a los resonadores.

Antes de armar la marimba, los soportes son recubiertos con la corteza de "tamajagua" que sirve de aislante para que el timbre del sonido sea claro y nítido.

Terminado este laborioso trabajo da inicio a la armada de la marimba. Introduce la varilla de chonta con los resonadores, los cuales están puestos de acuerdo a su longitud, comenzando desde los más largos hasta los más pequeños. Colocados los soportes y la varilla con los resonadores en el marco, los amarra para que no se rompan. La varilla con los resonadores quedan en forma horizontal; luego pone el teclado y, de acuerdo al patrón, comienza a sujetar las teclas desde las más grandes hasta las más pequeñas, según queda descrito. Terminada la marimba en su construcción, hace la prueba, si alguna tecla no da el sonido exacto, vuelve a revisarla hasta que quede en perfectas condiciones y lista para ser ejecutada. Los resonadores son curados con aguardiente.

Esta técnica de construcción pertenece al Micro grupo afroecuatoriano, lo cual ha sido asimilada por las culturas colindantes Cayapas, Colorados y Coayqueres. Algunos informantes nos han referido que algunas marimbas son compradas a los negros de Esmeraldas. Esto determina, una vez más, que la marimba es de origen africano.

Existe una variante en cuanto a su colocación. La marimba africana es colgante, sin embargo, entre los esmeraldeños, algunas son con soporte. El músico puede transportarla fácilmente y colocarla en el lugar que sea más factible utilizarla (XXXV).

(XXXV) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1980.

Los datos registrados en campo, por el Instituto Otavaleño de Antropología, comprueban los datos traídos por Stevenson en 1808 en cuanto a materiales y en cuanto a construcción, la única diferencia es el material de algunas piezas y el tamaño. Esto significa que desde ese tiempo hasta el momento ha existido una constante del hecho, la misma que ha persistido a través de la tradición hecha presente.

Hoy queremos establecer y constatar la diferencia entre la “marimba africana” llamada **rongo** según datos de Luis de Giorgi. El autor de la “Marimba Africana”, dice: “La estructura del “Rongo” aparece suficientemente clara en las gráficas que lo muestran en distintas posiciones. Es muy interesante conocer los detalles de su construcción y la finalidad de cada una de sus partes.

El teclado mide unos 50 centímetros de longitud y tiene 10 teclas, midiendo cada una 5 centímetros de ancho por 1 centímetro de espesor. Las teclas no son cepilladas, sino labradas toscamente a mano con una hachuela de desbaste (en árabe “gaddum”) bastante primitiva. El técnico prueba una y otra vez las teclas hasta conseguir el sonido, timbre y armonía deseados.

La estructura en que se asienta el teclado mide unos 60 cms. de longitud. En la parte inferior están ubicadas las “calabazas” (en árabe “kalabash”) que son el elemento esencial y más característico del “Rongo”. Dichas calabazas tienen un agujero en el fondo, tapado con una especie de “telaraña” sirve para redondear, es decir, dar un timbre más melódico al sonido. Entre la primera calabaza y la última, hay unos 30 cms. aproximadamente.

Los extremos del teclado se asientan en dos almohadillas de paja seca, envueltas en tela y aseguradas en la estructura por sendas tiritas de madera blanca y liviana.

También hay una varilla redondeada. Esta doblada en forma de arco, con radio de 60 cms. y los extremos descansan sobre las mencionadas tiritas de madera blanca. El músico, empujando el arco hacia afuera y aprisionándola entre las rodillas, consigue dar estabilidad a todo el instrumento y mantiene el teclado en posición horizontal.

Hay que señalar que el músico toca siempre sentado, con el “Rongo” suspendido en el aire, a la altura de las rodillas.

Cada tecla está asegurada con un hilo que la sujeta holgadamente, para no impedir el libre juego vibratorio, cuando es golpeado con los “tacos” o palitos de percusión. De esta forma, cada tecla queda asegurada por sus extremos sobre sus respectivas tiritas de madera blanca y éstas, a su vez, sobre las almohadillas de paja.

A cada tecla le corresponde una calabaza, que le sirve de caja de resonancia. Una segunda atadura da una sola vuelta a la almohada inferior, atando flojamente la tecla para que no salga de su asiento.

Las calabazas son tubulares, completamente vacías, bien secas, y de distintos diámetros: la más grande puede tener un diámetro de 5 cms., mientras que la más pequeña sólo tiene 2 cms. Sin embargo, todas tienen la misma longitud de 30 cms. Cada tecla tiene un sonido diferente de las demás. Sólo un técnico podría decir a qué nota de la escala musical corresponde cada una de ellas.

Las diez calabazas están acopladas, amarradas de dos en dos en su parte superior, con las encorvaduras mirando hacia el centro y en este orden: 1-10, 2-9, 5-6 (en el medio), 3-8, y 4-7.

El constructor consigue la perfección técnica cuando logra el sonido perfecto de cada tecla con su respectiva calabaza y una perfecta armonía entre las cinco parejas de teclas. Para ello hay todo un código de construcción, una tradición oral transmitida durante siglos y una habilidad aprendida a través de generaciones.

El trabajo de ajuste de cada calabaza debe hacerse cuidadosamente y pacientemente, recordando una y otra vez su boca, hasta conseguir la nota de resonancia deseada en su barriguita. Esto significa que uno tiene que sentirse amo y señor del tiempo, y cada africano lo es; se necesita tener paciencia infinita y el africano la posee en sumo grado, pues está convencido de que la prisa es hija primogénita del diablo. Así se pasa días y días haciendo pruebas, quitando y reponiendo cada pieza en su sitio y ensayando un sin fin de veces. Sólo quien no tenga prisa puede realizar semejante trabajo.

El músico maneja cuatro tacos a la vez, dos para cada mano, así que consigue sacar simultáneamente cuatro sonidos. El pómulo del taco es de leche de caucho solidificada" (163). Esta es la técnica empleada para los tres "rongos": "Vivi rongo", "niño rongo"; "Galandi", "rongo mediano o joven; y "Nau rongo", mamá o abuela rongo. Los tres rongos o marimbas suenan al mismo tiempo formando una orquesta completa de marimbas.

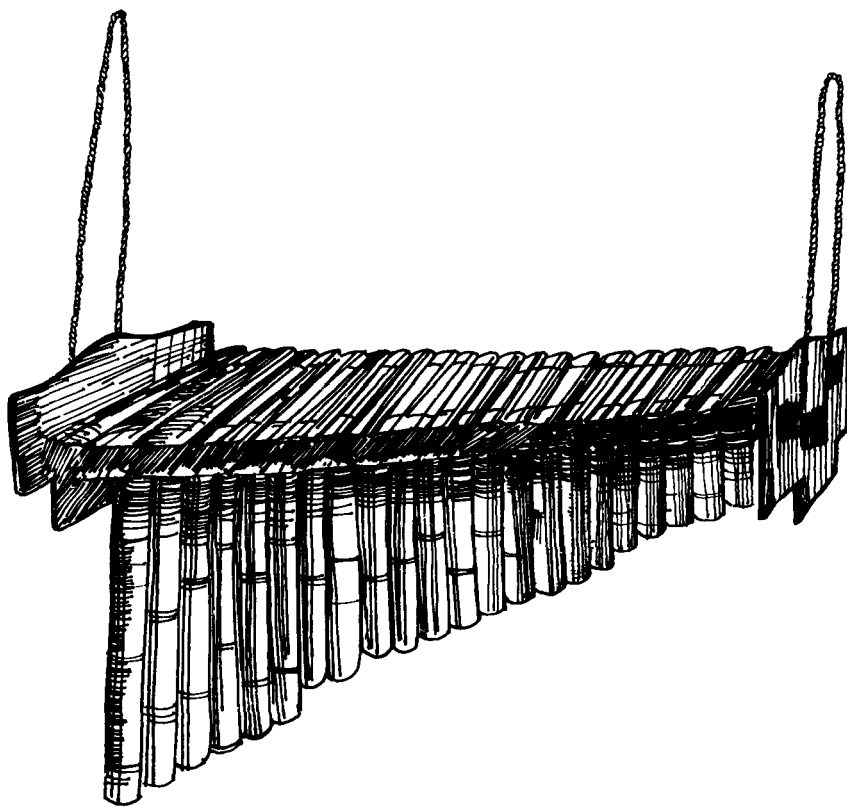
Nosotros podemos sacar algunas conclusiones en la construcción entre el "Rongo" y la "marimba esmeraldeña". El teclado de la marimba esmeraldeña es de "chonta", la africana, seguramente, es de una madera brillante y semejante a la chonta; el teclado de la marimba esmeraldeña tiene comúnmente 19 teclas,

(163) GIORGI, Luis de: "El Rongo o Marimba Africana"; Rev. Sangay; ed. Gallo capitán. Otavalo, 1978; N°. 5; págs. 38-39.

el rongo tiene 10; sin embargo, el número de teclas de la marimba esmeraldeña depende del tamaño del instrumento los resonadores de marimba esmeraldeña son de caña de "guadúa" o bambú, los de la africana son de calabazas; el número de resonadores de caña guadúa de la marimba esmeraldeña son de 19, de la africana son en número de 10; los resonadores en la marimba esmeraldeña dependen del tamaño de la misma; la marimba africana tiene un agujero tapado con telaraña, la marimba esmeraldeña tiene unos orificios a cierta distancia en algunos de los resonadores y los constructores ponen un cuero de vejiga de animal; además, tanto la marimba esmeraldeña como la africana tienen un agujero central horizontal y la varilla o soporte pasa por ahí, con la única diferencia que en la esmeraldeña queda en sentido horizontal y en la africana queda ondulada; la marimba africana se asienta en dos almohadillas de paja recubiertas de tela, la esmeraldeña se asienta en dos huecos rectangulares y el teclado se soporta en dos largueros recubiertos de corteza de "tamajagua"; la marimba esmeraldeña tiene una varilla-sostén de chonta para los resonadores que se encuentra sujeta a los largueros, la africana carece de éstos. El músico o los músicos esmeraldeños tocan de pie mientras que el africano ejecuta sentado y sólo en algunos casos lo hace de pie; la marimba tanto africana como esmeraldeña está a la altura de la cintura del músico. El músico esmeraldeño utiliza dos o cuatro mazos de percusión de acuerdo a las circunstancias, el africano maneja cuatro mazos. La música ejecutada por la marimba esmeraldeña y africana tiene ciertas variables, pero conserva la constante del hecho cultural música africana y música afroecuatoriana. Los Micro grupos: Cayapas, Colorados y Coayqueres tienen la misma estructura de construcción marimbera y ejecutan con dos mazos entre dos personas, la una toca notas altas y la otra las notas bajas. Su música tiene un sincretismo Indoafricano.

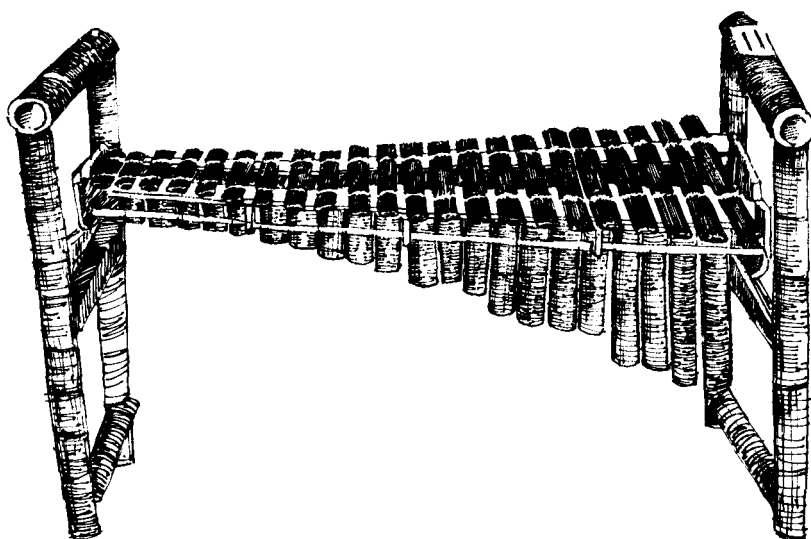
En resumen, la construcción y la estructura de las marimbas tienen elementos básicos y sustantivos entre ambas; cambian ciertos materiales y algunas piezas por el proceso de aculturación y por la pérdida de la técnica tradicional africana que ha dejado de lado algunos elementos secundarios. Nosotros creemos que se han conservado y se conservan elementos sustanciales y que en nada alteran la constante del instrumento-marimba. Esta es una muestra palmaria de que la marimba esmeraldeña conserva rasgos africanos y procede de alguna o algunas de las culturas africanas llegadas entre los siglos XVI al XVIII en el tiempo de la trata negrera como queda ya anotado.

En el Micro grupo afroecuatoriano tenemos dos clases de marimbas: la primera colgante como persistencia cultural africana; y, la segunda con soportes. En las gráficas siguientes podemos observar los dos ejemplos.



LAMINA N° 20

Marimba colgante de procedencia africana. Supervive como persistencia cultural en el Micro grupo afroecuatoriano. Fue asimilada por los Micro grupos: Cayapas, Colorados y Coayqueres.



LAMINA N° 21

Marimba con soportes utilizada por algunos grupos musicales de la región.



MAZOS DE PERCUSION

LAMINA N° 22

Mazos de percusión de la marimba. Palo de pambil y voluta de caucho.

La marimba es un instrumento que consta de un número variable de plaquetas o teclas de diferentes tamaños. Cada plaqueta corresponde a un resonador, los cuales forman una sola unidad sonora. El sonido depende de esta unidad, si la plaqueta o tecla es larga y el resonador tiene mayor longitud y diámetro, el sonido será más profundo y si la plaqueta y el resonador son pequeños, el sonido será agudo. El timbre del sonido depende de la plaqueta o tecla; si el material es duro tiene una buena disposición para la sonoridad; de ahí, que el constructor tiene que buscar la mejor madera para la construcción de las teclas; además, el sonido está en proporción a la longitud y espesor de cada una de ellas. El músico debe percutir la tecla en el centro para que el sonido sea amplificado por cada resonador. El aire en cada resonador se encuentra en reposo, al percutir la tecla presiona al aire del resonador y el sonido se amplifica. El músico, al percutir con el mazo, produce un golpeteo seco que, correctamente ejecutado, puede producir pasajes brillantes y muy armoniosos.

Los tubos (resonadores) tienen la parte inferior tapada por el nudo de la caña guadúa o bambú y la superior abierta. El cuerpo, o sea el tubo abierto, con un diámetro mayor y una longitud también mayor produce un sonido profundo; a esto debe añadirse otro elemento que es el mazo; si éste es de caucho, el sonido es limpio y puro, si es de trapo el sonido es opaco.

Las plaquetas, varillas o teclas son cuerpos rígidos de longitud variable; se encuentran aisladas por la fibra de "tamajagua" o por la tira de caucho; al percutir la tecla se pone en vibración todo el cuerpo y las ondas sonoras son transversales y longitudinales; la frecuencia de onda producida por la varilla vibra y está en proporción directa al espesor y longitud. Depende, como queda anotado, de la sustancia de la cual está formada la tecla o varilla. La marimba produce dos nodos que distan desde cada extremo y un vientre en el medio, casi por lo general la vibración es transversal, a pesar de que se pone en vibración todo el cuerpo de la tecla; sin embargo, dejamos un estudio más amplio y minucioso a los técnicos en acústica musical, quienes determinarán el procedimiento sonoro y acústico de la marimba esmeraldeña.

En nuestro centro de estudio tenemos dos marimbas para el trabajo que estamos realizando: la una pertenece a la cultura "Coayquer" de procedencia esmeraldeña y la otra, pequeña, comprada al señor Escolástico Solís, esmeraleño de nacimiento; además, poseemos datos de la marimba "Cayapa" y de la marimba del micro grupo "Colorado".

211.571.

MARIMBA DE LA CULTURA COAYQUER

Está compuesta de las siguientes partes: 19 resonadores de caña guadúa o bambú; 19 teclas de chonta; una varilla sostén para los resonadores; dos soportes o travesaños recubiertos con corteza de "tamajagua"; y, dos marcos laterales: uno grande y otro pequeño. Las dimensiones son las siguientes:

211.571.1

LARGO DE LA MARIMBA: 157,5 cm.

211.571.2

TECLADO:

Nº de la tecla:	Largo:	Espesor:	Ancho:
1	68 cm.	0,8 cm.	4,5 cm.
2	63,8 cm.	0,8 cm.	4,8 cm.
3	62,5 cm.	0,9 cm.	4,8 cm.
4	59,5 cm.	0,9 cm.	4,5 cm.
5	55,1 cm.	0,9 cm.	4,5 cm.
6	53 cm.	1 cm.	3,9 cm.
7	51,5 cm.	1 cm.	4,5 cm.
8	47,7 cm.	1 cm.	4,3 cm.
9	45,2 cm.	1 cm.	4,5 cm.
10	45 cm.	0,9 cm.	4,4 cm.
11	43,5 cm.	1 cm.	4,2 cm.
12	40 cm.	1 cm.	3,9 cm.
13	40,8 cm.	1 cm.	4,7 cm.
14	37,7 cm.	0,9 cm.	4,4 cm.
15	36,8 cm.	0,9 cm.	4,2 cm.
16	34,2 cm.	1 cm.	4 cm.
17	34 cm.	1 cm.	4,3 cm.
18	32 cm.	0,9 cm.	4,1 cm.
19	29,6 cm.	0,9 cm.	4,2 cm.

211.571.3 RESONADORES:

N° de resonador	Largo:	Diámetro:
1	48,3 cm.	7,7 cm.
2	43,2 cm.	7,2 cm.
3	39,5 cm.	7,2 cm.
4	36 cm.	7,2 cm.
5	32,3 cm.	7,1 cm.
6	30,1 cm.	7,4 cm.
7	27,5 cm.	7,2 cm.
8	24,9 cm.	7,3 cm.
9	22,9 cm.	7,5 cm.
10	19 cm.	8,5 cm.
11	19 cm.	6,4 cm.
12	16,8 cm.	6,5 cm.
13	15,3 cm.	6,2 cm.
14	14 cm.	7 cm.
15	12,5 cm.	8,1 cm.
16	11,5 cm.	7,5 cm.
17	11,1 cm.	7,1 cm.
18	9 cm.	7,5 cm.
19	8,3 cm.	7 cm.

211.571.4 VARILLA SOSTEN DE LOS RESONADORES:

Largo: 165 cm.
Diámetro: 1 cm.

211.571.5 SOPORTES O TRAVESAÑOS:

Largo: 165 cm.
Ancho: 3,5 cm.
Profundidad: 2 cm.

211.571.6 MARCOS LATERALES:

211.571.61 Marco Mayor:

Largo: 67,2 cm.
Ancho: 12,6 cm.
Espesor: 2 cm.

211.571.62

Orificios del marco mayor:

Superior izquierdo: 6 x 2,2 cm.

Medio: 2,5 x 2 cm.

Superior derecho: 6 x 2 cm.

Inferior izquierdo: 3,5 x 2 cm.

Inferior derecho: 3,5 x 2 cm.

211.571.63

Marco menor:

Largo: 37,5 cm.

Ancho: 9 cm.

Espesor: 1,6 cm.

211.571.64

Orificios del marco menor:

Superior izquierdo: 3 x 2 cm.

Medio: 2,5 x 2 cm.

Superior derecho: 3 x 2 cm.

Inferior izquierdo: 3,2 x 2 cm.

Inferior derecho: 3,2 x 2 cm.

NOTA: Las teclas y resonadores han sido tomados por orden de longitud y diámetro. Hemos iniciado por los de mayor tamaño.

211.571.7

Mazos:

Largo: 30 cm.

Diámetro inferior: 2,2 cm.

Voluta de percusión: Diámetro: 3 cm.

211.572

MARIMBA PEQUEÑA ESMERALDEÑA

211.572.1

Largo de la marimba: 69 cm.

211.572.2**Teclado:**

Nº de tecla:	Largo:	Espesor:	Ancho:
1	34 cm.	0,5 cm.	3,4 cm.
2	33 cm.	0,5 cm.	3,2 cm.
3	33 cm.	0,6 cm.	3,4 cm.
4	31,8 cm.	0,6 cm.	3,2 cm.
5	30,2 cm.	0,6 cm.	3,3 cm.
6	29 cm.	0,7 cm.	3,2 cm.
7	27,5 cm.	0,6 cm.	3,3 cm.
8	27,2 cm.	0,7 cm.	3,2 cm.
9	25,8 cm.	0,6 cm.	3,4 cm.
10	25,7 cm.	0,8 cm.	3,3 cm.
11	24,3 cm.	0,6 cm.	3,3 cm.

211.572.3**Resonadores:**

Nº de resonador:	Largo:	Diámetro
1	27 cm.	5 cm.
2	24 cm.	6,1 cm.
3	22,5 cm.	6 cm.
4	19,4 cm.	6,2 cm.
5	18,6 cm.	6 cm.
6	16,1 cm.	6 cm.
7	15,4 cm.	6,2 cm.
8	13,5 cm.	5 cm.
9	12,5 cm.	5,7 cm.
10	10,5 cm.	5,1 cm.
11	9,5 cm.	5,4 cm.

211.572.4**Varilla-sostén (alambre):**

Largo : 69 cm.

NOTA: Tiene dos cuñas para amarrar la varilla sostén de alambre.

211.572.5

Soportes o travesaños:

Largo: 66 cm.
Ancho: 3,9 cm.
Espesor: 1,3 cm.

NOTA : Los soportes se encuentran clavados a los marcos.

211.572.6

Marcos laterales:

211.572.61

Marco mayor:

Largo: 29,1 cm.
Ancho: 7 cm.
Espesor: 1,5 cm.

211.572.62

Orificios del marco mayor:

Superior izquierdo: diámetro: 0,8 cm.
Medio: diámetro: 0,8 cm.
Superior derecho: diámetro: 0,8 cm.

211.572,63

Marco menor:

Largo: 21,5 cm.
Ancho: 7,4 cm.
Espesor: 1,5 cm.

211.572.64

Orificios del marco menor:

Superior izquierdo: diámetro: 0,7 cm.
Medio: diámetro: 0,8 cm.
Superior derecho: diámetro: 0,8 cm.

211.572.7 Soportes de fijación en el suelo:

Largo: 69 cm.
Ancho: 11,8 cm.
Espesor: 2,3 cm.

NOTA: Existen dos soportes de fijación en el suelo. En la parte superior tiene una hendidura en forma rectangular por donde la varilla-sostén de los resonadores pasa; además, es clavada a los marcos. En la parte inferior tiene un sostén en forma de triángulo.

211.572.8 Mazos:

Largo: 18 cm.
Diámetro del palo: 1,4 cm.
Diámetro de la voluta de percusión: 2,7 cm.

211.572.9 Aislante de caucho sobre los soportes:

Largo: 65,5 cm.
Ancho: 1,5 cm.
Espesor: 0,3 cm.

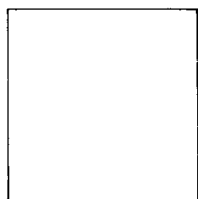
NOTA: Podríamos seguir dando dimensiones de las marimbas existentes en las demás culturas: Colorados, informantes: Calazacón y Aguabil; Cayapas: Calixto Añapa, Segundo de la Cruz, Castro Luis Quintero, etc., pero nos contentamos con dar dos muestras de las investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología en los años 1975-1980 (XXXVI).

211.58 Clasificación según Hombostel y Sachs:

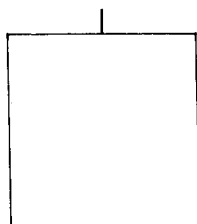
1	Idiófono;
11	Idiófono de golpe;
111.	Idiófono de golpe directo;
111.2	Idiófono de percusión;
111.21	Con palos de percusión o mazos;
111.212	En juegos.

(XXXVI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1980.

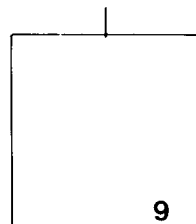
Clasificación según Mantle Hood:



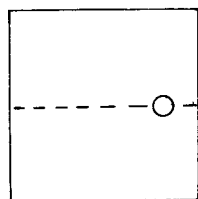
S-H: 111



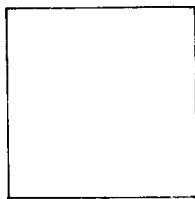
S-H: 111. 21



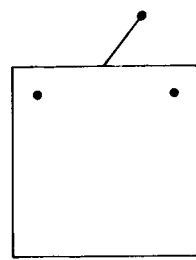
S-H: 111. 212



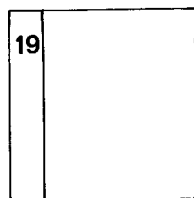
Horizontal



De pie



**Con ambas ma-
nos y con mazos.**



**Resonadores en
plataforma común
(bambú: 19)**

El grupo orquestal marimbero está compuesto de los siguientes instrumentos: una "marimba" tocada por dos músicos, el primero ejecuta los sonidos agudos y el segundo los bajos; dos "cununos", instrumentos que son ejecutados con ambas manos, ya sea con los dedos, con la palma de la mano o con la base de la misma; el cununo pertenece a los membranófonos cilíndricos de un parche; "maracas", instrumento de percusión; es tocado con ambas manos; aumentando el ritmo orquestal; "guazá", instrumento de percusión los tapan por ambos lados y es ejecutado por un solo músico con ambas manos; y, "bombo", instrumento de dos parches; pertenece al grupo de los membranófonos de dos parches de raigambre europea; es ejecutado con una maza y lleva el ritmo base de la orquesta, El grupo orquestal descrito está compuesto por los siguientes músicos-informantes: Ferret Mina: "bombo"; "Cununo" Antonio Mina; "Guazá", Filomeno Ulloa; "Maracas", Eleuterio Mina; y, "Marimba" tiple o sonidos agudos, José Castillo y bordón bajo, segundo Mina. Otro grupo orquestal marimbero de Esmeraldas está compuesto por los siguientes músicos-informantes: "Marimba" (tiple) Escolástico Solís Martínez, (bordón) Saturio Quiñonez; "Guazá" y cantor, Luis Palacios; "Bombo", Luis Palacios; "Bombo", Julio Bedoya; "Cununo macho", Aureliano Nazareno; "Cununo hembra", Héctor Galarza; "Maracas" y cantoras, Eudofila Quiñonez, etc.

El grupo orquestal Cayapa está integrado así: "Marimba", (tiple), Sanchi Matla Arache y (bordón) Domingo San Nicolás; "Bombo", Espíritu Cimarrón; "Cununos", Horacio Cimarrón y Encarnación Quiñonez Añapa. Estos pertenecen a la subcultura Guayacanes del río Canandé. Otro grupo, para ejemplificar, presenta: "Marimba" tiple y bordón, Calixto Añapa y Alberto de la Cruz respectivamente; "Bombo", Pablo de la Cruz; "Cununos", Enrique de la Cruz y Lorenzo Añapa.

Podríamos seguir enumerando los grupos orquestales de las diferentes culturas, pero creemos que para ejemplificar es suficiente y para tener una idea sobre el conjunto orquestal y la función que desempeña la marimba dentro de la estructura orquestal marimbera.

Antes de entrar a tratar sobre el uso y la función de la marimba consideramos que son valederos los siguientes conceptos: Hay estudiosos que consideran el sentido de la música africana y por ende de las persistencias culturales afroamericanas, las cuales se encuentran vinculadas a funciones que cumplen en la sociedad, dentro del contexto social específico.

La mayor parte de los que oyen música africana fuera de su contexto, lo hacen para estudiarla y analizarla. Para alcanzar el máximo de objetividad,

procuran no expresar las reacciones subjetivas y personales que esta música produce. Hay otros que se interesan por el alma de esta música. Creemos que las dos cosas deben estar interrelacionadas, o sea la objetividad, su función social, el aspecto subjetivo, etc. En resumen el etnomusicólogo debe conocer todas las relaciones e interrelaciones para poder dar un juicio crítico acertado de cada unidad en las diferentes culturas y, más que esto, la función que desempeña el músico y el instrumento dentro del marco social. El etnomusicólogo, además, debe conocer el idioma del grupo étnico para que le sea más fácil comprender su lenguaje musical.

La persona que oye y ve simultáneamente puede llegar a captar mejor el sentido de la música; además, si participa directamente comprenderá todo el contexto de su significado y de su relación socio-lenguaje-cultural-musical.

El lugar que la música ocupa en la cultura africana y en las supervivencias afroamericanas presenta diversos aspectos: desde el puramente tonal al lingüístico hasta el lenguaje sociomusical y dramático conceptual de cada una de las manifestaciones. Aislado de su contexto sociocultural dramático carecería de su verdadera significación. Hay etnomusicólogos que encuentran que la música africana repite los motivos en demasía y este fenómeno se encuentra presente en las persistencias culturales; no obstante, cuánto más comprenda el estudioso la función de la música, disminuirá su irritación e incluso llegará a comprender que la repetición es uno de los medios fundamentales que la música utiliza para cumplir su cometido, esto es: llegar al éxtasis (164).

Después de dar algunos conceptos y reflexiones entramos a estudiar el uso y función de la marimba en su contexto socio-económico-cultural dentro de la estructura orquestal marimbera en el micro grupo afroecuatoriano.

En la música afroecuatoriana, indoafroecuatoriana e indohispanoafroecuatoriana debemos establecer un cancionero genérico, o sea el género musical que comprende: sistema tonal, rítmico, acompañamiento y estructura; además, dentro del género se encuentran las especies y para formar las especies debemos contar con las unidades componentes de éstas.

Hasta el momento, para formar el cancionero, se ha mantenido el criterio de la gama sonora real, como: Cancionero tritónico, Cancionero tetratónico, Cancionero pentatónico, etc.; más, nosotros creemos que se debe tener en cuenta la estructura sustancial de cada unidad a través de un verdadero análisis

(164) EUBA, Akin: "África: entre el tambor y el tocadiscos. La vitalidad de la tradición africana frente a los embates de la música occidental". En el Correo de la UNESCO; México, Junio 1973; año XXVI; pp. 24-27.

formal, rítmico, tonal, etc. Este criterio fundamenta los diferentes cancioneros de las variadas culturas componentes de una nacionalidad y da paso a la integración de los géneros musicales en las hibridaciones etnonacionales-culturales. De aquí se desprende que existe un cancionero afroecuatoriano y unos subcancioneros de sincretismo cultural; también, se debería tener muy presente la dispersión y difusión de las formas que son cambiantes en cada micro grupo cultural colindante; tal es el caso de los micro grupos "Coayqueres", "Cayapas" y "Colorados", quienes han dinamizado y han hecho suyos los instrumentos afros por el proceso de dinamización y folklorización. Al crear cultura estos grupos colindantes, dan nuevos géneros, especies y unidades propias de su indiosinracia produciéndose un sincretismo cultural. Es por esta razón que nosotros hablamos dentro del cancionero musical, de un grupo afroecuatoriano, indioafroecuatoriano e indohispanoafroecuatoriano.

En resumen, cada género, especie y unidad estaría sujeto a un estudio formal de cada unidad, la cual forma parte de la especie y ésta del género musical; por consiguiente, cada cultura merecería un tratamiento muy particular y específico para no generalizar los términos conceptuales.

En el micro grupo afroecuatoriano tenemos una gran variedad de unidades, especies y géneros que tienen usos y funciones específicas, las cuales tienen un carácter de sociales, rituales y de un sincretismo religioso cultural; así por ejemplo: "Arrullo", canción de mimo o de cuna; "Caderona", baile social; "Andarele", canción de trabajo (pesca); "Alabao", ritual de entierro de un adulto; - "Chigualo", ritual de entierro de un niño; "Décimas cantadas", canción sincrética religiosa o profana; "Aguinaldos", canción sincrética-religiosa-profana; "Caramba", baile social; "Fabriciano", baile social; "Bambuco", baile social, etc. Todas estas unidades forman especies diferentes del "Cancionero afroecuatoriano". Dentro de este cancionero tiene un lugar preferencial la marimba y su grupo orquestal. Sin la marimba no existe ninguna función de carácter socio-económico-cultural. A manera de ejemplo describiremos el "Chigualo".

El niño ha muerto. La madre sale en busca de los marimberos, quienes llegarán a la casa a una hora acordada. La madre da inicio al rito consistente en abluciones rituales, los demás familiares arreglan el altar para la velación. El niño es adornado con claveles y flores y es colocado en el lugar previsto. Por la noche llegan los marimberos o grupo orquestal arriba descrito. Comienza a sonar la marimba. La madre toma al niño en sus brazos; se baila y se entonan canciones de arrullo. En medio de este ritual, la madre lanza al niño a su padre inculpándole por la muerte; éste a su vez repite el proceso hacia sus hijos, hermanos, parientes y demás asistentes. Este ritual y nuestro propósito es dar a conocer la importancia de la marimba y su función como un sincretismo religioso-cultural dentro del micro grupo afroecuatoriano y sus subculturas. Sin la

“marimba” no existe el ritual de entierro, llamado también “velorio de angelito”. Podríamos, así, seguir describiendo cada una de las especies del cancionero afroecuatoriano, pero dejemos para el tratado del “Cancionero Popular Ecuatoriano” (XXXVII).

En el grupo Cayapa encontramos las siguientes especies y unidades con un sincretismo “indoafrroecuatoriano”: “Agua larga” baile social y de trabajo; “Caramba”, baile social; “Baile de matrimonio”; “Agua corta”, canción social y de trabajo; “Aguileña”, baile social; “Toque de marimba”, baile social; “San juanito”, baile social; “Torbellino”, baile de un sincretismo cultural indoafrroecuatoriano; “Arrullo”, canción de mimo o de cuna, etc. En estas unidades y especies del cancionero Cayapa encontramos un sincretismo cultural. Existen canciones de trabajo, sociales, de sincretismo cultural-religioso, etc. Estas unidades y especies son interpretadas por el grupo marimbero cayapa antes enunciado. La marimba juega un papel importante en todas las manifestaciones del grupo. Este instrumento es tocado por dos personas, la primera toca la tiple o la melodía y la segunda hace de bordón o acompañamiento, en algunos pasajes (el bordón) hace la función de obstinado dentro del grupo marimbero (XXXVIII).

El grupo Colorado usa la marimba para sus fiestas sociales, de trabajo, de sincretismo cultural-religioso, familiares y cuando se festeja el día de los colorados y el día del Gobernador Colorado. En estas ocasiones se deja escuchar la marimba tocada por dos personas: la primera toca los sonidos altos y la segunda los sonidos graves. Nosotros creemos que la marimba que tocan los colorados fue tomada de los cayapas o de los negros de la región de Esmeraldas. Las dos posibilidades no se descartan; especialmente la primera, pues existe un contacto directo con los Cayapas antes que con los negros esmeraldeños.

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología hemos encontrado algunas subculturas coloradas en los ríos Chiwipe, Peripa, Baba, Toachi y Pilatón. Hoy se encuentran asentados en sus propias reservaciones. En estas subculturas coloradas hemos detectado el uso de la marimba en pequeña escala, con relación a las dos anteriores. La marimba, como queda anotado, es la misma estructura afroecuatoriana (XXXIX)

(XXXVII) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1980.

(XXXVIII) Op. Cit. Ficha (XXXVII).

(XXXIX) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1980.

La Cultura Coayquer se encuentra diseminada en subculturas a orillas de los siguientes ríos: "Guabo", "Coayquer" afluente del río "Mira"; "San Juan"; "Guiza"; "Mayasquer" y los lugares de "San Martín y Miraflores". Cada subcultura está compuesta por familias extendidas. Los instrumentos musicales van desde la simple flauta con su tambor, hasta la marimba, instrumento de nuestra preocupación. Este instrumento tiene diferentes usos y funciones como son en las fiestas sociales, familiares y rituales. Creemos, además, que la marimba para nuestro estudio, como ya se anotó, es de dispersión cultural afroecuatoriana por el continuo contacto que tiene con los negros esmeraldeños. Cada una de las unidades, especies y géneros las reservamos para el libro: "Cancionero Popular Ecuatoriano", en donde se hará un análisis exhaustivo de cada una de las unidades y especies. Nuestro interés es dar a conocer las culturas poseedoras y dinamizadoras del instrumento-marimba. La estructura de construcción de esta marimba es similar a la marimba afroecuatoriana (XL).

(XL) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1980.

EJEMPLO

♩ 184 CHIGUALO (canto de arrullo)*

The musical score is arranged in six staves, all sharing a common 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are as follows:

- Tiple:** The top staff, featuring a melodic line with various intervals and rests.
- MARIMBA: Bordón:** The second staff, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- Cununo I:** The third staff, showing rhythmic patterns with 'x' marks and arrows indicating accents.
- Cununo II:** The fourth staff, similar to Cununo I, with rhythmic patterns and accents.
- Guazá:** The fifth staff, featuring a rhythmic pattern with 'x' marks and arrows, and diagonal slashes below the staff.
- Maraca:** The bottom staff, showing a rhythmic pattern with 'x' marks and diagonal slashes below the staff.

The word "etc." is written to the right of the Cununo II staff.

TRANSCRIPCION N° 10

* Matriz: 11-M; Fonograma 2; Contaje: 31-195. Investigaciones del IOA, 1968.

NOTA: Toda la pieza se encuentra un cuarto de tono al escrito.

Es un instrumento idiófono de golpe directo, de entrechoque y de varilla metálica (111.15). Consiste en una varilla metálica doblada en forma de triángulo (de ahí su nombre) y suspendida por un cordón o por alguna otra fibra; se hace sonar hiriéndole con un clavo o una varilla metálica. Este instrumento, por el proceso de dinamización, pertenece al Macro grupo Mestizo-hispano hablante.

211.61

HISTORIA:

El origen del triángulo es casi desconocido. No podemos hablar con certeza sobre la génesis de este instrumento. Por ciertos documentos parece haber sido empleado a principios de la Edad Media; sin embargo, en esta época ya se encuentran diferentes formas, como: triangular y trapezoidal. Se incorpora a la música culta europea en el siglo XVIII; además, este instrumento aparecía adornado con varios anillos libres de variados metales y algunos de ellos adornados con piedras preciosas; éstos eran libres y chocaban con el ángulo inferior del instrumento.

El triángulo llega a América con los españoles y se incorpora a los grupos orquestales para las fiestas sociales de las familias adineradas, a nuestro Ecuador fue traído por los conquistadores, doctrineros y misioneros, tanto para las fiestas sociales como para las fiestas religiosas, principalmente para la fiesta de Navidad.

Por el proceso de dinamización y folklorización, este instrumento llega a las clases populares y lo hacen suyo. Los bienes culturales han sido impuestos a las clases populares, del campo y de la ciudad, los mismos que han sido reinterpretados, revalorados por éstas, dándoles su propio sentido; es decir, le han imprimido un nuevo carácter, una nueva modalidad y lo han incorporado a su patrimonio social. Una vez que han sido incorporados a su conciencia colectiva, está arraigado y tan transformado, que es muy distinto el hecho primitivo que le dio origen.

A fines del siglo pasado y principios de este, fue muy común encontrar este instrumento, el triángulo, en todos los grupos orquestales ecuatorianos e imbabureños compuestos por: bandolín, guitarra, requinto, violín y triángulo; en algunas ocasiones, se añadían el arpa y la flauta travesera. Para generalizar, diremos que empleaban idiófonos, cordófonos, membranófonos y aerófonos de tipo popular. Este es el caso de algunos grupos orquestales de la Provincia de Imbabura que hicieron época en los tiempos de Luis Alberto Coba, Marco

Tulio Hidrobo, Segundo Moreno, Alberto Moreno, la familia Chávez, Proaño, etc., hasta que llegaron las orquestas de tipo jazz (XLI).

El triángulo de instrumento popular, en su origen, pasó a formar parte de la música de la clase alta y tomó cartas de ciudadanía como instrumento de la orquesta sinfónica. No obstante, cabe destacar que el triángulo es instrumento popular en su contexto socio-cultural.

Isabel Aretz, en "Instrumentos Musicales de Venezuela", refiere: "El conocido triángulo de hierro que se ejecuta golpeándolo con una varita del mismo metal, aparece rara vez en Venezuela. Sin embargo, lo encontramos mencionado entre los instrumentos que acompañan los conjuntos formados por descendientes de los negros antillanos que viven en "El Callao del Estado de Bolívar". No se si ejecuta en alguna parte" (165). Esta nota traída por la autora de "Instrumentos Musicales de Venezuela" es una evidencia más de la difusión y dinamización del triángulo en América el triángulo por el proceso de dinamización, perdió el nombre del creador y la procedencia; por la socialización del instrumento éste se incorporó al pueblo, o sea el Macro grupo Mestizo-hispano-hablante, quien es el poseedor, dinamizador y recreador del hecho.

211.62 LOCALIZACION:

El triángulo se encuentra localizado en todo el Ecuador, principalmente en el Macro Grupo Mestizo-hispano-hablante. Sería muy largo enumerar los lugares y las subculturas ciudadinas, campesinas y ágrafas que utilizan este instrumento. En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología hemos podido determinar su presencia en las Cabeceras Cantonales, en las parroquias, en los barrios, no sólo de la Provincia de Imbabura sino de todo el Ecuador. Además, debemos destacar que se emplea para llevar el acompañamiento rítmico de los villancicos en el tiempo de Navidad y en ciertas unidades musicales que requieren dicho acompañamiento como luego anotaremos.

211.63 DESCRIPCION:

Este instrumento es en forma de triángulo, remantan los extremos en la parte superior formando sendos círculos en donde se amarra una pequeña piola. Para ejecutar, se coloca la piola en el dedo menique de la mano izquierda y con la derecha se hiere el instrumento con un clavo o con una varilla metálica.

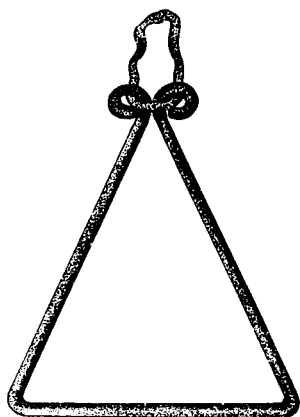
(XLI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976-1980.

(165) ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales Venezolanos"; ed. Universitaria de Oriente; Cumaná-Estado Sucre, 1967; pág. 15-16.

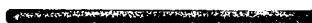
La sonoridad depende del material empleado; si es de acero su sonoridad es más nítida y si es de otro material el timbre es un poco oscuro. De ahí que el músico prefiere que el constructor haga de un material bueno para que su sonoridad sea brillante.

211.64 CONSTRUCCION:

El constructor (herrero) toma una varilla de hierro de 90 cms. de largo y coloca en el yunque. Con una varilla hueca dobla los lados dándole la forma triangular y remata en la parte superior del instrumento formando un círculo de un diámetro de 2,7 cms. a cada lado. Finalmente da el terminado con un martillo y el instrumento se encuentra listo. La construcción es simple y muy rápida. Si el músico desea un acabado perfecto, el constructor envía el triángulo a niquelarlo. El instrumento queda entonces brillante. De igual forma hace el clavo o varilla para que con ella hiera el músico el instrumento. Lima las parte laterales y termina con el proceso anterior.



Triángulo



Varilla Metálica

211. 65 CIRCUITO DE SONIDO:

El triángulo se halla reservado para las sonoridades luminosas, alegres y jocosas. Una de las características del instrumento es la de hacerse oír aún por encima de cualquier fortissimo orquestal, razón además, para usar el triángulo con mucha cautela.

El músico golpea con una varilla metálica el triángulo y se produce la onda sonora. Es un idiófono de entonación indefinida. Su función musical es rítmica y permite ejecutar toda clase de ritmos. Podemos encasillarle en varillas metálicas vibrantes para poder estudiar el circuito de sonido, ya que la percusión directa se efectúa mediante una varilla metálica de golpe directo. El músico toca el triángulo con una varilla metálica y se produce el sonido con una altura determinada, intensidad y timbre de acuerdo al material del instrumento. Estas cualidades del sonido están en relación con los diversos tipos de ondas; si se efectúa en la misma dirección que la de propagación de la onda, diremos que son ondas longitudinales; si el movimiento de las partículas ocurre en un plano perpendicular a la dirección de propagación de la onda, diremos que éstas son ondas transversales. Estas ondas pasan por aumentos y disminuciones periódicas de la intensidad llamadas pulsaciones. El tiempo que necesita el triángulo para ejecutar una vibración completa se llama duración de una oscilación, que da en un segundo y que recibe el nombre de frecuencia de onda. La frecuencia se mide en Hertz o en abreviatura Hz. Cuanto mayor sea la frecuencia, más alto será el tono percibido; es decir, mayor la altura del sonido. La intensidad del sonido queda determinada, de una parte, por la amplitud y, por otra, por la masa del cuerpo oscilante. Cuanto más altos son los armónicos que contienen un sonido, tanto más agudos nos parecen; así el triángulo llega hasta los 16.000 Hz. Es por esta razón que el sonido se escucha en un **fortísimo**. Sus ondas son longitudinales y transversales transmitidas por el aire en una capacidad de sobreagudo de 16.000 Hz.

211.66

DIMENSIONES

211.661

Triángulo:

Base	25 cms.
Lados	30,3 cms.
Altura	25 cms.
Diámetro de la varilla	0,8 cms.
Diámetro circular de remate	4,2 cms.

211.662

Varilla de entrechoque:

Largo	20 cms.
Diámetro	0,8 cms.

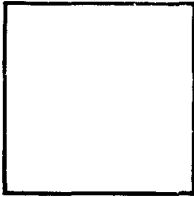
211.67

CLASIFICACION SEGUN HORNBOSEL Y SACHS:

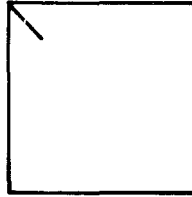
1	Idiófono
11	Idiófono de golpe
111	Idiófono de golpe directo
111.1	Idiófono de entrechoque
111.15	Idiófono de varilla metálica

211.68

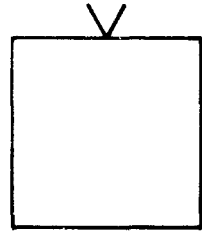
CLASIFICACION SEGUN MANTLE HOOD:



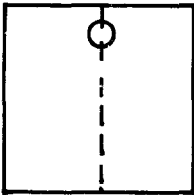
S-H: 111



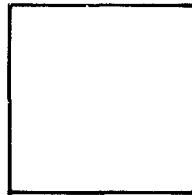
S-H: 111.1



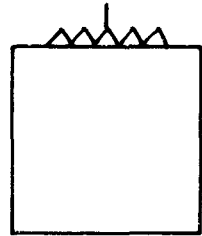
111.15



Vertical



De Pie



Sin Resonador

211.69

USO Y FUNCION:

El triángulo se hace presente en las festividades religiosas de Navidad y Reyes Magos. Este periodo se inicia una semana antes del 25 de diciembre hasta el martes de carnaval. La mayoría de los grupos orquestales, en estas festividades, están compuestos de: órgano o armonio, triángulo, pitos con agua, sonajeros hechos con tapas de metal de las botellas de refrescos, maracas, zambomba, y canto. A estos instrumentos pueden añadirse, depende de la zona geocultural, violín, flauta, clarinete, contrabajo, etc. Cabe destacar el uso de otro instrumento hecho de carrizo con lengüeta llamado "güaquía".

Cada pueblo del Ecuador tiene sus propias costumbres en la fiesta de Navidad. El 16 de diciembre se da inicio a la "novena del Niño Dios". La última

noche de la novena los niños se visten de angelitos, pastores, de reyes magos, de San José, de la Virgen y de otros personajes característicos en cada lugar. Cada personaje desempeña su papel específico y llevan regalos al Niño Dios.

Cerca de la media noche se inicia la procesión. Salen de la casa cantando villancicos propios de la región y parten rumbo a la iglesia. Van intercalando cantos acompañados de los instrumentos arriba descritos con música de la banda de pueblo. Esta noche es noche de alegría para todos. Se oyen pitos, panderetas, guaguas, triángulos, tambores que acompañan los cánticos en medio de los que se escuchan risas y voladores. Van quemando, además, los famosos "chisperos".

El sacerdote lleva al Niño Dios en una cesta adornada de flores y durante el trayecto van danzando al son de la música de pueblo; las piezas que se escuchan son sanjuanitos, danzantes, tonadas, albazos, pasacalles y alguna ocasión una canción de corte español como una jota o un pasodoble, etc.

Llegan a la iglesia y se da inicio a la "Misa del Gallo". El grupo orquestal se encuentra en el coro desde donde entonan cánticos en honor al Niño Dios acompañados de los instrumentos de percusión. A la distancia se deja escuchar el triángulo que lleva el ritmo base de las canciones y de las piezas. Las canciones casi por lo general son de un sincretismo cultural indo-hispano. Indo por su pentatonía e hispano por su estructura: estrofa estribillo estrofa o la forma A-B-A.

Terminada la "Misa del Gallo" los parientes, amigos e invitados van a la casa de sacerdote en donde pasan toda la noche bailando, cantando y divirtiéndose.

Estas celebraciones, como queda arriba anotado, duran hasta el martes de carnaval. En este período se dan los Inocentes y los Reyes Magos (XLI).

La fiesta de la Navidad difiere de región a región; así, en Cuenca es más tradicional que en todo el Ecuador, lo que nos hace recordar los Autos Sacramentales. Cada iglesia tiene su Niño Dios renombrado desde tiempos muy lejanos, así: El Rey Niño del Senáculo, el Niño Viajero del Padre Cordero, el Niño de San Sebastián, el de los Salesianos, el de San Roque, el de la Merced de los Oblatos, etc. Cada Niño tiene su grupo de sacerdotes.

Un mes antes del pase del Niño, el sacerdote sale a las plazas y mercados con una botella de trago y reparte a los vendedores, con el fin de que todos cola-

(XLI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976-1980.

boren con la fiesta; de igual forma a los niños que van a representar algún personaje, les regala dulces, galletas, etc. Estos se visten de angelitos, de pastores, de Reyes Magos, de el Angel de la estrella, de Herodes, de San José, de la Virgen, etc.

El día de la procesión se transforma en fiesta de alegría y tiene un colorido de fiesta tanto por su vestuario como por su alegría.

Los "pases del Niño" comienzan a las 9 de mañana y terminan a las 7 de la noche. Los Niños Dios recorren las calles de la ciudad y se escuchan los cánticos tradicionales: Dulce Jesús mío; Ya viene el niño, etc.

En la temporada de Navidad salen a relucir los instrumentos que quedan descritos; además, van cantando y recitando "Loas" y "Proclamas" al Niño Dios. Los personajes danzan, cantan, recitan y llevan obsequios al Niño Dios, recuerdo y tradición de los antiguos autos sacramentales.

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología se ha hecho un inventario de canciones navideñas así como de diferentes tradiciones del Ecuador. Este trabajo, "Navidad en mi pueblo", será procesado y tabulado y tendremos como resultado la comprobación de la persistencia de los autos sacramentales del tiempo de la edad media; este hecho se ha conservado gracias a la difusión y dinamización de la cultura tradicional (XLIII).

Cornejo, en el "Diccionario del Folklore Ecuatoriano" de Paulo de Carvalho-Neto, dice: "El villancico, ante todo, es una supervivencia de los llamados autos sacramentales y así debe ser entendido, pues hasta hoy, en el Ecuador por lo menos, él sólo surge en las ceremonias de la Navidad y de los Reyes Magos. En consecuencia, nos viene desde la Edad Media, cuando primitivamente se llamaba villáas, de villa" (166). Este dato de Cornejo comprueba y reafirma nuestro acerto o nuestra tesis sobre la supervivencia y dinamización del hecho cultural "villancico" dentro de los autos sacramentales; además, podemos colegir que el triángulo ya comenzó a difundirse mediante el proceso de dinamización en los primeros tiempos o, quien sabe, antes de la Edad Media.

(XLIII) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976-1980.

(166) CORNEJO, Agustín: En "Diccionario del Folklore Ecuatoriano" de Paulo de Carvalho-Neto; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; pág. 240.

DULCE JESUS MIO

$\text{♩} \pm 112$ Canto (Dúo)

Dulce Jesús mío mi ni-ño o do ra do

Organo

Ped.

Triángulo

Maracas

Zamb

The musical score is arranged in a vertical system. At the top, the tempo is marked as $\text{♩} \pm 112$ and the style as 'Canto (Dúo)'. The vocal line consists of two staves with lyrics written below. The instrumental accompaniment includes:

- Organo:** A staff with chords and some melodic lines, including a trill in the second measure.
- Ped.:** A staff with a simple rhythmic accompaniment.
- Triángulo:** A staff with rhythmic patterns indicated by 'x' marks and stems.
- Maracas:** A staff with a rhythmic pattern of 'x' marks.
- Zamb:** A staff with a rhythmic pattern of 'x' marks.

 The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Ven a nuestras almas niño ven no tardes tan-to

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of five staves. The first staff contains the melody in bass clef with lyrics underneath. The second staff shows a guitar accompaniment with chords and a 7th fret barre. The third staff continues the melody. The fourth staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks. The fifth staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks and a 7th fret barre.

TRANSCRIPCION No. 11

A este casillero pertenecen los idiófonos de: entrechoque, sacudimiento, raspadura, punteados, frotación, etc.

En Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, se han registrado los siguientes sonajeros: de uñas, sonajeros de cápsulas de árboles frutales o silvestres, como: "Shakap", "Makich", "Chllichli", "Cascabeles", sonajeros de calabazas, puros, tubulares, "Cencerros" (campanillas metálicas), "Alfandoque", "Guazá", "Cascables de bronce", "Mandíbula de animal", "Guiro", "Maracas" y "Raspa" entre otros. Esta variedad de sonajeros serán descritos en su respectivo lugar. Cfr. Colección de Instrumentos y Archivo de datos: 1968-1980 del Instituto Otavaleño de Antropología.

La cadena de testimonios tiene su validez en el objeto histórico. Los Testimonios traídos por los estudiosos dan consistencia a nuestra teoría de "constantes y variantes dentro de los procesos Históricos y Modos de Producción" a través de la cadena de tradición oral. Los sonajeros arrancan desde su origen, son rastreados en épocas pretéritas por los arqueólogos y permanecen en las persistencias culturales.

Richard Zeller, en "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala", utiliza cierta información de Olaf Holm y da la muestra de un collar que puede ser interpretado como sonajas, él dice: "En nuestras excavaciones encontramos, como ofrenda **collares de concha**, una pata de polípodo con ranura y con una piedrita adentro; y, además, ilustramos instrumentos excavados en Joa (Cultura Bahía) por Olaf Holm, que apoya nuestra concepción" (167) Cfr. Idiófonos arqueológicos.

Este collar de conchass, una pata de polípodo con ranura y con una piedrita adentro semejante a los cascabeles que usan en sus festividades los indígenas de Tungurahua y Cotopaxi en los famosos danzantes. Estos cascabeles son usados como instrumentos de entrechoque. Se ponen en las muñequeras y en las rodillas. Confirma nuestro acerto de la constante del hecho a través de la tradición oral.

(167) ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala"; Publicaciones arqueológicas N° 3, ed. Huancavilca; Guayaquil-Ecuador; págs. 6-7; s/o/d.

Jorge E. Silva Sifuentes, en su libro: "Instrumentos Musicales", Catálogo I, es más explícito al hablar de los sonajeros; además, tiene un carácter de seriedad científica. Las sonajas, en tiempos precolombinos y/o prehistóricos, fueron confeccionados de diferentes materiales, desde el oro hasta el material orgánico. Sifuentes desde la pieza No. 6 hasta la 14, nos da las siguientes características y anota: "Sonaja de metal. De forma semicircular con protuberancias redondas. Mide 5 cms. de longitud y de diámetro 5,5 cms. Se encuentra martillada en relieve y con motivo de puntos. Procedencia desconocida" (168). Cfr. Idiófonos arqueológicos.

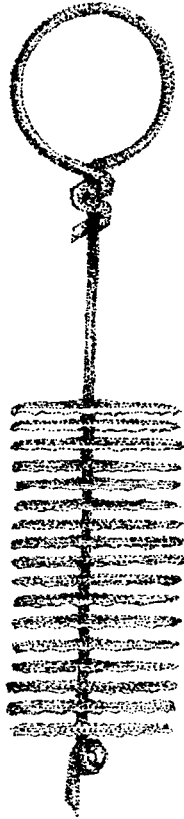
Estos datos, que son abundantes, demuestran la trayectoria de la constante del hecho y la supervivencia en la "Cultura Quichua-Hablante".

María Victoria Uribe, en "Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, Colombia", refiere: "En la tumba de Miraflores se encontraron, asociados al caracol marino, ocho discos de tumbaga cóncavos, con agujero central, los cuales formaron al parecer, un instrumento musical autófono (idiófono)" (169) Cfr. Idiófonos arqueológicos.

El instrumento encontrado por María Victoria Uribe es semejante al sonajero utilizado en las fiestas de Navidad por el Macro Grupo Mestizo Hispano-Hablante. Se encuentra confeccionado de las tapas aplanadas de gaseosas; en la mitad de cada tapa (tallo) va un agujero por donde pasa un alambre de 0,4 cms. El número de las tapas puede ser de 15 o más, en número par o impar. Su función es sincrética.

(168) SILVA SIFUENTES, Jorge E.: "Instrumentos Musicales", Catálogo I; Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Lima, 1978; pág. 7.

(169) URIBE, María Victoria: "Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, Colombia"; Revista Colombiana de Antropología; Instituto Colombiano de Cultura; ed. Italgaf; Bogotá, 1977; Vol. XXI; págs. 152-153.



LAMINA No. 28

Jacinto Jijón y Caamaño, en "Los Aborígenes de la Provincia de Imbabura de la República del Ecuador", anota: "Los instrumentos musicales que se han encontrado en los yacimientos arqueológicos, son: **cascabeles y sonajas de cobre**"; y, en otro lugar refiere: "Decoraban, además, sus personas en casos semejantes, **con cascabeles metálicos**, que colgaban de una cuerda, para ponerse las como pulseras o ajorcas" (170). Cfr. Idiófonos arqueológicos.

Podríamos seguir abundando en datos arqueológicos para confirmar nuestra tesis de constantes y variantes sobre los instrumentos arqueológicos, los cuales han permanecido hasta hoy, a través de la cadena de la tradición oral, en las persistencias o supervivencias culturales; además, demuestra la vigencia del hecho a pesar de la aculturación en los procesos históricos.

Los cronistas fueron los primeros escribanos de la cadena de tradición oral, ellos fueron los que recogieron los testimonios y han confirmado la constante del hecho desde la prehistoria, en nuestro caso, hasta el tiempo de la Colonia.

Los instrumentos musicales y todos los hechos culturales han estado sujetos a un proceso: el hecho observado es comunicado por el observador en un testimonio, que se puede llamar prototestimonio inicial. Este testimonio es entendido por una persona que narra a una segunda persona, la cual a la vez, lo divulga contándolo a una tercera, etc. De esta forma nace una cadena de tradición, en la que cada testigo es un eslabón y cada testimonio un testigo auricular. Finalmente, el último testigo comunica a un escribano, quien lo consigna; de esta forma, el hecho o fenómeno cultural ha pasado por un proceso de dinamización y socialización hasta llegar a formar el hecho cultural. Este proceso fue recogido por cronistas, historiadores y viajeros, quienes son los primeros escribanos de los fenómenos culturales de tradición oral. Así, Garcilaso de la Vega, en "Comentarios Reales de los Incas", anota, al tratar de las fiestas: "Para lo cual traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, tamborinos mal concertados, **cascabeles**, pedazos de pellejos con que se ayudaban para hacer sus tonterías" (171). Bernal Díaz del Castillo habla de los vestidos e instrumentos que utilizaban en las festividades diciendo: "Ves-

(170) JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Los Aborígenes de la Provincia de Imbabura de la República del Ecuador"; Ed. Tipografía y Encuadernación Salesiana; Quito; 1920; pág. 129.

(171) DE LA VEGA, Garcilaso: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1963; Tomo II; págs. 218-220.

tidos de plumas y otras cosas, llevaban hojas de plata colgadas del vestido" (172). Bernabé Cobo refiere que en las fiestas utilizaban "lanzas con cascabeles" (173). Pedro Cieza de León habla de "campanillas" (174). Fray Bartolomé de las Casas anota: "cascabeles" y añade: "Poníanse a las gargantas de los ples y en las muñecas de las manos sarteles de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de hueso" (175). Alvear Núñez Cabeza de Vaca apunta: "sonido de cascabeles" (176). Enrique de Vedía al hablar de sus festividades dice que "las mujeres y los hombres se vestían con sus "cascabeles", a sus soldados" (177). Don Alvear Cabeza de Vaca al describir sobre las conquistas, refiere que "una noche oyó mucho estruendo y gran ruido de voces y gran ruido de cascabeles" (178). Fray Bartolomé de las Casas anota: "Con otros instrumentos de hueso de animales o de pescados hacen algún sonido" (179).

(172) DE AVILA, Francisco: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; edición bilingüe, 1958; trad. de José María Arguedas; ed. Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos; Serie, Textos Críticos, N° 1, Lima, 1916; págs. 56-58.

(173) COBO, Bernabé: "Historia del Nuevo Mundo"; ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1959; pág. 57.

(174) CIEZA DE LEON, Pedro de: "La Crónica del Perú"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1957; Vol. II; pág. 371.

(175) DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1958; Vol. IV; pág. 370.

(176) NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvear: "Naufragios de Alvear Núñez Cabeza de Vaca y Relaciones de Jornada que hizo en la Florida con el Adelantado Ponfíllio de Narváez"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Madrid, 1946; Tomo XXII; Vol. I; pág. 518.

(177) VEDIA, Enrique de: "Historiadores Primitivos de Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1946; Tomo I; pág. 484.

(178) NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvear: "Naufragios de Alvear Núñez Cabeza de Vaca y Relaciones de la Jornada que hizo en la Florida con el Adelantado Ponfíllio de Narváez"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1946; pág. 518.

(179) DE LAS CASAS, Fray Bartolomé: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Tomo III; pág. 223.

Podríamos seguir enumerando datos de cronistas, quienes nos han transmitido a través de la Cultura Oral Tradicional, aquellas costumbres ya existentes a la llegada de los conquistadores. Ellos advirtieron el valor y la importancia de la tradición oral como fuente histórica y citan ejemplos con los que resaltan el valor de las mismas. Los Etnólogos e Historiadores han empleado en todas partes las tradiciones orales para reconstruir el pasado de las poblaciones que estudian y, en nuestro caso, nos valemos tanto de las fuentes escritas como de la tradición oral para reconstruir la historia de los instrumentos musicales.

Encontramos datos circunstanciales en historiadores y viajeros. Los historiadores nos relatan hechos de la Cultura Oral tradicional. A este respecto, Federico González Suárez al hablar de las fiestas y danzas de los Cañaris, afirma: "Estos daban autoridad a personas con tiaras grandes de oro, en las que ostentaban mascarones del mismo material precioso, o plumajes delgados y cascabeles también de oro. En estas ocasiones eran cuando se ponían brazaletes, pecheras y coronas de oro y de plata, y colgaban a la frente unas medias lunas asimismo de oro o de plata, según la riqueza de cada cual" (180); en otro lugar; el mismo autor relata que "hombres y mujeres van bailando con sus cascabeles según sus solaces" (181). El Padre Juan de Velasco al escribir sobre las fiestas en el mes de agosto nos hace conocer que "Iban adornados de muchos pendientes de monedas de oro" (182), los cuales deberían haber servido de instrumentos de entreochoque.

Los historiadores recogen las tradiciones o transmisiones orales como fuente histórica. Estas tradiciones no son escritas, son orales y tienen la particularidad de que se cimentan de generación en generación en la memoria de los hombres y se transforman en un saber colectivo por el proceso de socialización. Ellos, los historiadores, de una manera inconsciente tratan de las características principales de la tradición, su transmisión verbal y la tradición misma. Además, forman la cadena de credibilidad del dato desde la vigencia de la tradición oral, la escriben y posteriormente los viajeros confirman el dato y los actuales científicos encuentran la constante del hecho a través de las investigaciones de campo.

(180) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. C.C.E.; Quito. 1969; Vol. I; pág. 182.

(181) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; Vol. I; pág. 247.

(182) VELASCO, Juan de: "Historia del Reino de Quito en América Meridional"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1978; págs. 150-151.

"El Nuevo Viajero Universal en América", en 1833, describe las fiestas y dice que los danzantes "se encuentran sembrados de muchos **cascabeles gruesos** y en otro lugar añade: "andaban todo el día por las calles **con el ruido de los cascabeles**" (183). Esto determina la cadena de tradición y por consiguiente la constante del hecho. OSCULATI, en "Ecuador visto por los extranjeros" refiere que para las fiestas "usaban **cascabeles e iban adornados con conchillas, semillas y otras cuentas imitando a los salvajes yumbos**" (184).

Los datos consignados consagran al estudio y reafirman el origen del testimonio y el establecimiento de su importancia específica por comparación con otros testimonios. Estos testimonios están verificados por arqueólogos, cronistas, historiadores y viajeros, los cuales se han mantenido en las persistencias culturales hasta el momento actual. Los estudios tienen credibilidad por la constante del hecho en las persistencias culturales y étnicas. Los pueblos sin escritura tienen una memoria sólidamente desarrollada y transmiten sus tradiciones en forma oral fuertemente encadenada mediante fórmulas y medios mnemotécnicos. Estos medios de recordación han sido ciertos objetos como los quipus, los bastones grabados, la transmisión oral y otros recursos del medio ambiente. Todo esto demuestra la confiabilidad del dato y, por consiguiente, su credibilidad.

Los Idiófonos, instrumentos de nuestro interés, han sido tratados por estudiosos contemporáneos, los cuales confirman nuestro acerto sobre las persistencias culturales. Segundo Moreno habla de "cascabeles y "ramilletes de cascabeles denominados chilchil" (185). Piedad Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samanlego, relatan algunos Idiófonos, como: "Alfandoque, güazá, cencerros y la piedra voladora" (186). Inés Jijón, en "Museo de Instru-

(183) "El Nuevo Viajero Universal en América"; Barcelona, 1833; págs. 80-89; en "El Ecuador Visto por los Extranjeros"; en Biblioteca Mínima; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960; pág. 263.

(184) OSCULATI, Cayetano: en "Ecuador Visto por los Extranjeros"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; en Biblioteca Mínima; Quito, 1960; pág. 309.

(185) MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; ed. Fray Jodoko Ricke; Quito, 1949; págs. 30-31.

(186) PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales Samanlego: "El Quishihuar o el Arbol de Dios"; ed. Talleres Gráficos Nacionales; Quito, 1966; pág. 99.

mentos Musicales: Pedro Traversari", registra: "Marimba, guazá, maracas, sonajeros, tunduy (tuntui), jalingas (cascabeles), chilchil, cumbamba (mandíbula de animal), triángulo, castañuelas, crótalos, cencerros" (187). Carlos Alberto Coba Andrade, en "Estudios Etnomusicales: Negros de la Nueva", trae las "guachimas" (188). César Bianchi, habla de "Tuntui, Shakáp y Mákich" (189). Siro Pellizzaro, anota: "tuntui, mákich y shakáp, como instrumentos idiófonos" (190). Paulo de Carvalho-Neto, registra los siguientes instrumentos (idiófonos) en su "Diccionario del Folklore Ecuatoriano": "guazá", "alfandoque o bundi" (pág. 80); "bastón" (pág. 95); "bundi" (pág. 103); "campanillas o cencerros" (pág. 113); "cascabeles" (pág. 122); "chambo" semejante al guazá (pág. 408); "tunduli, el propio nombre es tuntui" (pág. 172); "marimba" (pág. 281); "triángulo" (pág. 410). Cfr. Op. cit. (191). Carlos Alberto Coba Andrade, en la Revista Sarance publica un inventario de los instrumentos ecuatorianos y entre ellos refiere los más representativos idiófonos (192).

Los testimonios de los hechos culturales han sido registrados y han permanecido controlados por el seguimiento de la información. Esto constituye que han permanecido a través de los procesos históricos en las persistencias culturales. Sucede a menudo que las tradiciones llegan a ser incomprensibles para los mismos testigos que las relatan, bien sea porque el lenguaje se ha vuelto arcaico, como sucede a menudo en el caso de las tradiciones orales, bien sea porque los hechos de los que se habla hacen alusión a costumbres que se han perdido, convirtiéndose por esto en extrañas para los testigos. Tal es el caso de ciertos instrumentos de diferentes culturas cuyo nombre ha desaparecido junto con el instrumento o ha desaparecido el nombre y el instrumento

(187) JIJON, Inés: "Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971; págs. 9-59.

(188) COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Estudio Etnomusical: "Negros de la Nueva"; ed. University of Minnesota, College of Liberal Arts, Department of Music; Minneapolis, 1970-1971; Vol. IV.; pág. 182.

(189) BIANCHI, César: "Mundo Shuar: Instrumentos Musicales"; N° 7, Serie - C"; Sucúa, Ecuador; págs. 5-80; s/o/d.

(190) PELLIZARO, Siro: "Técnicas y Estructuras familiares de los Shuar"; ed. Federación de Centros Shuar; Sucúa, 1973; pág. 47.

(191) CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; págs. 80-410.

(192) COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Sarance": "Instrumentos Musicales Ecuatorianos"; ed. Gallo capitán; Otavalo - Ecuador, 1979; págs. 70-95.

permanece. Lo último que permanece en la tradición oral es el testimonio. Esto, que es parecido en todos los testimonios auriculares, tiene, sin embargo, un valor especial para reconstruir la historia de los instrumentos ecuatorianos.

Los testimonios de Tradición Oral Popular tienen una relación entre el hecho observado o el acontecimiento y el testimonio o la anotación de la tradición oral. Esta puede ser presentada como sigue: "El hecho observado es comunicado por el observador en un testimonio, que puede llamarse prototestimonio o testimonio inicial. Este testimonio es entendido por una persona que lo narra a una segunda persona, la cual a su vez, lo divulga contándolo a una tercera, etc. De esta forma nace una cadena de tradición, en la que cada testigo ulterior es un eslabón y cada testimonio un testimonio auricular. Finalmente, el último testigo comunica el último testimonio a un escribano, quien lo consigna. Por consiguiente su transmisión es verbal. La existencia de la cual hace que se deba considerar una tradición como una sucesión de testimonios históricos verbales" (193).

Existen datos circunstanciales que se refieren a los instrumentos musicales, tales son: Luciano Andrade Marín: "La desconocida región de Oyacachi"; Antonio Santiana y María Angélica Carlucci: "Fiestas Indígenas de Otavalo, San Juan"; Segundo Luis Moreno: "La Música en la Provincia de Imbabura"; Virgilio J. Mendoza: "Folklore Azuayo"; Justino Cornejo: "Chigualto, Chigualó"; W. B. Stevenson: "Historical and descriptive, narrative of twenty years residence in South América"; Segundo Jarrín: "Las fiestas de San Pedro y los Aruchicos"; Félix Coluccio: "El velorio de Angellito"; Segundo Luis Moreno: "La Música de los Incas"; Piedad Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samaniego: "Colección Lacta"; Aníbal Bultrón: "Fiestas Indígenas en Otavalo"; Gerardo Falconi: "Música y Danzas Folklóricas"; Juan Pablo Muñoz: "La Música Ecuatoriana"; Rafael Vallejo Larrea: "Festival de Danzas Indígenas"; Marcos Jiménez de la Espada: "Colección de Yaravies Quitafíos"; R. et M. D'Harcourt: "La Musique des Incas et ses Servivances"; Carlos Alberto Coba Andrade: "Literatura Popular Afroecuatoriana"; etc. Resulta largo enumerar la bibliografía circunstancial sobre los instrumentos ecuatorianos, al menos damos lo principal. En estas obras y en otras encontramos el testimonio verbal de la tradición oral tradicional. La verbalidad es una cualidad, ahora escrita, que el testimonio resultante de la tradición oral comparte con los testimonios oculares y auriculares que se van transmitiendo de boca en boca, de generación en generación hasta constituir la tradición y los hechos culturales llegan a folklorizarse gracias al proceso de dinamización y socialización.

“El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, dice Mircea Eliade, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar al acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de **hierafonía**, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra. Podría decirse que la historia de las religiones (creencias de derecho consuetudinario), de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierafonías, por las manifestaciones de las realidades sacras” (194). Por consiguiente, los objetos que nos rodean tienen algo de sagrado y dentro de la sacralidad existen creencias, supersticiones y, más que eso, mitología. Los instrumentos musicales se encuentran saturados de creencias de tipo religioso, cuyas normas no deben ser violadas, porque al violarlas se puede causar un irrespeto a la norma y por consiguiente puede producirse un mal dentro de la familia, de la comunidad o de algún rito sagrado. Las comunidades y, por consiguiente, el informante, distinguen dos clases o dos modalidades de experiencias: sagrada y profana. Además, existe un tiempo sagrado y un espacio sagrado y de igual forma ciertos objetos que tienen estos mismos principios. Tal es el caso de las danzas rituales, de los instrumentos idiófonos, en nuestro caso. En estos hechos existen fórmulas misteriosas antiguas para conjurar y alejar a los espíritus del mal e invocar a los espíritus del bien.

Los paños-lanzas con sonajeros, las ramas de árboles, los sonajeros de uñas y de cápsulas, los shákaps, los mákich, los chilchil y los sonajeros y cascabeles de los variados materiales, las campanillas (cencerros), tienen una connotación de apartar a los espíritus del mal y evocar a los espíritus del bien. El sonido de entrechoque, chasquido o sacudimiento cumple una función específica que es erradicar a los espíritus del mal.

Los abagos piden permiso al señor cura para ponerse la **careta de diablo** y llevan en la mano el **bastón nudoso** para apartar al espíritu maligno (XLIV). Los Yumbos de Cumbas usan las lanzas, signo de sacrificio ritual, y, entre danza y danza, existe la **mudanza**, por medio de la cual ahuyentan al espíritu del mal y

(194) ELIADE, Mircea: “Lo Sagrado y lo Profano”; ediciones Guaderrama; Madrid, 1967, pág. 18-19.

(XLIV) Cfr. datos de investigación del IOA: 1968-1980.

finalizan con la "Invocación a los cerros", los cuales son los totem o dioses protectores. Existe la sacralización del tiempo y del espacio y de los objetos sagrados (XLV). Los Aruchicos en las fiestas de San Juan y San Pedro cargan campanillas de **cobre** para apartar a los espíritus del mal; además, deben cumplir la carga (doce campanillas equivalentes a 12 años de haberse vestido y bañado con el mismo traje), de lo contrario pueden llevarles a la muerte o les trae mala suerte. Estas campanillas se llaman cencerros (XLVI). Los danzantes de Pujilli y de toda esa comarca utilizan en su vestimenta **cascabeles en las rodillas**, y en algunos casos, **en las muñequeras y en los tobillos**. Según la información, estos cascabeles sirven para ahuyentar a los espíritus del mal y para que la danza sea aceptada por el dios sol (XLVII). Las danzas de la cultura Shuar pertenecen al ciclo ecológico. En todas ellas usan shákaps y mákich en los tobillos de los pies, y en la cintura. Estos idiófonos tienen la misma finalidad: ahuyentar a los espíritus del mal (XLVIII). Los chamanes utilizan ramas de árboles y van invocando a los dioses protectores a fin de que el rito de curación no sea estropeado por los espíritus del mal. Estas ramas son sacudidas y de vez en cuando soplan a los cuatro extremos de la habitación (XLIX). En la cultura Afroecuatoriana los instrumentos percutidos dan constancia a la danza y mediante el ritmo pueden llegar al éxtasis para entrar en contacto con los dioses extraterrenos (L). Todas estas investigaciones realizadas por el Instituto Otavaleño de Antropología, han permitido llegar a la comprobación (generalizando las comprobaciones del área estudiada a todo el país) que los hechos culturales, como danzas e instrumentos musicales, presentan comportamientos de sacralización a través del espacio y del tiempo; además, existen ciertos objetos, como en los casos arriba expuestos, donde cada uno de ellos cumple un fin determinado que es el de ahuyentar a los espíritus del mal y llamar o invocar a los espíritus del bien. Para el hombre, la naturaleza nunca es exclusivamente natural, está siempre cargada de un valor religioso. Los dioses han manifestado las diferentes modalidades de lo sagrado en la propia estructura del mundo y de los fenómenos cósmicos. El mundo se presenta de tal manera que, al contemplarlo, el hombre descubre los múltiples modos de lo sagrado y por consiguiente vislumbra el espíritu del bien y del mal. Los hechos o fenómenos culturales están sobresaturados de esta realidad: invocar al espíritu del bien y ahuyentar al espíritu del mal.

(XLV) Cfr. datos de investigación del IOA: 1965-1980.

(XLVI) Cfr. datos de investigación del IOA: 1968-1980.

(XLVII) Cfr. datos de investigación del IOA: 1968-1980.

(XLVIII) Cfr. datos de investigación del IOA: 1968-1979.

(XLIX) Cfr. Investigaciones del IOA: 1968-1980.

(L) Cfr. Investigaciones del IOA: 1968-1980.

Palos-lanzas: Cumbas Conde, parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; Macro grupo Quichua-hablante. **Bastones:** Comunidad de Chilcapamba, parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; parroquia Imantag, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; San Antonio de Ibarra, Cantón Ibarra, Provincia de Imbabura. **Bastones de mando:** en todas las Comunidades y Parcialidades del Macro grupo Quichua-hablante y en algunos Micro Grupos componentes de la Nacionalidad ecuatoriana. **Ramas de árboles:** Instrumento de danza y de chamanismo; se encuentra en todos los grupos componentes de la nacionalidad ecuatoriana. **Tuntul:** Instrumento de comunicación, es propio de las culturas Shuar y Achuar; se encuentra en todos los Centros de la Federación Shuar, su área de dispersión son las provincias de Zamora Chinchipe, Morona Santiago y parte del Pastaza. **Marimba:** se encuentra en los Micro grupos culturales Coayquer, Cayapa, Colorado y Afroecuatoriano, siendo su paternidad de origen africano. **Triángulo:** Su función se determina en el Macro grupo Mestizo Hispano-hablante. **Sonajeros:** de uñas y de cápsulas frutales: Cascabeles, Chilchil, Shákap, Mákich, etc. Macro grupo Quichua-hablante y Cultura Shuar y Achuar. **Sonajeros de calabazas, puros y tubulares:** Micro grupo afroecuatoriano. **Cencerros o campanillas de bronce:** Macro grupo Quichua-hablante, Festividades de San Juan y San Pedro. **Alfandoque:** Micro grupo Afroecuatoriano. **Gúzazá:** Micro grupo Afroecuatoriano. **Maracas:** Micro grupo Afroecuatoriano y Macro Grupo Mestizo Hispano-hablante. **Cascabeles de bronce pequeños:** Macro grupo Quichua-hablante, danzantes; provincia de Tungurahua y Cotopaxi. **Mandíbula de burro o caballo:** Macro grupo mestizo hispano-hablante y Micro grupo Afroecuatoriano. **Güiro:** Macro grupo mestizo hispano-hablante y Micro grupo Afroecuatoriano; y, **Raspa:** Macro grupo mestizo hispano-hablante y Micro grupo Afroecuatoriano. Todos estos Instrumentos están localizados por áreas culturales, ya que sería casi imposible ubicar las diferentes comunidades, anejos, parroquias o sitios donde se encuentra cada uno. Esperamos con el tiempo hacer un mapa de todos los lugares donde se encuentran cada uno de los diferentes Instrumentos, según registro de datos del Instituto Otavaleño de Antropología (LI).

Los sonajeros serán catalogados por el material, por el uso y por la función. Trataremos de ser lo más sucintos en la descripción de cada unidad, ya que cada uno de ellos llevaría un capítulo aparte.

(LI) Cfr. Investigaciones del IOA: 1968-1980.

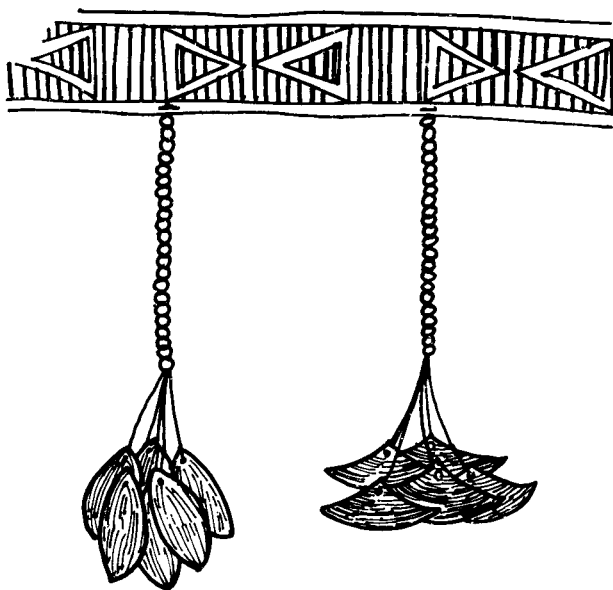
Los nativos de las diferentes culturas ecuatorianas, no sólo consiguen imitar las voces de todos los animales sino aprovechan esos conocimientos de tradición oral para componer música, principalmente el canto y el contra canto, marcando el ritmo con los pies y con el cuerpo, en un movimiento que nos da la impresión de estar flotando, como nuestros mejores bailarines. A más de estos recursos hacen instrumentos musicales con los materiales que se encuentran en su medio ambiente natural, como los sonajeros de uñas, de cápsulas y pepas de árboles.

Las semillas sirven para una infinidad de cascabeles que producen una variedad de sonidos y ritmos, por ser hechos en escala creciente de tamaños, sujetos a una pieza única, que se utiliza como cinturón, tobillera o pulsera; esa misma pieza también es hecha con las conchas de moluscos de agua dulce o salada, cuello de calabazas o puros, pepas de árboles silvestres y otros materiales.

211.741.1 **EL SHAKAP**, Instrumento Idiófono de entrechoque, con el cual las mujeres llevan el ritmo de la danza de la culebra, de la tzantza, de la yuca y de la chonta; y, en algunas ocasiones, de bailes familiares o sociales. Cada Shakap, según la muestra recolectada, No. 5, está formada de una cinta tejida por las mujeres y/o por los hombres; doce haces de cascabeles, seis al un lado y seis al otro. Cada nupí, shuak, kumal kunku se encuentra sujeto por una fibra de wasake. En la parte de sujeción a la cinta se encuentran unos pequeños mullitos de color blanco y azul, el número de ellos son: 18 en la parte inferior; 20 azules en la parte intermedia; y, 30 blancos en la parte superior que rematan a la cinta de sujeción de la cintura. El número de pepas de nupí y shuak son en número de 30; en medio va un pedazo de kunku. El nupí y el makich son pepas de árboles. Se preparan vaciándolas y agujereándolas para insertarlas con la fibra de wasake. La muestra que tenemos en nuestras manos pertenece a la señora Juana Anguash, de 51 años de edad, del Centro Walmi (LII). Al kunku, caracol de agua dulce o de algún lugar húmedo, se le recorta la parte del pabellón en forma triangular. Una vez preparados los materiales en haces pendientes, se les amarra con una piola de wasake o kumal de una longitud de 16,9 cm. Las mujeres bailan sosteniendo el Shákap con las manos. Su baile consiste en pequeños pasos adelante y hacia atrás. los hombres en una hilera y las mujeres en otra. Más tarde, conforme avanza la fiesta se toman de la mano y forman un círculo, al grito del jefe de la danza dan la vuelta a la inversa. Las danzas, como queda anotado en otro lugar, son rituales y tienen un sentido de relato del hecho acontecido sea este ecológico, festivo, de curación o de conmemoración de un hecho histórico, como la reducción de la cabeza humana.

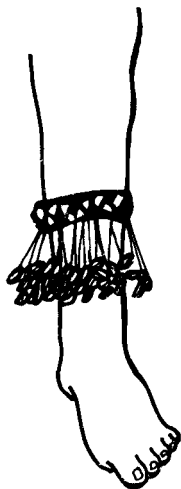
(LII) Cfr. Datos de Investigación del IOA. Departamento de Documentación y Archivo. 1968-1980.

Los hombres se cruzan un par de estos instrumentos (shakáp) de un hombro hacia la cintura y del otro hacia el mismo lugar, el sonido es de entrecchoque.



LAMINA No. 27

211.741.2 El **Mákich** usan en sus danzas, amarrándose en los tobillos. Los materiales y la forma de construcción es similar al shakáp. Los haces son en menor número de pepas: de cuatro a seis. La muestra que poseemos tiene cada ramillete seis pepas de nupi y de makich. En resumen contiene: una cinta de 51.7 cm., cinco haces. Las pepas se amarran en números pares haciendo un nudo en la extremidad. El largo de la soguilla mide 9.5 cm. Existe una variante dentro de la confección: van amarrados en pares que pueden servir de shakáp. Estos instrumentos utilizan en las fiestas arriba expuestas. Describamos dos fiestas en que utilizan estos instrumentos y otros propios de la zona. Ejemplificamos dos fiestas:



a)

UWI IJIAMBRATEI O FIESTA DE LA CHONTA:

Mono negro. Mono colorado. Mono de huevos blancos. Mono de ojos negros. Vamos a coger las chontas. Veamos cuántas clases de chontas hay. "Chen uwi", "Tacum uwi", "Jembes uwi". Con todas estas ballemos ahora. La chonta "Chen uwi" tiene las semillas maduras y ya están germinando, ya se parten y sus hojas se caen. las semillas están buenas y están listas para ser sembradas, igualmente como las guabas, el acho, el yaratzó. Hay más chontas y empezaron a abrirse. Vamos a recogerlas a todas esas nuevas chontas.

Todas las chontas están iguales y tienen nudos como anillos. Las semillas de las chontas ya empezaron a germinar cerca de los ríos como los plátanos, las guabas, el acho, el yaratzó y las guabillas.

Vamos a ver las hojas de la chonta que están en sus nudos. ¿Por qué no tendrán las chontas igual que las guabas, el acho y el plátano?.

Ya han desarrollado las palmas; están casi a la altura de las otras plantas, sus copas se asemejan a la de los achos, de los cocos, etc., por eso son nombradas las chontas. Del interior de la chonta surge el cogollo y cuelgan ya graciosos sus tiernos frutos. Todas están llenas y altas de florecencia para luego colgar por entre las ramas los botones.

¿Por qué las chontas no serán como las demás plantas? ya el viento ondula sus copas y revientan sus flores como todo el bosque. ¡Ah!, que hermosa es la fiesta de la chonta. Girando de un lado a otro miro la alegre algarabía de los concurrentes. Todos estamos saturados de emoción correteando bajo las chontas.

Se doran los racimos de las chontas. Las mujeres se apresuran a buscar quien las recoja. Buscan al hombre bueno que no haga daño a las chontas. El va adelante. Le siguen las mujeres cargadas sus "changuinas" (canastos) mientras recomiendan al joven que arranque los racimos y que no les deje caer fuertemente, porque pueden dañar el alma de uno.

Shuaras (cantan los participantes), venid a ver cuan dulce es la miel de la guaba, del yaratzó. Que sabroso está el caldo de la gallina, la carne de la vaca, del pescado, de la yamala; la dulzura de la naranjilla, de la granadilla y de la caña. Esa dulzura va a adquirir la chicha de la chonta. Hermanos shuaras, contemplad la chonta, por ella suenan nuestros tambores y **nuestros cinturones los shakaps y los makich.**

Tú joven bueno, de alma buena, ponte a cocinar las chontas para empezar la fiesta.

Hermano shuar, tú que cifies tus sienes con la corona, monda las chontas y ponte a masticarlas, yo te daré la chicha de yuca, para que no pierdas el ánimo y sigas batiendo las chontas masticadas. Ya está batida la chicha de la chonta. Ya están tapadas las ollas. Comencemos a bailar.

Las ollas de mi hermana que contienen la chicha de yuca están fermentadas y así fermentará la chicha de la chonta. Para que no se dañe la chicha de la chonta nombremos a los danzantes, pues todos ellos tienen buena alma, son como las aves del cielo. Sus nombres son dignos de cantarse durante el baile de la fiesta de la chonta.

Cuñado baila en el centro y prueba la chicha si ya está fermentada. ¡Oh, dulce chonta! Azucarada como la guaba, la naranjilla, la granadilla, la caña, la papaya y la guabilla.

Hermano coibrí entra tú también a bailar. Prueba la chicha si ya está madura. Chir, chir, chir grita de alegría y alza el vuelo y se va.

Tío mono, tú también entra a bailar, prueba la chicha. El mono contesta, aún no está madura. Mono de ojos negros, balla tú también, destapa la olla y prueba.

El jefe de la fiesta toma la primera chicha y convida a los participantes a destapar la olla para comenzar a tomar. Empinemos las "pingas" y dancemos en medio de las palmas de chonta. Los hombres fijan sus lanzas en la puerta para asegurar que no se apague el espíritu de la fiesta.

Muy lejos se oye el redoblar del "tuntui" y el canto de las mujeres, mientras la dulce chicha invita a la embriaguez de la danza hasta la madrugada. Cantos y bailes narran el ciclo ecológico de la chonta, desde su plantación hasta su madurez. Los bailes son en forma circular y únicamente se escuchan los cantos y el entrechoque de los shakáps y de los mákich (LIII).

La fiesta de la chonta es de gran importancia. Aquí se da inicio a un nuevo año. Los elementos principales son: la chicha de la chonta, la estructura de la fiesta, la indumentaria, los instrumentos musicales -principalmente los idiófonos-, los cantos y las chontas. Durante la fiesta invocan a los diferentes animales y plantas, los cuales tienen un espíritu. La fiesta dura 24 horas, fuera de los preparativos.

(LIII) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología; 1988-1980.

Nuestro interés es recaer en los Instrumentos musicales y su funcionalidad dentro de la fiesta. Creemos que sin ellos no se podría realizar la fiesta.

b) **FIESTA DE LA CULEBRA:**

La vida del shuar está expuesta al peligro de la selva. Entre la selva enmarañada se esconde el venenoso colmillo de la "yanunga", del "macanchi", del "chichi" y de una gran variedad de ofidios mortales.

Cuando el shuar ha sido emponzoñado con el peligroso veneno, se busca inmediatamente al chamán. Encerrado él y el chamán en un toldo, aislados de los familiares, se procede a las ceremonias de la curación: lavativas ardientes de aji, hierbas medicinales que podrían obrar el milagro de la curación, el kunku molido y el ritual ceremonioso del chamán a base de succiones, ocupan algunos días de intensa actividad, sólo el enfermo y el chamán vislumbran la esperanza de curación, los demás no saben nada, y esperan ansiosos el desenlace de la enfermedad.

Debido a la sabiduría del chamán y del conocimiento que tiene de las hierbas medicinales, la vida del shuar se pone a salvo y es triunfo del chamán y de la comunidad. Este triunfo debe celebrarse con una gran fiesta, la fiesta de la curación de la mordedura de la culebra o fiesta de la culebra.

Abandonan el toldo y todos, llenos de alborozo, se dedican a la preparación de la fiesta consistente en cacería y recolección de frutos. El shuar curado es el anfitrión de la fiesta. Cuando todo está preparado se deja oír, en la enorme espesura de la selva, el redoblar del tuntul que invita a los shuar a la celebración de la fiesta. Se escuchan gritos de alegría y voces afónicas que se alargan entre el bosque selvático con el gemido del viento los espíritus del bien se unen a la fiesta.

Ataviados con coronas de colores de plumas de aves, los hombres, con "itipi" ajustado a la cintura y **de sus cuellos pendiendo collares de pepas brillantes o de huesecillos u otros sonajeros**, su medio cuerpo cubierto de culebras pintadas con "súa" (colorante vegetal) y en su diestra una lanza de palma de chonta, se encuentran dispuestos a iniciar la fiesta.

Las mujeres visten con "tarachi" (vestido que cuelga sobre el hombro izquierdo oblicuamente hacia el costado derecho, cubriendo el seno femenino y dejando el hombro derecho desnudo). Los tarachi son de color oscuro: azul, marrón, violeta y otros variados colores. Del pabellón de sus orejas cuelgan como capullos multicolores los tzukanká, zarcillos de vistosos colores y plumas; también, sus cuellos están rodeados de **collares hábilmente elaborados a semejanza de los cascabeles**. Las mujeres ciñen sus cinturas de

shakáps y en los tobillos de los pies se ponen los mákich. Estos instrumentos sonarán al son de los cantos y de los demás instrumentos musicales y la danza tendrá una brillantez especial.

Todos se han congregado en la casa del dueño de la fiesta. El silencio habitual de la selva se ha tornado en un enjambre rumoroso, sediento de alegría y de buena chicha.

Una doncella hermosa sostiene en sus manos una pindinga (pilche) de chicha y presenta a todos los asistentes. Después de un ceremonioso ritual dan las gracias al chamán y a los espíritus del bien. Durante esta ceremonia es necesario prevenir un nuevo peligro de la selva. Conviene anular la astucia de tantos ofidios venenosos. El chamán, el más importante de la comunidad, procede a la ceremonia y garantiza la salud del curado en días futuros. El shuar curado, en el centro de los participantes, es pintado con súa todo el cuerpo, al grito de los asistentes: ¡Yanunga aaK! ¡makanchi!, "chichi" (enumeran a todas las culebras peligrosas). Los demás contestan: Yanunga jingla, makanchi, etc. y conjuran contra los espíritus del mal que se encuentran en el cuerpo de las serpientes venenosas.

Terminada la ceremonia, el shuar curado se reintegra al grupo. Unos se sientan en bancos (de acuerdo a la jerarquía de los invitados) y otros permanecen en cuncillitas. El chamán dice: "Napl yutla", "nupi amarta" que quiere decir: "comed la carne de la culebra", "tomad la chicha", porque ellos encenderán el espíritu y la alegría de la fiesta. Durante la comida se sirven allmentos del medio y se toma la chicha de la yuca.

Terminada la comida viene la fiesta y la danza con cantos, instrumentos musicales y el entrechoque de los shakáps y de los mákich.

El ritual de la danza describe todo lo sucedido; desde el momento en que fue mordido por la culebra hasta el momento de la curación. Hay palabras de agradecimiento al Chamán e invocación a los espíritus del bien. El baile es un círculo tomados hombres y mujeres de las manos y el jefe del ritual ceremonioso: el tzankran o la Ujaja entonan cantos propios de esta fiesta. Así permanecen hasta el amanecer cuando agobiados por el cansancio, hombres y mujeres se alejan de la fiesta invocando agradecimientos a los espíritus del bien (LIV).

Hemos relatado sucintamente estas dos fiestas como una muestra del uso y función de los mákich y shakáps. Ellos ahuyentan a los espíritus del mal y la fiesta se torna buena y saludable. Los sonajeros tienen una connotación de sacralización.

(LVI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980.

El **Chilchil**, construcción, uso y función son idénticos a los dos instrumentos de la Cultura Shuar. Este sonajero es utilizado por los Indígenas Saraguros, por la cultura shuar y por algunos de los subgrupos culturales de la Provincia de Imbabura, Cfr. datos del IOA (LV).

En algunos Centros de la Cultura Shuar a los shakáps les denominan, por influencia de los Saraguros, con el nombre de Chil-chil; sin embargo, podemos decir que este nombre en la cultura Shuar no es otra cosa que un préstamo dialectal. Los indígenas de la Subcultura Quichua-hablante Saraguro o compran los instrumentos a los shuar o, en el mejor de los casos, confeccionan para sus fiestas rituales y religiosas sus propios instrumentos. **Estos Instrumentos -chil-chil- Idiófonos son hechos de pepas de árboles intercalados con huesos y caracolillos.** En el año de 1968 pudimos comprobar que los utilizaban para los bailes del shararán, ushco o wishco, chirote, toro y en algunas fiestas tanto religiosas como sociales.

La danza del "ushco o wishco" imita al gallinazo. Es descriptiva. Al finalizar la danza imitan el graznido de esta ave: cur, cur.

El "chirote", es una danza descriptiva de esta ave. Los danzantes hacen hoyos en la tierra, simulando raspar y buscar alimento. Finalizan con el graznido de esta ave: cher, cher.

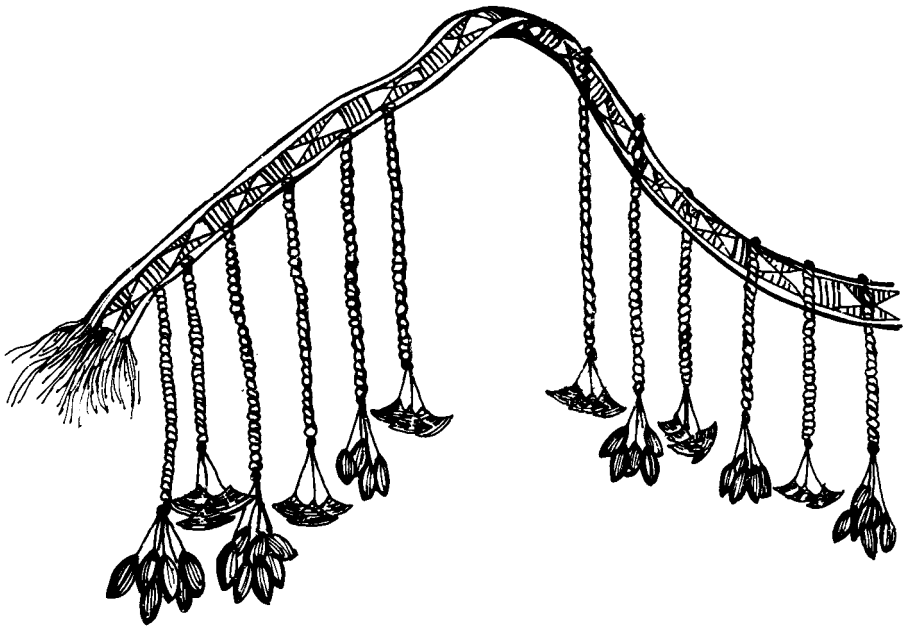
El Shararán es una imitación a la primera, ya que los Saraguros le llaman gallinazo "shararán". Todos los danzantes en círculo y el jefe en la mitad, dicen:

"Shararán mismo parece,
parece y no parece".

Todas estas danzas son de carácter descriptivo, como hablamos expresado anteriormente. En ellas utilizan: violín, guitarras y los famosos "chil-chil"; en años posteriores habíamos comprobado el dato y este instrumento está desapareciendo entre los Saraguros. Cfr. datos de Archivo (LVI)

(LV) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980.

(LVI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980.



LAMINA No. 29

211.741.4

CASCABELES:

Esta palabra tiene dos connotaciones: puede ser sinónimo de campanillas, utilizadas por los danzantes de Pujilí o de San Rafael de Bolívar el 24 de septiembre o el 2 de febrero en las fiestas de "Corpus Christi" o de la "Purificación" respectivamente; o como sinónimo de cascabel, como sucede en algunas subculturas campesinas y ágrafas del Macro grupo quichua-hablante.

a) El cascabel en su primera connotación está compuesto por **un pedazo de cuero en el que están amarradas pequeñas campanillas**. Usan en las rodillas y en los tobillos de los pies. Tal es el caso de los danzantes de Pujilí y de toda la provincia de Chimborazo y de Cotopaxi. Los danzantes se ponen **cascabeles a las gargantas de los pies (tobillos) y en las muñecas de las manos y las rodillas**. El material con que están contruidos es el cobre. Cada campanilla tiene una ranura y una bola del mismo metal con una pequeña argolla para poder amarrarla en el pedazo de cuero.

La fiesta de los “danzantes”, tanto en su parte estructural como funcional y sincrética, se desarrolla de la siguiente manera: son cuatro danzantes, dos hombres y dos mujeres. Los cuatro echan incienso e inciensan en las vísperas, en la Misa y en la procesión en cada altar del Santísimo.

Las dos danzantes -mujeres- **llevan en las rodillas cascabeles de bronce**, en sus manos espadas de metal con una naranja en la punta. Visten con bolsición de bayetilla color negro o lacre, camisa de seda fina, bordada al pecho y en los puños de las mangas. Los “alpargates” son de cabuya con “capellada de manta”.

El grupo orquestal está constituido por un pingullo y un bombo de madera forrado con un pergamino.

Un negro cuida el orden en las vísperas, y el jueves, montado en una yegua de palo imita a la caballería.

Los danzantes -hombres- llevan unos bastones de madera fina cuya empuñadura se encuentra adornada con una cinta de seda muy vistosa. Se ceñían con un pantalón de lana fina con flecos caldos a un lado (terciado). Los pantalones y los sacos son de casimir color negro. La gente toma mucho y participa en las orgías o promiscuidad. Las mujeres son violadas y se matan sin escrúpulos; por esta razón la gente del lugar preguntaba a las mujeres que tenían sus hijos después de la fiesta: ¿Qué tiempo ha transcurrido desde la fiesta de Corpus acá?. Un testigo -informante- cuenta los excesos que se producían, por lo que corría de boca en boca la siguiente copla:

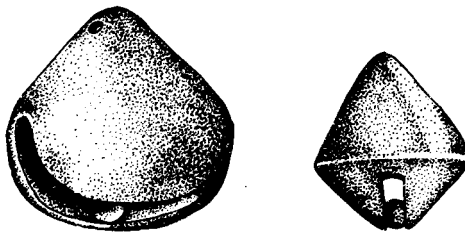
“La mujer por ser casada,
el indio por se danzante,
más que se lo lleve el diablo,
nada pone por delante”.

El domingo siguiente al Corpus, vienen los “buitres”: **Cuatro hombres con cascabeles**, hablan cazado buitres y con éstos embalsamados, bailaban puestos el pico en sus cabezas, las alas en los brazos y llevando un bombo. Uno de los hombres cargaba una “jigra” (bolso de soguillas de cabuya delgada llena de frutas, panes, caramelos, etc.).

A las cuatro de la tarde iban a un campo despoblado; el que llevaba la "jigra" iba dando de comer a los buitres al son de la danza y el entrechoque de los cascabeles. Terminada la fiesta retornaban a sus casas (LVII).

En Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología hemos podido registrar otros datos sobre los "danzantes", tal es el caso de la "Octava de Corpus en Quisapincha". No deseamos entrar a relatar toda la estructura de la fiesta, ya que dejamos los datos para el libro: "Fiestas Populares Ecuatorianas"; sin embargo, queremos dejar anotado el uso de los cascabeles de bronce. De igual forma que en la fiesta descrita anteriormente, llevan "una sarta de cascabeles", **éstas son unas bolitas huecas de metal, una ranura y una bola del mismo material dentro, la cual produce el entrechoque.** Los personajes de la fiesta son: Prioste, acompañantes, danzantes, huacudanzantes, sacharunas, yumbos y los huashayus. Estructura: entrada, vísperas, misa, procesión, castillos y montes. Instrumentos musicales: bombo, pingullo, bocina y cascabeles. Vestuario: cada personaje lleva su propia indumentaria.

Música y coreografía, propia de la Fiesta de Corpus (LVIII).



LAMINA No. 30

(LVII) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980. Informante: Ismael Guerrero Paredes; Sastre, negociante y agricultor; San Rafael de Bolívar; Tesorero de la TCF (Tercera Orden Franciscana); Investigación: 16 de diciembre de 1968-1980.

(LVIII) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980; Informante: José Ruales; Investigación: 12 de junio de 1968; Lugar: parroquia de Quisapincha, Cantón Ambato, Prov. Tungurahua; Cfr. datos de Archivo del IOA.

b) Otra variante dentro de los danzantes que es digna de tenerse en cuenta, es la Fiesta de Corpus de Pujillí. También existe en ella la constante de los **casca-
cabeles**.

En algunas subculturas del Macro grupo quichua-hablante usan casca-
beles confeccionados con pepas de árboles, huesos de aïmales y caracolillos.
Los indígenas los usan para sus fiestas rituales; se ciñen a los tobillos, a las
rodillas y en algunas ocasiones a las muñecas de las manos. Este uso es muy
restringido en la Sierra Norte del Ecuador (LIX).

De esta forma hemos podido determinar, a grandes rasgos, los cascabeles
en sus dos connotaciones.

211.741.5 CENCERROS:

Pertenece a los sonajeros de metal. Cada carga u obligación consta de 12
campanillas de bronce colocadas en serie. Están sujetas a un cuero de res. Los
indígenas, en las fiestas de San Juan y San Pedro, llevan sobre sus espaldas o
en la cintura, de acuerdo a la costumbre de cada subcultura; las primeras per-
tenecen a las comunidades de la Provincia de Imbabura y las segundas a las
comunidades de la Provincia de Pichincha. Este instrumento es propio del
Macro grupo Quichua-hablante (LX).

El uso, función y ritual de las campanas (cencerros) es el siguiente:
Aruchico significa "hombre campana". Es el personaje de mayor colorido en las
fiestas de San Juan y San Pedro como también en la fiesta de la "Rama". Su
función es social y ritual. Las campanas o cencerros sirven para ahuyentar a los
espíritus del mal y para que la danza no sea perturbada por los espíritus ma-
léficos.

El número de campanas que carga cada "hombre campana" es de un
mínimo de doce, cumpliendo la "carga", o sea el haberse vestido 12 años con-
secutivos y haber bailado en las fiestas de San Pedro y San Juan. La utilización
de las campanas o cencerros tiene las siguientes explicaciones:

(LIX) Cfr. Datos de Archivo y Documentación del IOA: 1968-1980.

(LX) Cfr. Datos de Archivo y Documentación del IOA: 1968-1980.

a) Nos han informado que el uso de las campanas está de acuerdo con el prestigio social y económico de cada danzante dentro de la comunidad. La inversión económica por cada campana les da prestigio sobre aquellos que no demuestran tal posición en la comunidad. Este prestigio lo demuestran en las festividades de San Juan y San Pedro como también en la fiesta de la Rama. En este caso el número de campanas, tiene prestigio económico y social dentro de la comunidad. El prestigio, significa respeto y buena fisonomía entre los miembros de la comunidad; caso contrario, les dan una connotación de "miserables", "mocosos" y otros epítetos peyorativos. Si el número de campanas es mayor, tienen gran aceptación en la comunidad. Para quien ha cumplido una carga, o sea 12 campanas y prosigue una segunda carga, su reputación es digna de elogio entre los miembros de la comunidad, los "hombres gente" u "hombres campana" (LXI).

b) La segunda variante explicativa del "hombre-campana" y los "cencerros" es que: cada campana indica el número de años que ha bailado en las fiestas de San Juan y San Pedro, añadiéndose al prestigio que conlleva esta manifestación. Cada año equivale a un año-baile. El número de cencerros que debe cumplir cada hombre campana es una carga compuesta de 12 campanas o cencerros (LXII). La "carga", doce años-baile no corresponderá a los doce meses del año festivo?. Esta interrogante no hemos podido despejar por falta de confirmación de parte de un testigo calificado sobre el hecho. Podemos colegir, más no podemos afirmar. Queda en la simple posibilidad. A esta posible interpretación debería sumarse el prestigio de estratificación etno-socio-económica. A mayor número de años-baile, mayor prestigio dentro de la comunidad. Además, no existe una jerarquización de edades. Los aruchicos pueden comenzar desde temprana edad a cumplir su tarea de carga. Si han cumplido la primera carga pueden ser "capitanes" o "chauicapitanes". El prestigio mayor es el de haber pasado el priestazgo.

El hombre campana o aruchico está vestido de un poncho azul, zamarros de chivo o de borrego, pantalón de gabardina, camisa blanca o de otros colores, suéter, saco de gabardina, alpargatas, oshotas, botas o zapatos, cencerros o campanillas y una "tunda" (flauta travesa) a la mano.

Los zamarros cuestan de 3.500 a 4.000 sucres. Las campanas para los cencerros hacen los "paileros" de Urcuquí, de Cotacachi o de Cayambe. Cada campana cuesta de 400 a mil sucres, dependiendo del tamaño.

(LXI) Cfr. Documentos del IOA: 1976-1980.

(LXII) Cfr. Documentos del IOA: 1976-1980.

El baile es en forma circular y el capitán de los "aruchicos" u "hombres campanas" dirige los movimientos según la tradición. Estos giran de derecha a izquierda, en un momento rítmico determinado, cambian su posición. El deslizamiento del pie lo hacen en tres instantes: primero, juntos los pies; segundo, deslizamiento del pie derecho; y, tercero, deslizamiento del izquierdo para quedar en el primer instante. Estos instantes rítmicos se encuentran sincronizados por los tonos de las tundas (macho y hembra) y por el entrechoque de los cencerros. El baile es exclusivo de los hombres. En esta cuadrilla, en investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología, hemos podido contar el número de campanillas que portan los "hombres campanas": (1)-8; (2)-23; (3)-18; (4)-18; (5)-12; (6)-7; (7)-10; (8)-10; (9)-11; (10)-13; (11)-24; (12)-27; (13)-8; (14)-21; y, (15)-35. Los diferentes danzantes tienen cumplido el número de años-baile, según el número de campanas. El prestigio etno-socio-económico está dado según el número de campanillas años-baile (LXIII).

Las tradiciones orales han sido confirmadas por los cronistas, historiadores, viajeros y estudiosos, los cuales determinan la constante del hecho; además, son testimonio orales, narrados, concernientes al pasado hecho presente. La relación entre el hecho observado y la anotación se ha dado en el transcurso de los procesos históricos por los marcadores, como son, entre otros: Francisco de Avila que habla de "campanillas" (195); González Suárez que refiere: "campanillitas de oro" (196); Paulo de Carvalho-Neto, cita: Santiana, Moreno, los esposos Costales, etc. (197). Esto demuestra la validez de la cadena de tradición, o sea la relación entre el testimonio y la tradición, los modos de transmisión y las variables que podemos encontrar por el proceso de aculturación.

(LXIII) Cfr. Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980.

(195) DE AVILA, Francisco: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; Serie de textos críticos; No. 1; Trad. de José María Arguedas; Ed. Museo Nacional de Historia; Lima, 1966; pág. 147.

(196) GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Vol. I; pág. 176.

(197) CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"; Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964; pág. 113.



Marlon

LAMINA No. 31

291

La calabaza o puro es una planta de clima cálido. El Micro grupo afroecuatoriano utiliza como instrumento de percusión. Disecada la calabaza, hacen un hueco, ponen pepas de árboles, perdigones o piedrecillas muy pequeñas y tapan el hueco con un mango de madera o bien el hueco sirve para introducir el dedo pulgar y sacudir el puro o calabaza. A esta familia pertenece la "maraca" es utilizada tanto por el Micro grupo afroecuatoriano como por los Macro grupos Mestizo hispano-hablante y quichua-hablante.

El grupo indígena, según cronistas, jamás le dio un uso instrumental músico; quienes le dieron esta connotación fueron los negros y más tarde los mestizos. Las calabazas, dice Oviedo, son muy comunes en las Indias. Bernabé Cobo recoge el propio nombre quichua llamado "mati". Acosta observa que en América existe mil diferencias de esta planta y sus variadas formas. Guamán Poma dice que "Oficiales especializados decoraban los mates. Hablan en los palacios pintores que pintan en paredes y en mate". Las informaciones que nos traen son para usos domésticos y como sombrero (198).

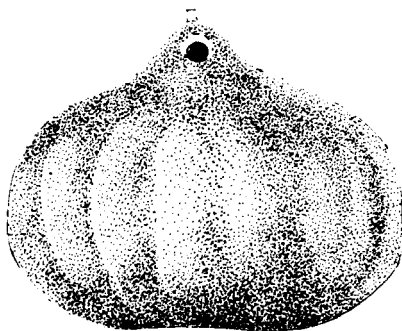
Arriaga, tan conocedor de hechicerías, ofrece dos ejemplos en los que interviene el mate como instrumento ceremonial. En el primer caso se trata de las tantas maneras que tenían de sacrificar cuyes; dice así: "los ahogan en un mate de agua, teniendo la cabeza dentro hasta que muera y hablando entretanto con la Huaca, y luego le abren de alto abaxo, con otras ceremonias". El segundo ejemplo trata de un género de hechiceros llamado "chupadores" en el que tras chupar unas gotas de sangre de la víctima les ponen dentro de un mate y luego, por virtud del demonio, la sangre multiplica y colma el recipiente (199).

(198) FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo y Bernabé Cobo, en "Mate Peruano" de Arturo Jiménez Borja; Revista Nacional del Museo, Lima-Perú, 1948; Tomo XVII; págs. 34-38.

(199) ARRIAGA, Op.Cit., pág. 43.

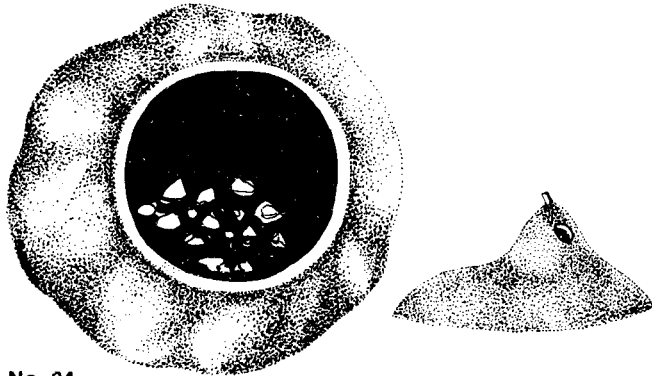
El "mate" es sinónimo de "poro", "puro", "pamuco", o "tutuma". Por su tamaño y forma tiene tres connotaciones: "porongo", "poto" y "chucula"; sin embargo, en cada uno de los países tiene su nombre propio; en el Ecuador se le conoce con los nombres de "puro", "calabaza", "mate"; sus formas son variadas, igual que su tamaño.

Después de la llegada de los africanos a América, según referencias de Arturo Jiménez Borja, que relata: "Algunos porongos sirven como instrumentos musicales, ya enteros, ya recortados. En el departamento de Junín y en Lima introducen en ellos pequeñas piedrecillas cuyo alegre entrecocar anima la danza "Negrería" y "Negritos". Los bailarines los toman por el cuello y los agitan al aire. En salas, Lambayeque, los brujos, de igual modo, utilizan un porongo que llaman "macana" y otras veces "chingana" y les sirve en sus sesiones de encantamiento. En la soledad de la noche se les oye sonar misteriosamente; entonces los campesinos dicen con gravedad "están brujeando". En Ayacucho, semana antes de Carnaval, los mozos de los barrios solían tocar de noche el "poro-corneta" congregando a la gente joven, según costumbre, a medir sus fuerzas. Hacían este instrumento recortando un porongo. En Cajamarca, durante el mes de agosto, tiempo de trilla, resuena por todo el valle la alta voz del clarín. En una larga caña hueca en uno de cuyos extremos tiene un porongo recortado a modo de bocina" (200). El pabellón llamado porongo es una variante de nuestra bocina que lleva un cuerno de res o un pedazo de caña guadúa.



LAMINA No. 32 Integro

(200) JIMENEZ BORJA, Arturo: "Mate Peruano"; Revista del Museo Nacional, Lima-Perú, 1948; Tomo XVIII; Pág. 43.



LAMINA No. 34

Este dato, una vez más, determina que los puros o calabazas no fueron utilizados como instrumentos de entreochoque o percusión sino después de la llegada de la gente morena del Africa. Como bocina, ha sido utilizado como instrumento de pastoreo o vaquería.

Para mayor referencia sobre los puros, calabazas, para - para, etc. remitimos a nuestros lectores a la obra de Arturo Jiménez Borja, quien hace un estudio exhaustivo sobre esta materia (201).

Los sonajeros de calabazas, puros o maracas han sido utilizados por el grupo afroecuatoriano, por el grupo mestizo y por los chamanes, como instrumento ritual.

La "maraca" en las persistencias culturales ha tenido aceptación colectiva y social y podemos decir que pertenece a los instrumentos musicales ecuatorianos. La maraca se utiliza en los grupos afros en las fiestas tanto sociales como rituales, tales son: en el chigualo, el andarele, el bambuco y en los desafíos. Es el instrumento que forma parte del grupo marimbero. Sobre el uso y función de la maraca y de otros instrumentos de origen afro, hablaremos en otro lugar.

Los grupos populares mestizos han ido dinamizando este instrumento que ha llegado a formar parte de la orquesta popular. La maraca es expresión de un hecho asimilado colectivamente y reinterpretado y readaptado por el grupo social que lo hace suyo, el cual le incorpora sus propias características. Lo que quiere decir que sufre un proceso de constante adaptación, de acuerdo a las transformaciones generales de la estructura social y ritual, en nuestro caso.

(201) JIMENEZ BORJA, Arturo: "Mate Peruano"; *Revista del Museo Nacional*; Lima-Perú, 1948; Tomo XVII; págs. 34-65.

La maraca en el rito chamánico es parte fundamental y sustancial del proceso estructural ritual. La maraca ahuyenta a los espíritus del mal e invoca a los espíritus del bien. Esta maraca es construida igual que los instrumentos anteriores, la única diferencia es su función y uso.



LAMINA No. 33 diseccionado

La maraca es un idiófono de golpe directo, de sacudimiento, de tipo vaso recipiente, según Hornbostel y Sachs.

Es un tronco delgado de forma cilíndrica, ahuecado y relleno con pepas, piedras pequeñas y clavos; o puede ser una caña de guadúa ahuecada y rellena con clavos (perdigones), piedrecillas y pepas de árboles silvestres. Es tapado por el un lado con una madera o con un trapo. Este instrumento es sacudido con las dos manos; por consiguiente a esta familia pertenecen el "Alfandoque" o "Guazá"; además, es un idiófono de golpe directo, de sacudimiento, de tipo tubular o recipiente.

211.742.1**ALFANDOQUE O GUAZA:**

En investigaciones realizadas por el Instituto Otavaleño de Antropología, hemos llegado a la conclusión que tanto el "guazá" como el "alfandoque" son sinónimos. Estos datos se han podido comprobar tanto en la Provincia de Imbabura, (en el Valle del Chota), como en la Provincia de Esmeraldas. Este instrumento forma parte del grupo orquestal marimbero compuesto por una marimba (bordón y tiple), dos cununos, un bombo, maracas, guazá o alfandoque, raspa o güiro y, en algunas ocasiones, una mandíbula de caballo o burro la cual tiene doble función: de sacudimiento y de frotación. Cfr. datos de Archivo: 1968-1980 (LXIV).

Paulo de Carvalho-Neto, en su "Diccionario del Folklore Ecuatoriano", ofrece una síntesis histórica sobre dichos instrumentos. Los datos referidos por viajeros y por estudiosos coinciden con los nuestros registrados en campo. Esto demuestra la persistencia del instrumento en la cultura afro. "Guazá", dice el autor del "Diccionario del Folklore Ecuatoriano", es instrumento afroecuatoriano, que Hessaurek vio en 1865, marcando el compás al baile negro denominado bundi. El "alfandoque" -escribe el viajero- es una caña hueca dentro de la cual se pone una cierta cantidad de perdigones, guisantes o piedrecillas y cuyas aberturas se tapan con algodón o con un trozo de trapo. Sacudiendo este extraño instrumento produce un ruido semejante al que se hace en los teatros para imitar el sonido de la lluvia. Pero se sacude al compás de las

(LXIV) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980; Cfr. datos en el Dpto. de Documentación y Archivo.

canciones y su ruido no es desagradable" (202). Casi al fin del siglo, Festa también registró el "alfandoque" junto a la "bomba" (forma musical indo-hispanoafroecuatorialiana e instrumento musical), animando las danzas de los negros del Valle del Chota, durante la Pascua, "El alfandoque, dice, es un pedazo de caña relleno de porotos secos y tapados en los extremos con pedazos de pergamino, el músico lo golpea rítmicamente con violencia y los porotos estrellándose contra las paredes de la caña y los pergaminos estirados, produce un sonido, el cual unido al sonido de la bomba (instrumento), a la alentada de las manos y al canto de las mujeres forma una música bárbara que nos hace suponer de estar en el Centro de África" (203).

Modesto Chávez Franco, en la Revista Municipal, Vol. II, Nro. 11, hace referencia al instrumento de nuestro interés: "los negros de nuestra provincia nor-costeña, Esmeraldas, acompañan en sus bailes de marimba con otro curioso instrumento, el alfandoque, que también trascienden a origen africano. El alfandoque es un cañuto de guadúas con sus dos nudos de los extremos, dentro del cual por una ranura, que al mismo tiempo servirá para la salida del sonido, se introducen varias piedrecillas o semillas, que al agitarse el cañuto con ambas manos en balanceo y chocar en sus paredes fibrosas y vibrátiles, va a dar el sonido ronco de una cascada; pero la habilidad del tocador sacará sonido de pandereta, de crótalos, de redoblante, etc." (204).

Paulo de Carvalho-Neto, en su Diccionario del Folklore Ecuatoriano, relata que el "alfandoque lo escuchó en Esmeraldas, casualmente, la noche del 2 de noviembre de 1962, acompañando a la marimba, al bombo y al cununo en la interpretación del bambuco (forma musical afroecuatorialiana), de la caderona (especie musical afroecuatorialiana) y otros géneros de la música afroecuatorialiana. Observé que lo denominaban de preferencia guazá en lugar de alfandoque" (205).

(202) HASSAUREK, F.: "Una fiesta de los negros del Chota"; en "El Ecuador visto por los Extranjeros"; Biblioteca Ecuatorialiana Mínima; ed. Casa de la Cultura Ecuatorialiana; Quito, 1960; pág. 348.

(203) FESTA, E.: "Nel Darien e nell'Ecuador. Diario di viaggio di un naturalista"; ed. Unione, Tip. Editrice Tirinese; Torino, 1909; págs. 307-308.

(204) CHAVEZ FRANCO, Modesto: "Visitas al Museo de Guayaquil. Continuación del Jass-Band aborígen. (Etnografía ecuatoriana contemporánea. Bellas artes aborígenes. Esmeraldas. Cayapas y negros. Un instrumento más merecedor que otros, de ser elevado a los salones de la civilización). Guayaquil, Rev. Municipal; Vol. II, No. 11, sept. 1927; pág. 22.

(205) CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatorialiano"; ed. Casa de la Cultura Ecuatorialiana; Quito, 1964; pág. 80.

Piedad Peñaherrera de Costales y Alfredo Costales Samaniego, en el "Quishihuar o el Arbol de Dios", traen la siguiente nota sobre el "alfandoque": "Instrumento musical y ritmo negro de la Provincia de Esmeraldas. En la costa colombiana, también entre los negros del Pacífico utilizan instrumentos y este ritmo, en saraos y reuniones fúnebres.

El alfandoque, denominado también **guazá** (voz colorada), es una especie de maraca, construida en un tallo de **bambú, guadúa o yarumo**. En su interior contienen semillas de achira seca. Instrumento musical frecuente en los bailes de **marimba**, espectáculo folklórico de **arrullos y velorios**. Los cañutillos, previamente atados, se agitan rítmicamente produciendo un ruido semejante a la maraca, con ellas acompañan cantos y bailes desenfrenados⁽²⁰⁶⁾.

El ejemplar que nosotros tenemos para estudio, No. 16 de Archivo, es denominado por los negros de Esmeraldas "guazá" o "alfandoque", con preferencia "guazá", principalmente en el río Limones y en los grupos de las subculturas citadinas.

El guazá es un pedazo de guadúa o bambú. Mide de largo: 33 cms. y 5,7 cms. de diámetro. El pedazo de guadúa o bambú está cortado antes del nudo, sirviendo éste de tapón y por el otro extremo se encuentra obturado con un pedazo de balsa. En el interior del pedazo de guadúa introducen perdigones, piedrecillas y pepas redondas; además se encuentran 24 agujas de madera de chonta, las cuales traspasan diametralmente el instrumento. El material que se encuentra en el interior choca y entrechoca entre él y con las agujas de chonta, en las partes laterales del instrumento. En sí existe un triple entrechoco por sacudimiento de las dos manos: los perdigones con las agujas de chonta; entre los perdigones, pepas y otros materiales internos; y, todo el material de entrechoco con los extremos del cilindro, sea con la base-nudo o con la parte obturada-balsa o pambil. El "alfandoque" o "guazá", como queda anotado, forma parte del grupo orquestal marimbero. Las especies que interpreta el grupo orquestal marimbero y, por ende el instrumento de nuestra preocupación son: Arrullo, la Caderona, María Chiquita, las Olas, San José, Chigualo, Decimas de contrapunto o desafío, bambuco, etc. y en la provincia de Imbabura en la bomba y en otras especies del cancionero afroecuatoriano e indo-hispano-afroecuatoriano Cfr. datos de investigación en el Departamento de Documentación y Archivo (LXV).

(206) PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales Samaniego: "El Quishihuar o el Arbol de Dios"; ed. Talleres Gráficos Nacionales; Colección Liacta, No. 23; Quito, 1966; Tomo I; págs. 99-100.

(XLV) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980.

En 1925, D'Harcourt tenía dudas sobre el origen del alfandoque o guazá ecuatoriano, preguntándose si sería puramente indígena o africano. No pudimos dilucidar el problema, concluye. Sobre la génesis del instrumento no podemos dudar, ya que cronistas, historiadores no mencionan ni siquiera circunstancialmente este instrumento. Es con la llegada de los africanos al Ecuador que se reproduce este instrumento de acuerdo a las tradiciones africanas y entra a formar parte del acervo instrumental ecuatoriano. Nosotros adjudicamos su origen a los africanos. Los esposos Costales atribuyen la voz guazá al colorado, seguramente deben tener sus argumentos, pero no creemos que tenga su origen entre los colorados ya que ellos tuvieron contacto con las tribus esmeraldeñas y mantefias; además, este instrumento lo encontramos en las costas de Colombia. (207).



LAMINA No. 35

211.743

IDIOFONOS DE RASPADURA:

El ejecutante frota el cuerpo dentado o áspero del instrumento con otro objeto, éste puede ser una peinilla, un palillo u otro objeto de cualquier material.

211.743.1

MANDIBULA O CUMBAMBA:

Este instrumento tiene dos connotaciones: se le puede considerar como idiófono de golpe directo, de sacudimiento y en hileras naturales (dientes); o, como idiófonos de golpe indirecto de raspadura sin resonador. La mandíbula o cumbamba es un raspador de hueso de burro o de caballo. Sirve para marcar el ritmo de los bailes o danzas. Es la parte ósea del animal en la cual están im-

(207) Op. Cit. pág. 193.

plantados los dientes. El ejecutante raspa los dientes con otro objeto o sacude produciendo el chasquido o la fricción de los mismos. Es utilizado por el macro grupo mestizo hispano-hablante y por el micro grupo afroecuatorialiano, tanto en la Provincia de Esmeraldas como en la Provincia de Imbabura.

Por datos históricos, arqueológicos, antropológicos y otros que pertenecen a la protohistoria, se cree que la mandíbula o cumbamba de animal sirvió como instrumento guerrero y más tarde se transformó en instrumento idiófono de sacudimiento o de raspadura. En el Génesis encontramos el siguiente dato: "Pasado algún tiempo, presentó Caín a Yahvé una ofrenda de los frutos de la tierra. Y también Abel ofreció de los primogénitos de su rebaño, y de la grasa de los mismos. Yahvé miró a Abel y su ofrenda; pero no miró a Caín y su ofrenda, por lo cual se irritó Caín en gran manera y decayó su semblante"; más adelante prosigue: "Dijo después Caín a su hermano Abel: Vamos al campo. Y cuando estuvieron en el campo, se levantó Caín contra su hermano Abel y lo mató" (208). En otras versiones dicen que Caín mató a Abel con una mandíbula de animal y los Santos Padres ratifican este dato en sus comentarios. Es posible, además, que dentro de la historia de la humanidad, ciertas partes óseas de animales hayan sido utilizadas como armas guerreras; sin embargo, en las persistencias culturales hemos encontrado que la mandíbula de animal y, en nuestro caso específico, la mandíbula de caballo o de burro, ha servido como idiófonos de entrechoque o raspador.

El músico-constructor toma la mandíbula, la limpia y, en algunas ocasiones, le da cierto tratamiento, como: charolado y decorado. La dentadura del animal, por el tiempo transcurrido, se encuentra floja y da el sonido de entrechoque.

De los dos ejemplares que tenemos para nuestro estudio, el uno pertenece a la subcultura de Monopamba, Prov. de Imbabura; y el otro, a Limones, Prov. de Esmeraldas. El primero es la mandíbula inferior de un caballo, lleva el No. 10 de Archivo. Tiene seis molares en ambos lados y dos caninos, los delanteros no se encuentran. El largo de la mandíbula es de 31 cm. Profundidad en la parte intermedia es de 8 cm. Cada molar mide 2,3 cm, X 1,3 cm. excepto el último que mide 3 X 1,1 cm. El segundo ejemplar, que registramos es de caballo y únicamente se encuentra el lado derecho de la mandíbula con características similares al anterior. Estas dos mandíbulas han servido para llevar el ritmo de la

(208) STRAUBINGER, Juan: "La Sagrada Biblia"; Versión directa de los textos primitivos; El Génesis, Cap. IV; Versículos 4, 5 y 8; ed. Barsa; Chicago, 1966.

bomba en el Valle del Chota y para los Arrullos, andareles, bambucos y otras especies de la Provincia de Esmeraldas (LXVI).

En el Museo de Instrumentos Musicales "Pedro Traversari" de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pudimos observar una mandíbula, catalogada como raspador. Esta pieza está decorada. El número de catálogo de la pieza del Museo es No. 61. Tiene unas figuras de culebras o reptiles y algunos adornos geométricos.

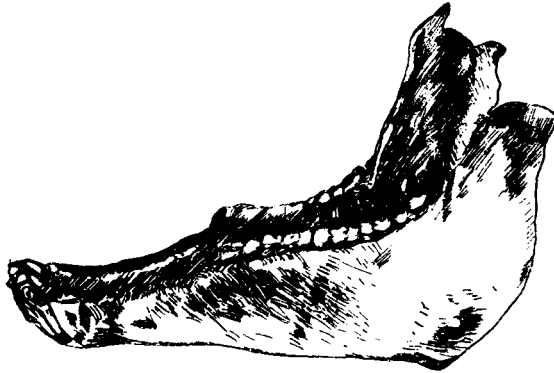
Octavio Marulanda, en su libro "Folklore y Cultura General" diagrama el instrumento y no da ninguna explicación sobre la pieza. En el pie de figura, dice: "Quijada de burro". Santander, Boyacá, Llanos Orientales (209).

Sin embargo, la existencia de la mandíbula de animal en diferentes culturas, como idiófono de raspadura o entrechoque por sacudimiento, determina una vigencia del hecho como instrumento musical; además, sobre lo social del hecho, Cortazar pone especial énfasis en aclarar su sentido: El hecho es colectivo, pero es necesario insistir que no interesa tanto a la ciencia de la Organología el origen del fenómeno, sino que haya sido adaptado y reinterpretado por la comunidad, dejando de ser personalizado para convertirse en patrimonio colectivo. Cortazar apunta con agudeza "que todos lo sienten como propio". La vigencia social significa que el grupo lo considera incorporado a su patrimonio, del cual "todos se sienten copartícipes, aunque no intervengan personalmente en su expresión" (210). La mandíbula, como instrumento músico, ha llegado a folklorizarse y permanece social y vigente dentro de las culturas y subculturas portadoras de tal hecho.

(LXVI) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976-1980. Cfr. Datos en el Dpto. de Documentación y Archivo.

(209) MARULANDA, Octavio: "Folklore y Cultura General"; Ediciones del Instituto Popular de Cultura de Cali; Departamento de Investigaciones Folklóricas; Cali, 1973; pág. 60.

(210) CORTAZAR, Augusto Raúl: "Los Fenómenos Folklóricos y su contexto humano y cultural"; en Folklore Americano No. 18, 2da. época; México, 1974; pág. 27.



LAMINA No. 36

211.743.2

GUIRO O RASPA:

Es un idiófono de golpe directo, de raspadura. Está constituido por una calabaza alargada, semiredonda, de metal o del caparazón del armadillo. La calabaza o el instrumento de variados materiales, tiene líneas transversales en relieve en su superficie, que se frota con una varrilla de metal, una peñilla o cualquier otro objeto de fricción. Es de origen indoamericano. Los poseedores de este instrumento son el Macro Grupo Mestizo Hispano-hablante, el Macro Grupo Quichua-hablante (en estos últimos tiempos) y el Micro Grupo Afroecuatoriano.

“Este instrumento, refiere Isabel Aretz, recibe diferentes nombres: **carrasca o carraca, cacho rayao, güiro, cilindro los pájaros y guacharaca**”; más adelante anota: “El nombre de Güiro que se da en Puerto Rico a un tipo de maraca alargada hecha con la **güira cimarrona**” (211). En el Ecuador a este instrumento se le conoce con los nombres de “güiro”, “raspa”, “cilindro” y “huacharaca”.

(211) ARETZ, Isabel: “Instrumentos Musicales de Venezuela”; ed. Universitaria del Oriente, Cumaná, 1967; pág. 41.

En investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología a este instrumento se le ha encontrado en los grupos orquestales populares y folklóricos del grupo mestizo, en los grupos orquestales de los grupos afroecuatorianos, en los grupos indígenas de la Provincia de Imbabura y Loja y principalmente en los grupos orquestales montubios de la costa ecuatoriana.

Las tres muestras existentes en nuestro archivo tiene las siguientes características: La primera, construida por el señor David Segundo Barrionuevo, constructor y grabador desde los 9 años; en la fecha de investigación, el 23 de septiembre de 1976, tenía 42 años pertenece a Baños, Provincia de Tungurahua. El material de Güiro es de "mate" o "puro" traído desde Archidona.

El constructor hace dos huecos de un diámetro de 2,7 cms. en la parte posterior a las líneas transversales en relieve de frotación, en la parte superior realiza una apertura de 6 cm. de largo por 2,1 de ancho en forma trapezoidal; y, en la parte delantera tiene 22 líneas transversales en relieve, las cuales serán frotadas con una peinilla, un clavo o una varilla para producir el sonido deseado. El mate o puro es grabado y policromado; de fondo, tiene un color rojo; en la parte lateral se encuentra adornado con flores; el grabado tiene figuras geométricas; además, en la parte superior tiene unos dos huecos pequeños para poner una cinta o un cordón, su diámetro es de 0,6 cm. La segunda muestra es un puro alargado en forma de S. No tiene ninguna decoración. Únicamente tiene las líneas transversales en número de 23 y dos perforaciones para introducir los dedos pulgar e índice. Es construido en una calabaza propia del lugar. El constructor es el señor Galo Delgado de la comunidad o subcultura Chalguayacu, Prov. de Imbabura. La tercera muestra es de latón. Este es la parte de protección de un termo. Tiene dos huecos en la parte posterior, en la parte superior se encuentra soldado para evitar que el sonido sea otro al deseado. El portador de este instrumento es el señor Enrique Montenegro de la subcultura campesina, El Ejido, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura (LXVII). En Esmeraldas hemos podido observar un güiro de forma particular y de material natural, se trata del caparazón de armadillo. No tiene ningún aditamento es el caparazón frotado con una varilla de choita o con una varilla metálica. En los grupos populares utilizan el güiro; unos son de fabricación casera y otros comprados son de fabricación extranjera.

(LXVII) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976-1980. Cfr. datos en el Departamento de Documentación y Archivo. Primera muestra David Segundo Barrionuevo, Baños, Prov. Tungurahua; fecha de investigación 23 de septiembre de 1976. Segunda muestra: Galo Delgado, Chalguayacu, Prov. de Imbabura, fecha de investigación 15 de enero de 1977. Tercera muestra Enrique Montenegro, Cotacachi, Prov. Imbabura, fecha de investigación 1976-1980. Otras muestras: Esmeraldas, 1979-1980

El efecto sonoro del guiro es un glisando, debido a las líneas transversales que se encuentran en el instrumento. De ahí que la transcripción debería hacerse en forma de glisando y no como hasta el momento se ha utilizado.

Sobre el origen de este instrumento hay muchas variables, para unos es de origen africano y para otros es de origen indoamericano. Nosotros creemos que es de origen indoamericano, sin descartar el origen africano.

Este instrumento, por el proceso de asimilación y socialización, podemos decir que ya pertenece al pueblo ecuatoriano, dado el carácter de vigencia, socialización, colectividad, funcionalidad, etc. y por consiguiente es un hecho o fenómeno popular, esto es: expresión de un hecho asimilado colectivamente. El Hecho folklórico es reinterpretado, readaptado por el grupo social que lo hace suyo, el cual le incorpora sus propias características; tal es el caso de las muestras encontradas en nuestras investigaciones, que utilizan variados materiales y cumplen una función determinada. Lo que quiere decir que sufre un proceso de constante adaptación, de acuerdo a las transformaciones generales de la estructura primigenia. Esto determina que nuestra tesis al adaptar al medio ambiente, a las culturas que los adaptan, sigue una constante de construcción con un reordenamiento estructural material y específico. El uso y función está supeditado a las costumbres intrínsecas de cada pueblo.



211.75

CONSTRUCCION:

A pesar de que hemos tratado circunstancialmente la construcción de los instrumentos en el ítem 211.74 "Descripción de los Instrumentos", lo abordamos uno por uno, por razones de lógica en el tratado de los mismos.

211.751

SONAJEROS DE UÑAS Y DE CAPSULAS:

Habíamos dicho que las semillas sirven para una infinidad de cascabeles, sonajeros, etc. y se utilizan como cinturón, tobillera y pulsera. Los sonajeros están compuestos por conchas de moluscos, calabazas, pepas de árboles y otros materiales.

211.751.1

SHAKAP:

Este instrumento consta de una cinta o faja, doce cascabeles en haces, seis a un lado y seis al otro. Los materiales empleados son: nupi, shauk, kumai, kunku, wasake y mullos de variados colores.

Las pepas de nupi y shauk son cortadas en su parte lateral y en la parte superior se las perfora para ensartar el kumai o wasake. El kunku es cortado en forma triangular o semicircular y en la parte superior se hace un hueco muy pequeño para amarrar el kumai o wasake. Preparados estos materiales se forman haces con las pepas de nupi, shauk y un pedazo de kunku, ensartadas por una piola de kumai o wasake; la piola de wasake o kumai une el haz, la cual es adornada con mullos muy pequeños de color azul y blanco; la piola se encuentra unida a la faja con la cual se ciñen a la cintura; en los bailes y danzas rituales produce el sonido de entrechoques. Cfr. dibujo No. 27.

211.751.2

MAKICH:

El material de construcción de este instrumento es el makich, el kumai y una cinta que sujeta los haces de estas pepas, como en el anterior instrumento. Las pepas son preparadas y amarradas por haces o por pares. Preparado el material sonoro se va tejiendo la cinta que sujeta a los haces. El largo de la soguilla o de la faja es de 51,7 cm. y cada haz o par de hilos que sostienen las pepas tiene una extensión de 9,5 cm. Cfr. dibujo 28.

211.751.3

CHIL CHIL:

Este instrumento es confeccionado con pepas de árboles silvestres e intercalado con huesos y caracolillos. La forma de construcción es similar a los "shakaps" o "makich" de la Cultura Shuar. Hemos advertido que este instrumento es comprado por los indígenas Saraguros a los indígenas Shuar y que ellos los Saraguros- le denominan "chil chil". Consta de una faja y haces de los materiales arriba enunciados. Cfr. dibujo No. 29.

211.751.4

CASCABELES:

Constan de una serie de pequeñas campanillas o cascabel esférico con ranura y una bola pequeña en su interior. Hechos en metal comúnmente de cobre y algunas ocasiones de otro material metálico; además, tiene pequeñas perforaciones para ser cosidas o suspendidas en el pedazo de cuero de res. Su diámetro es de 3,8 cm. y su ranura mide 2,5 cm. Estos cascabeles esféricos están colocados en series de 8 a 10, en dos hileras. El material de sujeción es cabuya o soguilla de res.

Los danzantes se colocan los cascabeles, como queda explicado, en las rodillas, en los tobillos y en las muñecas. Cfr. dibujo No. 30.

211.752.5

CENCERROS:

Los danzantes anualmente mandan a construir una campana y van añadiendo a la carga. La muestra de estudios tiene 12 campanillas amarradas a un pedazo de cuero de res. El material de las campanillas es de bronce. El orfebre construye las campanillas con un molde; derritido el material metálico coloca en el molde y sae la campana; posteriormente le añade el badajo de acuerdo al tamaño de la campanilla. En la parte superior de la campana tiene una argolla de donde la suspenden con un cabestro al cuero de res y el instrumento queda listo para la danza; además, tiene un cabestro para cargar a las espaldas o llevarlas en la cintura.

Las medidas de la muestra son las siguientes: largo del pedazo de cuero de res : 58 X 23,2 cm.

Las campanas serán medidas por hileras y se tomará en cuenta diámetro, largo con la argolla y largo del badajo :

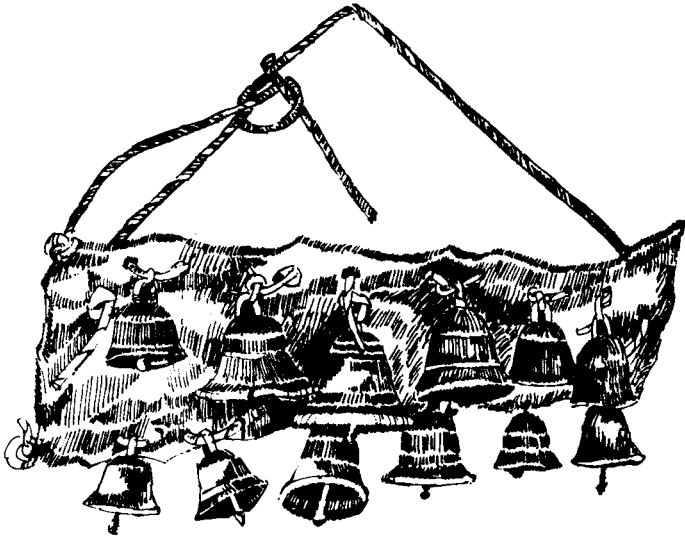
PRIMERA HILERA:

Diámetro		Largo	Badajo
Nº. 1:	7,1 cm.	7,8 cm.	4,9 cm.
Nº. 2:	10,3 cm.	9,5 cm.	6,4 cm.
Nº. 3:	10,8 cm.	11,2 cm.	7 cm.
Nº. 4:	9,4 cm.	10 cm.	9,5 cm.
Nº. 5:	7,5 cm.	7,9 cm.	4,6 cm.
Nº. 6:	6,9 cm.	8,6 cm.	5,8 cm.

SEGUNDA HILERA:

Nº. 1:	8,2 cm.	6,9 cm.	5,5 cm.
Nº. 2:	7,6 cm.	6,8 cm.	6 cm.
Nº. 3:	8,9 cm.	7,2 cm.	5,4 cm.
Nº. 4:	8,8 cm.	9,9 cm.	6,8 cm.
Nº. 5:	7,6 cm.	8,2 cm.	4,9 cm.
Nº. 6:	7,7 cm.	7,3 cm.	6,6 cm.

La carga o campanas se encuentra amarrada con un cabestro de cuero de res. Las perforaciones son en sentido vertical y cada campanilla está sujeta y fija; en algunas ocasiones, como en el caso de la muestra, rematan en un nudo. Estas campanillas o "cencerros" son transportadas a las espaldas, a diferencia de los cencerros de las subculturas de Pichincha. El largo del cabestro para transportarlas mide: 240 cms. y a la vez sirve de sujeción de los cencerros. Cfr. datos de la muestra registrada en el Archivo del Instituto Otavaleño de Antropología y datos del Archivo del Departamento de Etnomusicología (LXVIII). Ilustramos la construcción con un dibujo.



LAMINA N°. 38

211.751.5

SONAJERO DE CALABAZAS:

Para la construcción del sonajero se utiliza: el puro, la calabaza y el mate en sus variadas formas. La muestra de nuestro archivo es un puro mediano de forma casi redonda, aunque utilizan, para llevar el ritmo, diferentes formas con los elementos percutidos, como son piedrecillas, pepas de árboles y perdigones. Seco el puro, hace una perforación: 2,7 cm. de diámetro, para introducir el dedo pulgar de la mano derecha, con la izquierda sujetan la base y con ambas manos sacuden el instrumento de acuerdo a los ritmos que están interpretando. El diámetro de la muestra es de 33,2 cm. por una profundidad de 26,9 cm.

La construcción es simple. Hecha la perforación para introducir el pulgar, con un hierro o un palillo remueven las semillas y añaden los perdigones y piedrecillas. No tiene grabados ni ninguna añadidura. El instrumento es natural. Cfr. datos de Archivo y Documentación (LXIX). Ver dibujo N°. 31.

(LXIX) Investigaciones del IOA: 1968-1970. Cfr. Archivo y Documentación.

211.751.6

MARACAS:

Este instrumento es construido con una especie de puro. Debe llenar uno de los requisitos indispensables y es el de ser redondo. Este puede ser natural, con mango salido de la planta. El constructor no hace ninguna añadidura. Su sonido es opaco y muy suave.

Las confeccionadas por el músico constructor especializado son de material apropiado. Hace un orificio en la parte superior del puro. Saca las pepas del recipiente, pule y le decora, como puede observar en la muestra N°. 32. Hecho el hueco superior embona el mango y le pone cola con aserrín o yeso para que quede terminado. El color en la muestra, es rojo con grabados en alto relieve y pinturas adicionales. Las maracas son pareadas o sea macho y hembra.

Las dimensiones de la muestra obtenida son: un diámetro de 10,2 cm. y un largo o profundidad de 9,6 cm., sin el mango. El mango tiene 12,9 cm. de largo por un diámetro de 2,1 cm. En su interior tiene perdigones, piedrecillas etc., como queda expuesto (LXX). Cfr. Datos y muestras en el Departamento de Documentación y Archivo y en el Departamento de Etnomusicología.

211.752.1

ALFANDOQUE O GUAZA:

El guazá o alfandoque es un pedazo de guadúa o bambú, como queda descrito. Mide de largo: 33 cm. por un diámetro de 5,7 cm. Remitimos a nuestros lectores a la ficha de campo N°. LXXXIII en donde hacemos una descripción del instrumento y su construcción. La función y uso haremos cuando tratemos de los instrumentos membranófonos: "cununos". Cfr. datos en el Departamento de Documentación y Archivo LXXXIX. Ver dibujo N°. 33.

211.753.1

MANDIBULA O CUMBAMBA:

El material de este instrumento es la parte ósea de la mandíbula de burro o de caballo. Tiene seis molares en ambos lados, más dos caninos. El largo de la mandíbula es de 31 cm., la profundidad de la parte intermedia: 8 cm. Cada molar mide 2,3 X 1,3 cm. excepto el último que tiene 3 X 1,1 cm. El instrumento de muestra no tiene ningún aditamento. Es al natural. Cfr. datos ficha: N°. LXXXIV.

(LXX) Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1976.

El material del güiro es el mate o puro. El constructor hace dos huecos de un diámetro de 2,7 cm. posterior a las líneas transversales de frotación o fricción. En la parte superior realiza dos aberturas de 6 X 2,1 cm. El largo de la raspa o guiro es de 21 cm.; ancho 12,6 cm. Las endiduras de arriba hacia abajo miden:

LINEAS TRANSVERSALES EN RELIEVE:**LARGO:**

1:	3,5 cm.
2:	5,1 "
3:	6,5 "
4:	7 "
5:	8 "
6:	8,5 "
7:	9 "
8:	9,4 "
9:	9,5 "
10:	10 "
11:	9,6 "
12:	9,7 "
13:	9,6 "
14:	9,7 "
15:	9,3 "
16:	9 "
17:	8,2 "
18:	7,7 "
19:	6,7 "
20:	5,7 "
21:	5 "
22:	3,4 "

Profundidad de cada línea transversal: 0,3 cm. Remitimos a nuestros lectores a la descripción del instrumento y a nuestras fichas de campo. Cfr. Datos del Departamento de Documentación y Archivo (LXXI).

El instrumento produce sonido cuando es excitado por percusión directa o indirecta. En este casillero nos referimos a los Instrumentos que son de entonación indefinida. Estos producen ruidos antes que sonidos. En líneas generales, puede decirse que la función musical es rítmica; en efecto permiten producir toda clase de ritmos con precisión y claridad. Muchos de estos instrumentos han sido introducidos en la orquestación moderna. Merece recordar el delicioso ejemplo del primer compás de la cuarta sinfonía de Mahler; el TIII eulenspiegel de Ricardo Strauss que utiliza la "matraca"; el Concierto para piano y orquesta de Ravel, quien trabaja con el látigo zumbador; etc. Los efectos son extraordinarios.

Los principios rectores de los instrumentos estudiados son dignos de consideración dentro de los instrumentos que nos encontramos estudiando. La intensidad depende de la forma de entrecacho, del movimiento del cuerpo de los danzantes y del volumen de los haces de que se encuentran compuestos los sonajeros o del material del que se encuentran contruidos los demás instrumentos. **El timbre** es la cualidad que permite diferenciar dos o más sonidos de igual altura e intensidad, pero de diversa procedencia; depende del grado de complejidad del movimiento vibratorio que origina el sonido. El **colorido** depende del material.

En los instrumentos populares -idiófonos- podemos aplicar estas leyes: **Intensidad, timbre y colorido**. No es igual en todos los instrumentos populares estas tres cualidades del sonido. Los sonajeros tienen un colorido opaco como los shakáps, mákich y chil-chil; los cascabeles y los cencerros tienen una intensidad mayor, un timbre agudo según el tamaño de cada campanilla o cascabel, el colorido es metálico y lleno de claridad sonora. Los sonajeros de calabazas difieren muchísimo de los instrumentos anteriores, principalmente los que no han sido elaborados o contruidos por constructores profesionales; tal es el caso del sonajero de puro o maraca natural; las cualidades del sonido son menores en su intensidad, colorido y timbre. Las macaras hechas por constructores profesionales son muy diferentes y dependen de los implementos de entrecacho que se encuentren dentro del instrumento; si son perdigones o piedrecillas el sonido es brillante. El Alfandaque o güazá tiene las mismas características sonoras que la maraca profesional, por razones anotadas. El güiro o raspa mantiene el timbre y el colorido; difiere su intensidad de acuerdo al ejecutante. De la mandíbula o cumbamba, su intensidad, timbre y colorido permanecen en un nivel estático, su sonido es opaco en sacudimiento y más brillante en raspadura.

Como vimos anteriormente, en otros Instrumentos, una de las condiciones para la existencia del sonido es la presencia de un medio elástico que transmita

las vibraciones del cuerpo sonoro al sujeto receptor. Dichas vibraciones se propagan en el medio elástico formando ondas sonoras. El aire actúa como medio trasmisor.

La velocidad del sonido depende de la elasticidad y de la densidad del medio en que se propagan las ondas sonoras y no de las características de éstas. Las ondas son longitudinales y transversales. Cuando las pulsaciones, en un medio elástico se propagan, la amplitud de onda o del movimiento vibratorio resultante pasará periódicamente por máximos y mínimos.

Todos estos instrumentos están sujetos a estas leyes y el sonido es la resultante de todo cuanto acabamos de expresar.

211.77 CLASIFICACION SEGUN HORNBOSTEL Y CURT SACHS: (212)

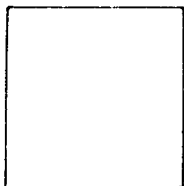
211.771 SHAKAP, MAKICH Y CHIL CHIL:

1	Idiófonos
11	Idiófonos de golpe
112	Idiófonos de golpe indirecto
112.1	Idiófonos de sacudimiento o sonajas
112.11	De hileras
112.111	De sogas

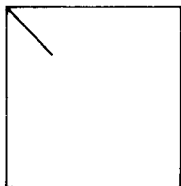
(212) HORNBOSTEL y CURT SACHS: en Carlos Vega: "Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de Argentina"; ed. Centurión ; Buenos Aires, 1946; pág. 30.

211.771.1

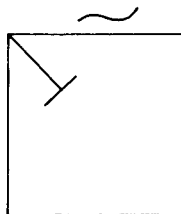
SEGUN MENTLE HOOD: (213)



Idiófono

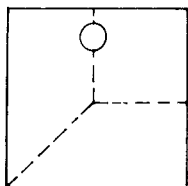


S-H:112.1 Sacudido

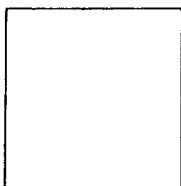


S H:112.111

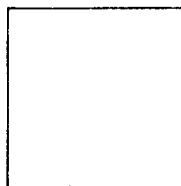
Hileras sogas sacudidos



M.H : Variable.



M.H:de pie



M.H.:Sujeto al cuerpo

LAMINA N°. 39

211.772

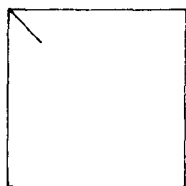
CASCABELES Y CENCERROS:

1	Idiófonos
11	Idiófonos de golpe
111	Idiófonos de golpe indirecto
111.2	Idiófonos de percusión
111.24	Campanas (vasos)
111.242	Campanas
111.242.2	Campanas en juegos

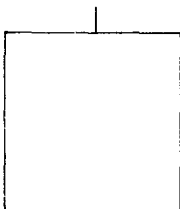
(213) HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; New York, 1971; Ed. Universidad de California; págs. 164-171.

211.772.1

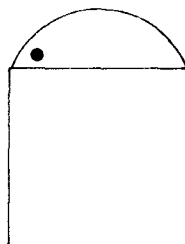
SEGUN MANTLE HOOD:



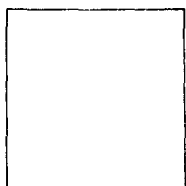
S-H Idi6fono



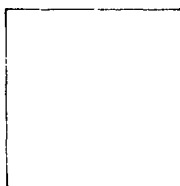
S-H:111.2 de -
entrechoque



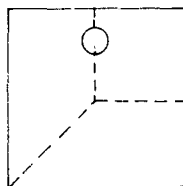
S-H:111.242.2
Juego de campanas



M-H De pie



M H Sujeto al
cuerpo



M.H. Variable

LAMINA N°. 40

211.773

MARACAS:

1
11
112
112.1
112.13

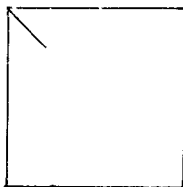
Idi6fono
idi6fono de golpe
Idi6fono de golpe indirecto
Idi6fono de sacudimiento
Vasos

211.773.1

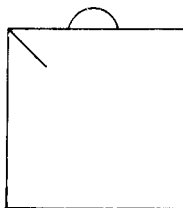
SEGUN MANTLE HOOD:



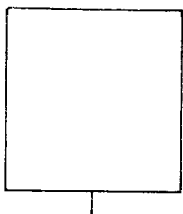
Idiófono



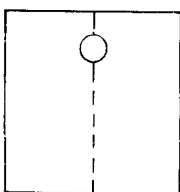
S-H:112.1
Sacudido



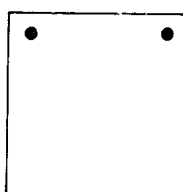
S-H:112.13
Vasos (calabazas)



De pie



Vertical



Con ambas manos

LAMINA N°.41

211.774

ALFANDOQUE O GUAZA:

1
11
112
112.1
112.14

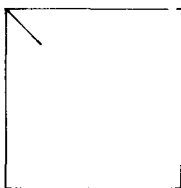
Idiófono
Idiófono de golpe
Idiófono de golpe indirecto
Idiófono de sacudimiento
Tubulares

211.774.1

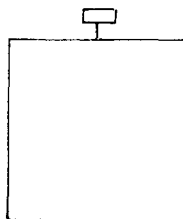
SEGUN MANTLE HOOD:



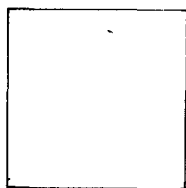
Idiófono



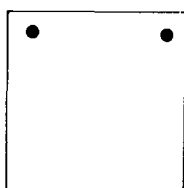
SH:112.1
Sacudimiento



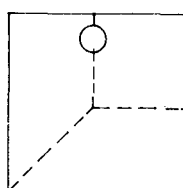
C/C:112.14
Tubular



De pie



Con ambas manos



Variable

LAMINA N°. 42

211.775

MANDIBULA O CUMBAMBA:

a) Sacudimiento:

1	Idiófono
11	Idiófono de golpe
112	De golpe indirecto
112.1	De sacudimiento

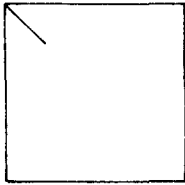
b) Raspador o frotado:

1	Idiófono
11	Idiófono de golpe
112	De golpe indirecto
112.2.	De raspadura

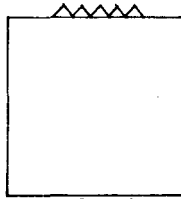
NOTA: Este instrumento tiene doble uso: puede ser de sacudimiento o de raspadura o frotación.

211.775.1

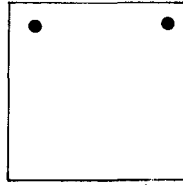
SEGUN MANTLE HOOD:



S-H: 112.1
Sacudimiento



112.2 Frotado o raspado



M H Con ambas manos

LAMINA N°. 43

211.776

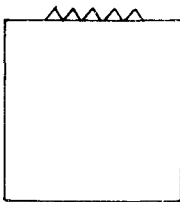
GÜIRO O RASPA:

1
11
112
112.2

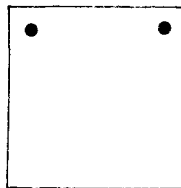
Idiófono
Idiófono de golpe
De golpe indirecto
De raspadura o frotado

211.776.1

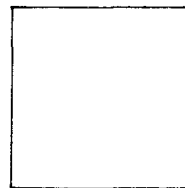
SEGUN MATLE HOOD:



S-H:112.2
De raspadura



M.H. Con ambas manos



M.H. De pie

LAMINA N°. 44

CANTO DE LA TZANTZA

$\text{♩} = 84$

The musical score is written on six systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 84. The first staff is the vocal line, starting with a melodic phrase that includes a triplet of eighth notes. The second and third staves are guitar parts, with the second staff labeled 'Shákap' and the third staff labeled 'Mákich'. Both guitar parts feature complex rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes, and frequent use of 'x' marks indicating fretted notes. The score concludes with a double bar line and the text 'etc.' on the final system.

Shákap

Mákich

etc.

DANZANTE DE PUJILI

$\text{♩} = 170$ Pífano

The musical score is written for three instruments: Pífano (flute), Tamboril y caja (drums), and Cascabeles (shakers). The Pífano part is in the treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 9/8 time signature. The Tamboril y caja and Cascabeles parts are in the bass clef. The Cascabeles part consists of rhythmic patterns marked with 'x' and 'v' symbols. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests or specific rhythmic markings. The piece concludes with a double bar line and a final flourish.

DANZANTE

$\text{♩} = 184$ Pífano

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of three staves: the top staff is for the Pífano (flute) in treble clef, the middle staff is for the Tamboril (small drum) in 2/4 time, and the bottom staff is for the Cascabeles (castanets) in 2/4 time. The second system consists of three staves: the top staff continues the Pífano melody, the middle staff continues the Tamboril rhythm, and the bottom staff continues the Cascabeles rhythm. The piece concludes with 'Etc.' on the final notes of both the Pífano and Cascabeles staves.

TONO DE SAN JUAN

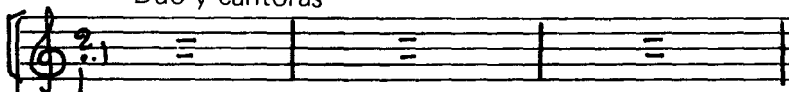
$\text{♩} = 138$ Tunda

The musical score is written on a five-line staff. The top line is a treble clef with a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, the word "Cencerros" is written. The guitar accompaniment is shown with a 4/8 time signature and includes various chord diagrams (e.g., 7, 9, 7, 9, 7, 9, 7, 9) and rhythmic markings such as "x" and "+" above the notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

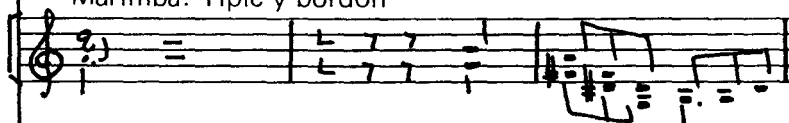
Three empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, are provided for additional notation or practice.

ALABAO (CANTO AFROECUATORIANO)

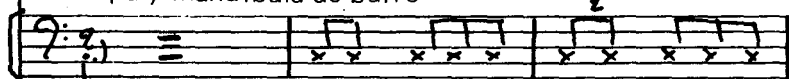
Duo y cantoras



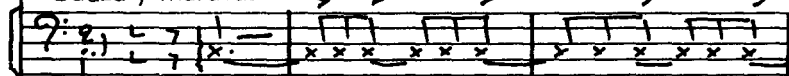
Marimba: Tiple y bordón



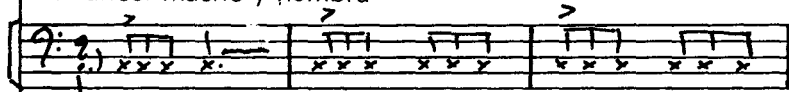
Raspa y mandíbula de burro



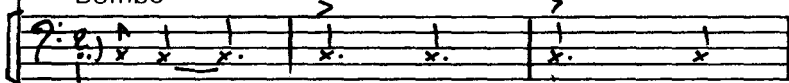
Guazá y maracas



Cununos. macho y hembra



Bombo



The image displays a musical score consisting of six staves. The top staff is empty, showing only double bar lines. The second staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The third and fourth staves show rhythmic patterns with 'x' marks and accents. The fifth and sixth staves show rhythmic patterns with 'x' marks and accents.

A handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The first staff is empty, showing only the five-line structure. The second staff contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The third staff is a rhythmic accompaniment using 'x' and 'y' symbols, with accents above the first measure of each bar. The fourth staff continues the rhythmic accompaniment with slurs under groups of notes. The fifth staff features rhythmic accompaniment with accents above the first measure of each bar. The sixth staff shows rhythmic accompaniment with accents above the first measure of each bar.

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves. The top staff is empty. The second staff contains a melodic line with notes and rests. The third staff contains a rhythmic pattern of 'x' and 'y' marks. The fourth staff contains a rhythmic pattern of 'x' and 'y' marks with slurs. The fifth staff contains a rhythmic pattern of 'x' and 'y' marks with accents. The sixth staff contains a rhythmic pattern of 'x' and 'y' marks with accents and slurs.

A handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The first staff is a blank five-line staff with a treble clef. The second staff contains a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The third, fourth, fifth, and sixth staves are guitar-specific notation, using 'x' to indicate fretted notes and 'v' for natural harmonics. The third staff includes accents (acc) above the notes. The fifth and sixth staves include accents (>) above the notes. The score is organized into three measures across all staves.

The image displays a six-staff musical score for guitar, organized into three measures. The notation includes chords, melodic lines, and rhythmic markings.

- Staff 1:** Shows three chords: a C major triad (C-E-G), a D major triad (D-F-A), and a D major triad with a flat seventh (D-F-A-Bb).
- Staff 2:** Features a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a C and moving up to a D. It includes a double bar line in the second measure.
- Staff 3:** Contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks below them, indicating muted notes. A '2' above the staff indicates a double measure.
- Staff 4:** Shows a melodic line with eighth notes and quarter notes, starting on a C and moving up to a D. It includes a double bar line in the second measure.
- Staff 5:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks below them, indicating muted notes. A '>' above the staff indicates an accent.
- Staff 6:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks below them, indicating muted notes. A '>' above the staff indicates an accent.

A handwritten musical score consisting of six staves. The first staff is a single melodic line. The second staff is a multi-measure rest for the first measure, followed by a melodic line. The third staff contains rhythmic notation with 'x' marks and accents. The fourth staff contains rhythmic notation with 'x' marks and accents. The fifth staff contains rhythmic notation with 'x' marks and accents. The sixth staff contains rhythmic notation with 'x' marks and accents.

A handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of one sharp. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of one sharp. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks below the notes. The pattern is: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note. This pattern is repeated in three measures, with an accent (>) above the first note of each measure.
- Staff 4:** Treble clef, key signature of one sharp. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks below the notes. The pattern is: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note. This pattern is repeated in three measures, with an accent (>) above the first note of each measure.
- Staff 5:** Treble clef, key signature of one sharp. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks below the notes. The pattern is: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note. This pattern is repeated in three measures, with an accent (>) above the first note of each measure.
- Staff 6:** Treble clef, key signature of one sharp. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks below the notes. The pattern is: eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note. This pattern is repeated in three measures, with an accent (>) above the first note of each measure.

A handwritten musical score consisting of six staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melody with a long note in the first measure, followed by eighth notes in the second and third measures, and a final long note in the fourth measure. The second staff continues the melody with eighth notes and rests. The third staff features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks below them, and a '2' above the first measure. The fourth staff continues this rhythmic pattern. The fifth staff has a similar rhythmic pattern with accents (>) above the first notes of each measure. The sixth staff continues the rhythmic pattern with accents (>) above the first notes of each measure.

The image displays a handwritten musical score consisting of six staves, each ending with the text "Etc.".

- Staff 1:** Features a complex rhythmic pattern with a wavy line and vertical stems. It includes a circled section and a final note with a fermata.
- Staff 2:** Shows a melody with eighth and sixteenth notes. A section of the melody is circled.
- Staff 3:** Uses 'x' marks to represent notes in a rhythmic sequence.
- Staff 4:** Uses 'x' marks with stems and beams to represent notes.
- Staff 5:** Uses 'x' marks with stems and beams, including accents (>) above some notes.
- Staff 6:** Uses vertical lines with stems and beams to represent notes, including accents (>) above some notes.

ANOTACIONES BIBLIOGRAFICAS

- 1.- DE LA VEGA : págs. 218-220
- 2.- FERNANDEZ DE OVIEDO : pág. 327
- 3.- DIAZ DEL CASTILLO : págs. 90-91
- 4.- DE AVILA : págs. 56-58
- 5.- DE MOLINA : pág. 5
- 6.- COBO : pág. 57
- 7.- GAMBOA : pág. 8
- 8.- MOLINA : pág. 8
- 9.- JEREZ : pág. 322
- 10.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 252
- 11.- DE LAS CASAS : pág. 164
- 12.- DE LAS CASAS : pág. 165
- 13.- CIEZA DE LEON : pág. 371
- 14.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 250
- 15.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 165
- 16.- VELASCO : págs. 148-153
- 17.- DE LAS CASAS : pág. 370
- 18.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 182
- 19.- NUÑEZ CABEZA DE VACA : pág. 518
- 20.- FERNANDEZ DE OVIEDO : pág. 253
- 21.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 484
- 22.- VEDIA pág. 484
- 23.- FERNANDEZ DE OVIEDO : pág 113
- 24.- DE LA VEGA : pág. 198
- 25.- DE LA VEGA : pág. 198
- 26.- DE LA VEGA : pág. 214
- 27.- NUÑEZ CABEZA DE VACA : pág. 518
- 28.- DE LAS CASAS : pág. 223
- 29.- VELASCO : pág. 150
- 30.- VELASCO : págs. 150-151
- 31.- VELASCO : pág. 151
- 32.- DE LA VEGA : pág. 198
- 33.- DE LAS CASAS : pág. 230
- 34.- KAUFFMANN DOIG : pág. 536
- 35.- ZELLER : págs. 6-7
- 36.- VANSINA : págs. 34-35
- 37.- ZELLER : págs. 78-80
- 38.- ZELLER : pág. 82
- 39.- SILVA SIFUENTES : pág. 7
- 40.- URIBE : págs. 152-153
- 41.- JIJON Y CAAMAÑO : pág. 129
- 42.- LACLAU : pág. 38

- 43.- SANTANA CARDOSO : págs. 137-138
- 44.- LARA FIGUEROA : pág. 18
- 45.- LARA FIGUEROA : pág. 23
- 46.- EL NUEVO VIAJERO : pág 263
- 47.- KAUFFMANN DOIG : págs. 545-548
- 48.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 127
- 49.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 175
- 50.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 240
- 51.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 937
- 52.- JIJON Y CAAMAÑO : pág. 232
- 53.- JIJON Y CAAMAÑO : págs. 165-166
- 54.- AVILA : pág. 147
- 55.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 176
- 56.- GONZALEZ SUAREZ : Pág. 832
- 57.- HOLBERG : pág. 178
- 58.- MELLETT : pág. 86
- 59.- OSCULATI : pág. 309
- 60.- CIEZA DE LEON : pág. 371
- 61.- RECIO : pág. 166
- 62.- KERRET : pág. 38
- 63.- STEVENSON : pág. 207
- 64.- FERNANDEZ DE OVIEDO : pág. 116
- 65.- FERNANDEZ DE OVIEDO : pág. 116
- 66.- GONZALEZ SUAREZ : pág.110
- 67.- CARVALHO-NETO : pág. 410
- 68.- MORENO : págs. 30-31
- 69.- ELIADE : págs. 76-81
- 70.- MORENO : págs. 83-85
- 71.- JIJON : págs. 17-25
- 72.- CARVALHO-NETO : págs. 250-253
- 73.- COBA ANDRADE : pág. 182
- 74.- COSTALES : pág. 99
- 75.- COSTALES : pág. 150
- 76.- COSTALES : págs. 376-378
- 77.- JIJON : págs. 10-11
- 78.- JIJON : pág. 11
- 79.- JIJON : pág. 11
- 80.- JIJON : págs.17-47
- 81.- PELLIZZARO : pág. 47
- 82.- PELLIZZARO : pág. 48
- 83.- BIANCHI : págs. 5-12 y 49-60
- 84.- COBA ANDRADE : págs. 70-73
- 85.- PLAN MULTINACIONAL : págs. 1-334
- 86.- APUNTES DE CAMPO : COBA ANDRADE : 1-980
- 87.- PROYECTO : COBA ANDRADE : págs. 1-90

- 88.- MORENO : págs. 134-144
- 89.- MORENO : págs. 209-215
- 90.- VELASCO: Págs. 148-153
- 91.- CASTELLANOS : pág. 41
- 92.- CIEZA DE LEON: pág. 361
- 93.- CIEZA DE LEON: Pág. 304
- 94.- CIEZA DE LEON: pág. 367
- 95.- CIEZA DE LEON: pág. 69
- 96.- CIEZA DE LEON: pág. 371
- 97.- CIEZA DE LEON: págs. 374-375
- 98.- CIEZA DE LEON: págs. 375-378
- 99.- CIEZA DE LEON: pág. 384
- 100.- PAZ PONCE DE LEON : pág. 111
- 101.- COBO: págs. 194-197
- 102.- URIBE: pág. 158
- 103.- CARVALHO-NETO: pág. 42
- 104.- CORTAZAR: pág. 11
- 105.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 832
- 106.- GONZALEZ SUAREZ: págs. 445-446
- 107.- CASTRO: págs. 56-58
- 108.- MOLINA: pág. 8
- 109.- GAMBOA: pág. 263
- 110.- VEGA: págs. 127-128
- 111.- FRANCISCO: pág. 233
- 112.- FRANCISCO: pág. 273
- 113.- FRANCISCO: págs. 264-265
- 114.- PORRAS: págs. 225-226
- 115.- PORRAS: pág. 226
- 116.- LEON: págs. 374-375
- 117.- VEGA: págs. 252-254
- 118.- VEGA: págs. 218-220
- 119.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 415
- 120.- AVILA: págs. 225-226
- 121.- VEDIA: pág. 284
- 122.- DIAZ DEL CASTILLO: pág. 56
- 123.- CARVALHO- NETO: pág. 95
- 124.- RIVET: pág. 87
- 125.- VARGAS: págs. 265-266
- 126.- COSTALES: pág. 205
- 127.- COSTALES: pág. 208
- 128.- COSTALES: pág. 208
- 129.- ROGER: pág. 180
- 130.- STEWARD: pág. 626
- 131.- PEÑA MONTENEGRO: pág. 183

- 132.- DE LAS CASAS: pág. 155
- 133.- PELLIZZARO: págs. 26-27
- 134.- HORNBOSTEL Y SACHS: págs. 28-31
- 135.- HOOD: págs. 164-180
- 136.- COBO: pág. 149
- 137.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 110
- 138.- FERNANDEZ DE OVIEDO: pág. 327
- 139.- DE LA VEGA: pág. 277
- 140.- DE LAS CASAS: pág. 146
- 141.- CIEZA DE LEON: pág. 398
- 142.- DIAZ DEL CASTILLO: págs. 90-91
- 143.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 110
- 144.- BIANCHI: pág. 6
- 145.- PELLIZZARRO: pág. 47
- 146.- CARVALHO-NETO: págs. 410-411
- 147.- OJEDA: pág. 411
- 148.- PELLIZZARO: págs. 105-111
- 149.- HORNBOSTEL Y SACHS: págs. 28-29
- 150.- HOOD: págs. 164-170
- 151.- COBA ANDRADE: pág. 24
- 152.- CARVALHO-NETO: págs. 61-77
- 153.- RUBIN DE LA BORBOLLA: págs. 6-7
- 154.- GIORGI: pág. 38
- 155.- GIORGI: pág. 40
- 156.- STEVENSON: págs. 393-394
- 157.- D'HARCOURT: pág. 282
- 158.- TENORIO CUERO: pág. 8
- 159.- COBA ANDRADE: págs. 38-40
- 160.- GIORGI: pág. 40
- 161.- ORTIZ: págs. 911-914
- 162.- JIJON Y CAAMAÑO: pág. 77
- 163.- GIORGI: págs. 38-39
- 164.- EUBA: págs. 24-27
- 165.- ARETZ: págs. 15-16
- 166.- CORNEJO: pág. 240
- 167.- ZELLER: págs. 6-7
- 168.- SILVA SIFUENTES: pág. 7
- 169.- URIBE: págs. 152-153
- 170.- JIJON Y CAAMAÑO: pág. 129
- 171.- DE LA VEGA: págs. 218-220
- 172.- DE AVILA: págs. 56-58
- 173.- COBO: pág. 57
- 174.- CIEZA DE LEON: pág. 371
- 175.- DE LAS CASAS: pág. 370

- 176.- NUÑEZ CABEZA DE VACA : pág. 518
177.- VEDIA.- pág. 484
178.- NUÑEZ CABEZA DE VACA : pág 518
179.- DE LAS CASAS: pág. 223
180.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 182
181.- GONZALEZ SUAREZ: pág. 247
182.- VELASCO : págs. 150-151
183.- EL NUEVO VIAJERO UNIVERSAL EN AMERICA : pág. 263
184.- OSCULATI: pág. 309
185.- MORENO : págs. 30-31
186.- PEÑAHERRERA DE COSTALES : pág. 99
187.- JIJON : págs. 9-59
188.- COBA ANDRADE : pág. 182
189.- BIANCHI : págs. 5-60
190.- PELLIZZARO : pág. 47
191.- CARVALHO-NETO : págs. 80-410
192.- COBA ANDRADE : págs. 70-95
193.- VANSINA : pág. 34
194.- ELIADE : págs. 18-19
195.- DE AVILA : pág. 147
196.- GONZALEZ SUAREZ : pág. 176
197.- CARVALHO-NETO : pág. 113
198.- FERNANDEZ DE OVIEDO : págs. 34-38
199.- ARRIAGA : pág. 43
200.- JIMENEZ BORJA : pág. 43
201.- JIMENEZ BORJA : págs. 34-65
202.- HASSAUREK : pág. 348
203.- FESTA : págs. 307-308
204.- CHAVEZ FRANCO : pág. 22
205.- CARVALHO-NETO : pág. 80
206.- PEÑEHERRERA DE COSTALES Y COSTALES SAMANIEGO : págs. 99-100
207.- PEÑAHERRERA DE COSTALES Y COSTALES SAMANIEGO : pág. 193
208.- STRAUBINGER : Cap. IV, vs 4-8
209.- MARULANDA : pág. 60
210.- CORTAZAR : pág. 27
211.- ARETZ : pág. 41
212.- HORNPOSTEL Y SACHS : pág. 30
213.- HOOD : págs. 164-171

DATOS TECNICOS DE CAMPO

CONVENCIONES:

I. Investigador (es); II. Ayudante de campo; Nombre del Informante; IV. Edad; V. Ocupación; VI. Instrucción; VII. Dónde aprendió; VIII. Hace qué tiempo aprendió; IX. Fecha de investigación; X. Lugar de la investigación; XI. Area Etnocultural en que ocurre el hecho; XII. Contaje; XIII. Tiempo de duración y, XIV. Código.

FICHA I.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II Ninguno; III. Rosa Hortensia de Coba; IV. 69 años; V. Quehaceres domésticos; VI. Primaria; VII. Barrio El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; VIII. 59 años; IX. 5-V-76; X. Barrio El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; XI. Anejo "Cumbas Conde", Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura. Macro grupo quichua hablante.

FICHA II.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II Ninguno; III. Rafael Andrade Proaño; IV 75 años; V. Jubilado; VI. Primaria; VII. Anejo Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Pr. Imbabura; VIII. 60 años; IX. 1975-1978; X. Barrio El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura; XI. Anejo Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura. Macro grupo quichua-hablante.

FICHA III.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Lcdo. José Peñín; II Rodrigo Mora; III. Félix Cushcahua; IV. 63 años; V. Agricultor, jornalero y músico; VI. Ninguna; VII. Cumbas Conde. Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; VIII. 52 años; IX. 1968-1980. INIDEF-IOA: 3-VII-75; X. Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; XI. Macro grupo quichua-hablante; XII. 1-450; XIII. 20'; XIV. 40-M.

FICHA IV.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Lcdo. José Peñín; II. Rodrigo Mora; III. Francisco Cushcahua y Félix Cushcahua (cfr. datos ficha III); IV. 76 años; V. Agricultor y músico; VI. Ninguna; VII. Chilcapamba, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; VIII. 60 años IX. Investigaciones INIDEF-IOA: 10-VII-75; 1976-1980; X. Chilcapamba, Parroquia

Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante; XII. 52-M:215-415; 53-M: 1-390; XIII. 1,20'; XIV. 52-M y 53-M. NOTA: Ficha IV, cfr. datos ficha III.

FICHA V.

I. Lcdos. Carlos Alberto Coba Andrade y José Peflin; II. Eduardo Montedeoca; III. José Rafael Saavedra, Félix Cushcahua, Manuel Lanchimba, José Francisco Saavedra; IV. 32, 58, 58, 34 años respectivamente; V. Agricultores-músicos; VI. Ninguna; VII. Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Provincia de Imbabura; VIII. 50 años (maestro mayor), 20, 50 años; IX. 15-IX-68; INIDEF-IOA: 3-VIII-75; 1976-1980; X. Cumbas Conde, Parroquia Quiroga, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante; XII.1-105; XIII.6'; XIV. 10-M y 40-M.

FICHA VI.

Todas las comunidades de la Provincia de Imbabura tenían su "Alcalde" hoy se les dominan "Presidente de Comuna". Antiguamente eran los "Curacas". Cfr. Archivo de investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980. I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. "Taita Coco" (?); IV. 70 años (muerto); V. Alcalde y agricultor; VI. Ninguna; VII. Costumbre (Derecho consuetudinario); VIII. Por tradición; IX. 6-VII-48; X. Morochos, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi; Prov. de Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante.

FICHA VII.

Cfr. datos de investigación del Instituto Otavaleño de Antropología, ficha N°. IV. I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Carlos Morán; IV. 70 años; V. Alcalde y agricultor; VI. Ninguna; VII. Derecho consuetudinario; VIII. Por tradición; IX. 6-VII-76; X. Topo Grande, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante.

NOTA: El bastón en cada nudo tiene una cara y en el puño asemeja la cabeza de un animal. Cfr. muestra del IOA.

FICHA VIII.

Datos ficha N°. IV.

FICHA IX.

I. Lcdos. Carlos Alberto Coba Andrade y José Peflin; II. Eduardo Montedeoca; III. José Calapi; IV. 65 años; V. Agricultor, jornalero y músico; VI. Nin-

guna; VII. En Chilcapamba; VIII. 50 años; IX. 10-VII-75, INIDEF-IOA; 1976-1980: IOA; X. Chilcapamba, Parroquia Quilroga, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante; XII. 52-M: 215-415; y, 53-M: 1-390; XIII. 1,20'; XIV. 52-M y 53-M.

FICHA X.

Cfr. datos de Tineoteca. Archivo de música de Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: Código: 52-M y 53-M.

FICHA XI.

Cfr. datos de la ficha N°. IV; y, I. Lcdos. Carlos Alberto Coba Andrade y José Peñín; II. Eduardo Montesdeoca; III. Rafael Andrade Proaño: IV. 75 años; Jubilado; VI. etc. datos de la ficha N°. II.

FICHA XII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Martín Ayuy; IV. 60 años V. Chamán (brujo y curandero); VI. Ninguna; VII. En Zamora; VIII. 40 años; IX. Cultura Shuar; X. Guadalupe, Prov. de Zamora Chinchipe; XI. 30-IV-75; comprobación de datos: 1976-1978; XII. 11-M: 150-450; 12-M: 1-450; XIII. 2.30'; 11-M y 12-M.

FICHA XIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Doctor José Taisha; IV. 90 años; V. Chamán o brujo; VI. Ninguna; VII. Gembuentza, Prov. de Zamora Chinchipe; VIII. 70 años; IX. 27-IV-75 (IOA: 1968-1976); X. Gembuentza, Parroquia Guadalupe, Cantón Zamora, Prov. de Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 257-305; XIII. 7'32"; XIV. 75-P.

FICHA XIV.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Carlos Morán; IV. 68 años; V. Chamán o brujo; VI. Ninguna; VII. Santo Domingo, Canelos, Putumayo y Cayapas; VIII. 50 años; IX. 24-VIII-77; X. Ilumán Bajo, Parroquia Ilumán, Cantón Otavalo, Prov. de Imbabura; XI. Macro grupo quichua hablante; XII. 1-415; XIII. 32'; XIV. 128-M.

FICHA XV.

Cfr. datos de relevamiento OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA y datos IOA, FICHA XIII.

FICHA XVI.

Cfr. datos FICHA XIV

FICHA XVII.

Cfr. datos FICHA XIV.

FICHA XVIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Germán Wamwa; IV. 38 años; V. Agricultor; VI. Ninguna; VII. Shalmi; VIII. 30 años; IX. 9-V-75; X. Shalmi, Prov. de Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 600-697; XIII. 10'35": XIV. 75-P.

FICHA XIX.

Cfr. datos ficha XIII y datos de Archivo del Departamento de Documentación y Archivo del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1980.

FICHA XX.

Cfr. datos ficha XIII; Santiago Hitsman, cfr. datos de Archivo; Martín Ayuy, cfr. datos de archivo; I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Pedro Tendets; IV. 45 años; V. Chamán o brujo; VI. Ninguna; VII. Kurint's o Curikaka; VIII. 20 años; IX. 29-IV-75; X. Kurint's o Curikaka, Parroquia de Guadalupe; Cantón Zamora, Prov. de Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-600; XIII. 30'; XIV. 10-M.

FICHA XXI.

I. Lcdo. Carlos A. Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Domingo Rosendo Nanchi; IV. 70 años; V. Chamán y agricultor; VI. Ninguna; VII. Napurak; VIII. 60 años; IX. 28-IV-75 (IOA: 1976-1978); X. Napurak, Parroquia Guadalupe, Cantón Zamora, Prov. de Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 28'; XIV. 6-M.

FICHA XXII.

Cfr. datos de archivo y ficha XIII. I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Luis Zukanká; IV. 100 años; V. Ninguna; VI. Agricultor; VII. Kurit's o Curikaka; VIII. 90 años; IX. 27-IV-75 (IOA: 1976-1978); X. Kurit's o Curikaka, Parroquia Guadalupe, Cantón Zamora; Prov. de Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-435; XIII. 30'; XIV. 4-M.

FICHA XXIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Tanto Pinchupá; IV. 70 años; V. Chamán o brujo; VI. Ninguna; VII. Kenkuim; VIII. 60 años; IX. 26-V-75; X. Kenkuim, Prov. de Morona Santiago; XI. Cultura Shuar y Achuar; XII. 310-490; XIII. 8'; XIV. 43-M; y 22-M.

FICHA XXIV.

Cfr. datos ficha XXIII.

FICHA XXV.

Cfr. datos ficha XXIII; ficha XXII y Documentos del "Plan Multinacional 1975 entre la OEA: INIDEF-Ecuador: IOA. Entrega de documentos a la OEA. INIDEF e IOA de acuerdo al Plan de Operaciones 1978. Cfr. datos en el departamento de Documentación y Archivo del IOA.

FICHA XXVI.

Cfr. Tineoteca del Departamento de Documentación y Archivo. Investigaciones: OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA; matrices: 5-M, 6-M, 7-M, 9-M, 10-M, etc.; fecha de investigación: 1975-1978.

FICHA XXVII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Pedro Tendets; IV. 45 años; V. Chamán o brujo; VI. Ninguna; VII. Kurit's o Curikaka; VIII. 20 años; IX. 29-IV-75 (IOA: 1976-1978); X. Kurit's o Curikaka, Parroquia Guadalupe, Cantón Zamora, Prov. Zamora Chinchipe; XI. Cultura Shuar; XII. 1-600; XIII. 30'; XIV. 10-M, 11-M, etc.

FICHA XXVIII.

Cfr. datos de campo y diario de campo. Documentos del "Plan Multinacional 1975 entre la OEA: INIDEF e IOA de acuerdo al "Plan de Operaciones 1978" Cfr. datos en el Departamento de Documentación y Archivo del IOA y el Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral de la misma Institución.

FICHA XXIX.

Cfr. datos ficha XXVII; Investigaciones IOA: 1968-1980: Cfr. fichas XX, XXI y XXII.

FICHA XXX.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Luis Alejandro Tsamareno y Carlos Numinga; IV. 40 años y 38 años; V. Agricultores y músicos; VI. Ninguna; VII. Panki; VIII. 30 años; IX. 1-V-75, IOA: 1976-78; X. Panki, Parroquia Cumbaratza, Cantón Zamora, Prov. de Zamora Chinchipe.

FICHA XXXI.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Pedro Kongumas; IV. 28 años; V. Chamán o brujo; VI. Secundaria; VII. kenkuim (Sta. Teresita); VIII. 13 años; IX. 22 y 23-V-75; IOA: 1976-1978; X. Kenkuim, Sucúa, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 1-250; XIII. 19-M; XIV. 15'.

FICHA XXXII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Roberto Tam; IV. 40 años; V. Agricultor; VI. Ninguna; VII. Panki; VIII. 30 años; IX. 20-V-76; X. Panki, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 1-200; XIII. 14'; XIV. 260-M.

FICHA XXXIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Joaquín Bosco Tunduam; IV. 38 años; V. Agricultor; VI. Ninguna; VII. Sakánas; VIII. 25 años; IX. 2-V-75; X. Sakánas, Prov. Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; Cfr. datos de campo.

FICHA XXXIV.

Cfr. datos de campo. Departamento de Documentación y Archivo y Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral.

FICHAS XXXV.

I. Lcdos. Carlos Alberto Coba Andrade y José Peñín; II. Raúl Nicolalde; III. Escolástico Solís; IV. 70 años; V. Músico; VI. Ninguna; VII. Esmeraldas; VIII. 60 años IX. 16-VII-75; X. Esmeraldas; Cfr. datos de campo. Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral.

FICHA XXXVI.

Cfr. datos de investigación de campo del Instituto Otavaleño de Antropología: 1975-1980. Cultura Coayquer.

FICHA XXXVII.

I. Lcdos. José peñin y Carlos Alberto Coba Andrade; II. Raúl Nicolalde; III. Digna Ordóñez; IV. 38 años; V. Quehaceres domésticos; VI. Ninguna; VII. Viche; VIII. 30 años; IX. 20-VII-75; X. Viche, Cantón Quinindé, Prov. de Esmeraldas; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. 1-450; XIII. 30'; XIV. 68-M.

FICHA XXXVIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. José Castillo y Eloy Alfaro; IV. 52 y 50 años; V. Pescadores y músicos; VI. Ninguna; VII. Esmeraldas (Limonas); VIII. 40 años; IX. 2-X-76; X. Esmeraldas; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. 1-356; XIII. 29'; XIV. 280-M. Cfr. ficha XXXVII.

FICHA XXXIX.

Cfr. datos de investigación entre la OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA e Investigaciones del IOA: 1976-1980. Documentos del Departamento de Documentación y Archivo y Etnomusicología y Literatura Oral del IOA.

FICHA XL.

Cfr. datos de campo del Instituto Otavaleño de Antropología en los Micro grupos culturales Colorados, Coayquer, Cayapa, y afroecuatoriano. Datos de Archivo de los Departamentos de Documentación y Archivo y Etnomusicología y Literatura Oral: 1976-1980.

FICHA XLI.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Luis Alberto Coba Haro; IV. 90 años; V. Jubilado VI. Primaria; VII. Cotacachi; VIII. 72 años; IX. 1976-1980; X. El Ejido, Parroquia San Francisco, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura; XI. Macro grupo mestizo hispano hablante; Cfr. datos de Archivo Departamento de Documentación y Archivo y Etnomusicología y Literatura Oral.

FICHA XLII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Luis Alberto Haro; IV. 90 años; Cfr. datos de la ficha XLI.

FICHA XLIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Luis Aurelio Cabrera y Juan Pablo Parafi; IV. 38 y 40 años; V. Músicos; VI. Primaria; VII. Cuenca; VIII. 30 años IX. 1976-1980; X. Cuenca, Prov. del Azuay; XI. Macro grupo mestizo hispanohablante; Cfr. datos de Archivo; Departamentos de Documentación y Archivo y Etnomusicología y Literatura Oral.

FICHA XLIV.

Cfr. datos de investigación de campo ficha VI.

FICHA XLV.

Datos de campo, ficha II.

FICHA XLVI.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Luis Virgilio Díaz Quilumba; IV. 48 años; V. Músico-agricultor; VI. Ninguna; VII. Comunidad de Villagrán Pugro, parroquia San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. de Imbabura; VIII. 40 años; IX. 19-VIII-75 (IOA: 1976-1980); X. Villagrán Pugro; XI. Macro grupo quichua-hablante; XII. 0-24; XIII. 1'15"; XIV. 2-MA.

FICHA XLVII.

Cfr. datos de investigación del IOA: 1976-1980. Informante I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Cristóbal González; IV. 50 años V. Músico; VI. Primaria; VII. Pujili; VIII. 40 años; IX. 19-VIII-68; X. Pujili, Cantón Pujili, Prov. de Cotopaxi; XI. Macro grupo mestizo hispano hablante.

FICHA XLVIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Agustín Unguwash; IV. 47 años; V. Músico-agricultor; VI. Ninguna; VII. Sakánas; VIII. 40 años; IX. 2-V-75; X. Sakánas, Parroquia Bombioza, Cantón Gualaquiza, Prov. de Morona Santiago; XI. Cultura Shuar; XII. 1-50; XIII. 2'35"; XIV. 53-M.

FICHA XLIX.

Cfr. datos de investigación ficha XII.

FICHA L.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Rodrigo Mora; III. Alcides Ismael Angulo Chamorro; IV. 38 años; V. Brujo (doctor); VI. Ninguna; VII. Cayapas y Viche; VIII. 20 años; IX. 4-X-76; X. Tachina, Prov. de Esmeraldas; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. 98-124; XIII. 4'5"; XIV. 123-MA.

FICHA LI.

Cfr. Documentos de investigación en los departamentos de Documentación y Archivo y en el Etnomusicología y Literatura Oral del Instituto Otavaleño de Antropología.

FICHA LII.

I. Carlos Alberto Coba Andrade y Prof. Ronny Velásquez; II. Rodrigo Mora; III. Juana Anwuash (Anguash); IV. 51 años; V. Quehaceres domésticos; VI. Ninguna; VII. Centro Waimi; VIII. 40 años; IX. 9-V-75; X. Centro Waimi, Prov. de Morona Santiago. Cfr. datos en Dptos. de Documentación y Archivo y Etnomusicología y Literatura Oral del Instituto Otavaleño de Antropología.

FICHA LIII.

Cfr. Documentos de investigación del Instituto Otavaleño de Antropología-Otavaló; Investigaciones entre la OEA: INIDEF-ECUADOR:IOA en los Departamentos de Documentación y Archivo y Etnomusicología y Literatura Oral: 1968-1980.

FICHA LIV.

Cfr. datos de la ficha XXII. Documentación de campo en el Centro de Documentación y Archivo del IOA.

FICHA LV.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Judith de Bracho; IV. 38 años; V. Profesora de música; VI. Primaria y Conservatorio; VII. Saraguro; VIII. 30 años; IX. 15-III-68 y 15-VII-80; X. Saraguro, Prov. de Loja; XI. Macro grupo quichua-hablante.

FICHA LVI.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Taita Corazón; IV. 90 años; V. Agricultor y Cacique; VI. Ninguna; VII. Saraguro; VIII. 80 años; IX.

22-XII-68 y 14-VII-80; X. Saraguro, Prov. de Loja. Cfr. datos de Investigación en el Departamento de Documentación y Archivo y en el Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral.

FICHA LVII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Ismael Guerrero Paredes; IV. 55 años; V. Sastre VI. Primaria; VII. Pujilli; VIII. 50 años; IX. 16-XII-68 y 1980; X. Pujilli Prov. de Cotopaxi; XI. Macro grupo quichua hablante. Cfr. datos del Departamento de Documentación y Archivo y del Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral del IOA.

FICHA LVIII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno III. José Ruales; IV. 48 años; V. Músico-agricultor; VI. primaria; VII. Quisapincha; VIII. 40 años; IX. 12-VI-68; X. Quisapincha, Prov. de Tungurahua; Cfr. datos Departamentos Documentación y Archivo y Etnomusicología y Literatura Oral.

FICHA LIX.

Cfr. datos de investigación ficha LVII.

FICHA LX.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Julián Coascota; IV. 60 años; V. Músico-agricultor; VI. Ninguna; VII. Caluqui; VIII. 50 años IX. 26-V-75; X. Caluqui, Parroquia González Suárez, Cantón Otavalo, Prov. de Imbabura; XI. Macro grupo quichua-hablante; XII. 54-79; XIII. 4'15"; XIV. 34-M.

FICHA LXI.

Cfr. Datos de investigación de la ficha LX.

FICHA LXII.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Alfredo Toapanta; IV. 58 años V. Músico y cuidador de la escuela; VI. Primaria; VII. San Rafael; VIII. 50 años; IX. 15-VIII-76. X. Parroquia San Rafael, Cantón Otavalo, Prov. de Imbabura; XI. Macro grupo Quichua-hablante. Cfr. datos de Tineoteca.

FICHA LXIII.

Investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología. Cfr. datos en el Departamento de Documentación y Archivo y en el Departamento de Etno-

musicología y Literatura Oral. Libro sobre las fiestas de San Juan y San Pedro.

FICHA LXIV.

I. Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II Ninguno; III. Hernán Folleco; IV. 56 años; V. Músico y jornalero; VI. Primer grado; VII. Tumaco; VIII. 50 años; IX. 14-III-76-80; X. Monopamba, Parroquia Peñaherrera, Cantón Cotacachi, Prov. de Imbabura; XI. Micro grupo afroecuatoriano; XII. 1-100; XIII. 10'; XIV. 77-MB.

FICHA LXV.

Cfr. datos de Documentos de investigaciones del Instituto Otavaleño de Antropología: 1968-1980. Departamento de Documentación y Archivo y Etnomusicología y Literatura Oral.

FICHA LXVI.

Cfr. Colección de Instrumentos musicales del Instituto Otavaleño de Antropología. Cada instrumento se encuentra debidamente catalogado y registrado. Datos del Departamento de Documentación y Archivo y el Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral: 1975-1980.

FICHA LXVII.

Cfr. datos de investigación de la ficha LXVI; además, observar nota de pie de página.

FICHA LXVIII.

Cfr. datos de la ficha LX.

FICHA LXIX.

Lcdo. Carlos Alberto Coba Andrade; II. Ninguno; III. Luis Pavón; IV. 68 años; V. Músico-agricultor; VI. Ninguna; VII. Chaguayacu; VIII. 60 años; IX. 15-IV-76; X. Chaguayacu, Valle del Chota; Cantón Ibarra, Prov. de Imbabura. Datos de campo del Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral: 1968-1980.

FICHA LXX.

Cfr. datos de investigación del Instituto Otavaleño de Antropología. Departamento de Etnomusicología, 1976.

FICHA LXXI.

Cfr. datos de investigación del Instituto Otavaleño de Antropología, Departamento de Etnomusicología y Literatura Oral, 1976.

LAMINAS

Nº. Nombre

- 1 Collares de conchas (sonajeros)
- 2 Juegos de piedras de obsidiana
- 3 Discos cóncavos (sonajeros)
- 4 Desplazamientos de las lanzas (circuito)
- 5 Golpeteo de la lanza contra el suelo
- 6 Bastones de mando con sonajeros. Danza de los Yumbos
- 7 Danza de los Yumbos. Bastones de entrechoque
- 8 Diagrama de clasificación
- 9 Danza de los Abagos. Bastones y machetes de entrechoque
- 10 Desplazamiento de bastones (circuito)
- 11 Diagrama de clasificación
- 12 Aprendiz de brujo. Ramas de árbol de eucalipto o de sauco (sacudimiento)
- 13 Sacudimiento de hojas. (Circuito)
- 14 Diagrama de clasificación
- 15 Diagrama del "tuntui"
- 16 Mazo o "tuntuitai"
- 17 Circuito del sonido. Corte vertical
- 18 Diagrama de clasificación
- 19 El tuntui en el Tankamash
- 20 Marimba colgante
- 21 Marimba con soportes
- 22 Mazos de percusión
- 23 Diagrama de clasificación
- 24 Triángulo y varilla de golpeteo
- 25 Diagrama de clasificación
- 26 Sonajero de entrechoque (villancicos)
- 27 Shakáp (sonajero)
- 28 Mákich (sonajero)
- 29 Chil-chil (cascabeles-sonajeros)
- 30 Cascabeles de metal
- 31 Hombre campana. Cencerros de entrechoque
- 32 Maraca natural
- 33 Corte vertical de la maraca
- 34 Maracas
- 35 Guazá
- 36 Mandíbula de animal
- 37 Raspa o güiro
- 38 Cencerros o campanillas

- 39 Diagrama de clasificación
- 40 Diagrama de clasificación
- 41 Diagrama de clasificación
- 42 Diagrama de clasificación
- 43 Diagrama de clasificación
- 44 Diagrama de clasificación

TRASCRIPCIONES RITMICAS Y MUSICALES

Trans. Nombre

N°.

- 1 Ritmo de entrechoque de lanzas
- 2 Poroto Mayto (Danza de Cumbas)
- 3 Ritmo de entrechoque de bastones
- 4 Entrechoque de ramas (chamanismo)
- 5 Canto de brujo (rito chamánico)
- 6 Canto chamánico
- 7 Mensaje de la Fiesta de la chicha
- 8 Mensaje para tomar Natem
- 9 Mensaje de guerra o muerte
- 10 Chigualo (canto de arrullo)
- 11 Dulce Jesús Mío (villancico)
- 12 Shákap, Makich
- 13 Danzante de Pujill
- 14 Cencerros
- 15 Maracas
- 16 Alfandoque o güazá
- 17 Mandíbula o cumbamba (raspa o sacudimiento)
- 18 Güiro o raspa

INDICE BIBLIOGRAFICO

1. ARETZ, Isabel: "Instrumentos Musicales Venezolanos"; ed. Universitaria de Oriente; Cumaná-Venezuela, 1967.
2. AVILA, Francisco de: "Dioses y Hombres de Huarochiri"; edición bilingüe; 1598. Trad. de José María Arguedas; editado por el Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos; Serie de Textos Críticos; N°. 1; Lima, 1916.
3. BAS, Julio: "Tratado de la Forma Musical". Ricordi, Buenos Aires, 1957.
4. BIANCHI, César: "Instrumentos Musicales"; Mundo Shuar, fascículo N°. 7, Serie C; ed. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura Shuar; Sucúa, Ecuador. s/o/d.
5. CARVALHO-NETO, Paulo de: "Diccionario del Folklore Ecuatoriano"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito 1960.
6. CARVALHO-NETO, Paulo de: "Concepto del Folklore"; ed. Pormaca; segunda edición; México, 1965.
7. CARVALHO-NETO, Paulo de: "El Negro Uruguayo"; ed. Universitaria; Quito, 1965.
8. CASAS, Fray Bartolomé de las: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Tomo III; Madrid, 1958.
9. CASAS, Fray Bartolomé de las: "Apologética Historia"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Vol. IV; Madrid, 1958.
10. CASELLA, Alfredo y MORTARI, Virgilio: "La Técnica de la Orquesta Contemporánea". Ricordi, Buenos Aires, 1950.
11. CASTELLANOS, Juan de: "Historia del Nuevo Reino de Granada"; Vol. I; Madrid, 1886.
12. CASTRO, Diego Tito de: "Relación de la Conquista del Perú y Hechos del Inca Manco II"; Colección de Libros y Documentos relevantes de la Historia del Perú"; ed. Imprenta y Librería Sanmartí; Tomo III; Lima, 1916.

13. CATALOGO GENERAL del Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1961; s/o/d.
14. CIEZA DE LEON, Pedro de: "Primera parte de la Crónica del Perú. Historiadores Primitivos de Indias"; Madrid, 1906.
15. CIEZA DE LEON, Pedro de: "La Crónica del Perú"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Vol. II; Madrid, 1947.
16. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Sistemas Musicales e Instrumentos Ecuatorianos", en Revista "Ecuador Franciscano", Ed. Fray Jodoco Ricke, Mayo 1969.
17. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Nuevos planteamientos a la Etnomúsica y al Folklore", en Revista SARANCE N° 3, Ed. del Instituto Otavaleño de Antropología, Agosto, 1976.
18. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Estudios Etnomusicales: Negros de la Nueva", en "Student Musicologist at Minnesota"; ed. University of Minnesota, College of Liberal Arts, Department of Music; Minneapolis, 1970-1971.
19. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Instrumentos Musicales Ecuatorianos"; en Revista SARANCE, N°. 7; Revista del Instituto Otavaleño de Antropología, Centro Regional de Investigaciones; ed. Gallo capitán; Otavalo, Ecuador, 1979.
20. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Plan Multinacional. Entrega de Documentos de acuerdo al Proyecto de Operaciones OEA-IOA; Cota: 2.170; Otavalo-Ecuador, 1978.
21. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Apuntes de campo. Cronograma de trabajo OEA-IOA" y Apuntes de campo 1968-1980.
22. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Proyecto de Investigación Etnomusicológica y Folklórica entre la OEA: INIDEF-ECUADOR: IOA; Tomo I; Otavalo, 1977-1978.
23. COBA ANDRADE, Carlos Alberto: "Literatura Popular Afroecuatoriana"; ed. Gallo capitán; Otavalo-Ecuador, 1980.
24. COBO, Bernabé: "Historia del Nuevo Mundo"; ed. Atlas; en Biblioteca de Autores Españoles; Madrid, 1959.

25. COBO, Bernabé: "Historia de los Indios"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1969.
26. CORTAZAR, Raúl: "Esquema del Folklore"; Colección Esquemas, N.º. 41; ed. Columba; Buenos Aires, 1965.
27. CORTAZAR, Raúl: "Los Fenómenos Folkloricos y su contexto humano y Cultural"; en Folklore Americano, N.º. 18, 2da. época; México, 1974.
28. CHAVEZ FRANCO, Modesto: "Visitas al Museo de Guayaquil. Continuación del Jass-Band aborígen. (Etnografía Ecuatoriana contemporánea. Bellas Artes Aborígenes. Esmeraldas, Cayapas y Negros. Un instrumento más merecedor que otros, de ser elevado a los salones de la civilización); Guayaquil, Rev. Municipal; Vol. II; N.º. 11; septiembre de 1927.
29. DIAZ DEL CASTILLO, Bernal: "Conquista de Nueva España"; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; Ed. Atlas; Madrid, 1947.
30. D'HARCOURT: en "Diccionario del Folklore Ecuatoriano" de Paulo de Carvalho-Neto; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1964.
31. ELIADE, Mircea: "Lo sagrado y lo Profano"; ed. Guaderrama; Segunda edición; Madrid, 1973.
32. EUBA, Akin: "África: entre el tambor y el tocadiscos. La vitalidad de la tradición africana frente a los embates de la música occidental"; en El Correo de la UNESCO; México, junio 1973; año XXVI.
33. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles, Vol. III; ed. Atlas; Madrid, 1959.
34. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: "Historia General y Natural de las Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles ed. Atlas; Vol. I; Madrid, 1959.
35. FESTA, E.: "Nel Darien e nell'Ecuador. Diario di viaggio di un naturalista"; ed. Unione, Tip. Editrice Torinese; Torino, 1909.
36. FRANCISCO, Alice Enderton: "An Archaeological Sequence from Carchi Ecuador" University of California, Ph.D. Anthropology; ed. University Microfilms, Inc. Ann. Arbor, Berkeley, 1969.
37. GAMBOA, Sarmiento de: "Historia Indica"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Madrid, 1959.

38. GEVAERT, Francis-Aguste: "Historia y teoría de la música de la antigüedad", Tomo I, 1875; Tomo II, 1881; París.

39. GIORGI, Luis de: "El Rongo o Marimba Africana"; en Revista Sangay; ed. Gallo capitán; Otavalo-Ecuador, 1978.

40. GONZALEZ SUAREZ, Federico: "Historia General de la República del Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Vol. I; Quito, 1969.

41. HASSAUREK, F.: "Una fiesta de los negros del Chota"; en "El Ecuador visto por los extranjeros"; Biblioteca Ecuatoriana Mínima; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.

42. HOLBERG, Joseph: "Nach Ecuador"; en "Quito a través de los Siglos"; editor Elicer Enriquez B.; ed. Artes Gráficas; Quito, 1942.

43. HOOD, Mantle: "The Ethnomusicologist"; Institute of Ethnomusicology, University of California; New York, 1971.

44. HORNBOSTEL, Erich M. von, y SACHS, Curt: "Systematik der Musikinstrumente"; Berlín, 1914.

45. JEREZ, Francisco de: "Verdadera Relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cuzco"; en Biblioteca de Autores Españoles; Vol. II; ed. Atlas; Madrid, 1947.

46. JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Los Aborígenes de la Provincia de Imbabura de la República del Ecuador"; ed. Tipográfica y Encuadernación Salesiana; Quito, 1920.

47. JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "Antropología Prehispánica del Ecuador" ed. Prensa Católica; Quito, 1952.

48. JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: "La Religión del Imperio de los Incas"; ed. Escuela Tipográfica Salesiana; Quito, 1931

49. JIJON, Inés: "Museo de Instrumentos Musicales: Pedro Traversari"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1971.

50. JIMENEZ BORJA, Arturo: "Mate peruano"; Revista Nacional del Museo; Lima-Perú, 1948.

51. KAUFFMANN DOIG, Federico: "Manual de Arqueología"; ed. Pelsa; Lima, 1969.

52. KERRET, René de: "En Viajeros Franceses al Ecuador en el siglo XIX"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972.
53. LACLAU, Ernesto: "Feudalismo y Capitalismo en América Latina"; en "Modos de Producción en América Latina"; ed. Edigraf.; Buenos Aires, 1975.
54. LARA FIGUEROA, Celso A. "Contribución del Folklore al Estudio de la Historia"; ed. Talleres de la Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala; Guatemala, 1977.
55. LAVIGNAC, Albert: "La Música y los Músicos". Librería El "Ateneo"; editorial, Buenos Aires, 1940.
56. MAHILLON, Víctor: "Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles", 5 Vol., 1922.
57. MARULANDA, Octavio: "Folklore y Cultura General"; ediciones del Instituto Popular de Cultura de Cali; Departamento de Investigaciones Folklóricas; Cali, 1973.
58. MELLET, Julián: "Guayaquil-Daule"; en "Guayaquil a través de los Siglos"; editor Eliecer Enríquez B.; ed. Artes Gráficas; Quito, 1946.
59. MAYER SERRA, Dr. O.: "Enciclopedia de la Música". Editorial Atlante; México, 1944.
60. MOLINA, Cristóbal de: "Relación de los ritos y fábulas de los Incas"; Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú; Lima-Perú; Tomo I; s/o/d.
61. MONTANDON, Dr. Jorge: "La Genealogía de los Instrumentos de Música y los Ciclos de Civilización". Génova, 1919.
62. MORENO, Segundo Luis: "Música y Danzas Autóctonas del Ecuador"; ed. Fray Jodoco Ricke; Quito, 1949.
63. MORENO, Segundo Luis: "Historia de la Música en el Ecuador"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1972.
64. NUÑEZ CABEZA DE VACA, Alvear: "Nafragios de Alvear Núñez Cabeza de Vaca y relaciones de jornada que hizo en la Florida con el Adelantado Ponfilio de Narváez"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Tomo XXII; Madrid, 1946.

65. NUESTRO VIAJERO: "El Nuevo Viajero Universal en América"; Barcelona, 1833; en "El Ecuador visto por los Extranjeros"; en Biblioteca Ecuatoriana Mínima; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito. 1960.
66. OLOZABAL, Tirso de: "Acústica Musical y Organología"; Ricordi; Buenos Aires, 1954.
67. ORTIZ, Fernando: "Los Instrumentos de la Música Afrocubana"; Editores Cárdenas y Cía.; Vol. V; La Habana-Cuba, 1955.
68. ORTIZ, Sergio Elías: "The Native Tribes and Languages of South America"; HSAI; Vol. II; s/o/d.
69. OSCULATI, Cayetano: "Quito en 1847"; en "El Ecuador visto por los Extranjeros"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Quito, 1960.
70. PAHISSA, Jaime: "Los grandes problemas de la Música". Ricordi; Buenos Aires, 1954.
71. PAZ PONCE DE LEON, Sancho de: "Historia del Nuevo Mundo". Publicada por primera vez, por Marcos Jiménez de la Espada; Vol. IV; Sevilla, 1893.
72. PELLIZARO, Siro: "Técnicas y estructuras de los Shuar"; ed. Federación Shuar; Sucúa, 1973.
73. PELLIZARO, Siro: "Leyendas Shuaras"; ed. Don Bosco; Cuenca-Ecuador; s/o/d.
74. PELLIZARO, Siro: "Aruta: mitos y ritos para propiciar a los espíritus"; ed. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura Shuar; Serie F. N.º. 1; Sucúa-Ecuador; s/o/d.
75. PEÑA MONTENEGRO, Alonso de la: "Itinerario para Párrocos de Indios"; Madrid, 1771.
76. PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo Costales Samaniego: "El Quishihuar o el Arbol de Dios"; ed. Talleres Gráficos Nacionales; Colección Liacta, N.º. 23; Quito, 1966.
77. PORRAS, Pedro I. y Luis Plana Bruno: "Ecuador Prehistórico"; ed. Instituto Geográfico Militar; segunda edición; Quito, 1976.
78. RECIO, Bernardo: "Viaje de un Misionero"; en "El Ecuador visto por los

Extranjeros"; ed. Casa de la Cultura ecuatoriana; en Biblioteca Ecuatoriana Mínima; Quito, 1960.

79. REIMAN, Hugo: "Historia de la Música". Editorial Labor, segunda edición; Barcelona, 1934.

80. RIVET, Paül: "Costumbres funerarias de los Indios del Ecuador"; trad. del francés por Carlos de Gangotena y Jijón; Título Original: "Coutumes funéraires des indiens de l'Equateur". ed. Talleres Gráficos Minerva; Quito, 1951.

81. ROGER, Juan: "Caracteres Generales y Análisis del Chamanismo"; en la Revista de Antropología y Etnología; Madrid, 1951.

82. RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F.: "Arte Africano"; en segundo Curso para Especialistas en Arte Popular; ed. Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP); Cuenca, 1976.

83. SACHS, Curt: "Real-Lexicon der Musik Instruments". Berlín, 1913.

84. SCHAEFFNER, André: "Los orígenes de los instrumentos musicales"; Paris. s/o/d.

85. SCHAEFFNER, André: "Projet d'une classification nouvelle del Instruments de Musique", en el "BulleIn du Musée d'Ethnographie du Trocadero; N°. 1; Paris, 1931.

86. SANTANA CARDOSO, Ciro Flamarión: "Sobre los Modos de Producción Coloniales de América"; en "Modos de Producción en América Latina"; ed. Edigraf; Buenos Aires, 1975.

87. SILVA SIFUENTES, Jorge E.: "Instrumentos Musicales"; Catálogo I; ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Lima, 1978.

88. STEVENSON, W. B.: "Guayaquil en 1808, Viaje de Guayaquil a Quito con el Conde Ruiz de Castilla"; en "El Ecuador visto por los Extranjeros", Quito, 1960.

89. STEVENSON, W. B.: "Historical and descriptive narrative of twenty years residence in South America"; ed. Lonman, Rees, Orme Brawn and Green; London, 1829.

90. STEWARD, Julián H.: "Handbook of South American Indians"; Washington. 1942; Tomo III.

91. STRAUBINGER, Juan: "La Sagrada Biblia"; Versión directa de los textos

primitivos; Génesis, Cap. IV; Versículos 4, 5 y 8; ed. Barsa; Chicago, 1966.

92. TENORIO CUERO, Orlando: "Incertidumbre en el Origen de la Marimba"; en "Tierra Verde", Diario oficial de la CCE. Núcleo de Esmeraldas; Esmeraldas, 1977.

93. URIBE, María Victoria: "Asentamientos Prehispánicos en el Altiplano de Ipiales, Colombia"; Revista de Antropología; Instituto Colombiano de Cultura; ed. Italgaf; Vol. XXI; Bogotá, 1978.

94. VANSINA, Jan: "La Tradición Oral"; ed. Labor; segunda edición; Barcelona, 1968.

95. VARGAS, Padre José María: "Paul Rivet. Vida y obra de un americanista"; Boletín ecuatoriano de Antropología; Quito, 1958.

96. VEDIA, Enrique de: "Historiadores Primitivos de Indias"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Tomo I; Madrid, 1946.

97. VEGA, Garcilaso de la: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; Tomo II; ed. Atlas; Madrid, 1963.

98. VEGA, Garcilaso de la: "Comentarios Reales de los Incas"; en Biblioteca de Autores Españoles; ed. Atlas; Tomo II; Madrid, 1963.

99. VEGA, Carlos: "Los Instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina". Colección Arte; Ediciones Centurión; Buenos Aires, 1946.

100. VELASCO, Padre Juan de: "Historia del Reino de Quito en la América Meridional"; ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana; Tomo II; Quito, 1978.

101. ZELLER, Richard: "Instrumentos y Música en la Cultura Guangala"; Publicaciones arqueológicas; N°. 3; ed. Huancavilca; Guayaquil-Ecuador; s/o/d.

IOA

INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGIA

torial

GALLOCAPITÁN
Otavalo-Ecuador