

***RELATOS Y CORRELATOS DE LOS TEXTOS MUSICALES DE CREACIÓN EN LA
COSMOVISIÓN ANDINA***

JESÚS IVÁN GUSTÍN FIGUEROA

Por

Jesús Iván Gustín Figueroa

Dr. Mario Madroño

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN ETNOLITERATURA
SAN JUAN DE PASTO

2015

*Relatos Y Correlatos De Los Textos Musicales De Creación En La
Cosmovisión Andina*

Jesús Iván Gustín Figueroa

Trabajo presentado como requisito para optar al título de Magister en Etnoliteratura de la
Universidad de Nariño

Por

Jesús Iván Gustín Figueroa

Dr. Mario Madroñero

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN ETNOLITERATURA
SAN JUAN DE PASTO

2015

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado, son responsabilidad exclusiva de los autores”

Artículo 1 del acuerdo N° 324 de octubre 11 de 1966, emanado por el Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de Aceptación:

Firma del Presidente del Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

San Juan de Pasto, Diciembre de 2015

Agradecimientos

Agradecimientos a:

El Taita Inti por la vida.

La Pacha Mama por sus huacas y sus plantas maestras.

A Ángel Julián Gustín, Yudi Muzuzu, Socorro Figueroa, Iván Gustín Santacruz, por ser parte de este Canto.

A Luis Gonzales, Miguel Zarama, Juan Carlos Cadena, Roberto Gustín, Alfonso Rueda, Edison Jojoa, Jaime Vallejo, y a todos los amigos del grupo musical Illamantu, por su generosidad.

A todas las Personas que, a través de la Universidad de Nariño, le han aportado a este Proyecto

RESUMEN

Relatos Y Correlatos De Los Textos Musicales De Creación En La Cosmovisión Andina

Se trata de un Trabajo de Investigación – Creación, en donde se utiliza una “no metodología”, es decir, que se vive primero una experiencia creativa, de la cual surgen siete (7) canciones con ritmos y textos pertinentes a las estéticas y cosmovisión andinas; y posteriormente, se reflexiona y se sistematiza la información y los conocimientos adquiridos en dicho proceso creativo, a través de una experiencia bibliográfica, que se hace posible gracias a las herramientas epistémicas proporcionadas por la Maestría en Etnoliteratura, logrando así una producción artística con un nivel investigativo, que además de las reflexiones escritas por el autor (relatos) y por otras personas idóneas en lo concerniente al pensamiento andino (correlatos), comprende la transcripción en partitura, la grabación en formato de audio y la puesta en escena de dichas canciones.

ABSTRACT

Stories and correlates of musical texts of creation in the Andean Cosmivision

It's a work of research - creation, where a "no methodology", is used i.e., that is first experienced a creative experience, from which there are seven (7) songs with rhythms and texts pertaining to Andean worldview and aesthetics; and then it reflects and it systematizes the information and knowledge acquired in this creative process, through a bibliographical experience, which is made possible thanks to tools epistemic provided by the master in ethnic literature, thus achieving an artistic production with an investigative level, which in addition to reflections written by the author (stories) and other appropriate persons with regard to the Andean thought (correlates) comprising the sheet music transcription, recording in audio format and the staging of those songs.

TABLA DE CONTENIDO

1. LA FUNCIÓN DEL MITO.....	9
1.1 TEXTO DE LA CANCION: SE SALIO DEL TIEMPO	9
1.2 MITO, TIEMPO Y RACIONALIDAD ANDINA	10
2. EL ‘ORIGEN’ DEL ESPACIO – TIEMPO ANDINO:	14
2.1 Texto de la Canción: Viracocha.....	15
2.2. Texto de la Canción: Tunupa.....	16
2.3 El Mito Del Dios Semilla Y El Mito Del Dios – Maestro Y El Hombre – Iniciado .	18
2.4 Caminos, Cantos y Civilización (Correlato).....	23
2.5 Tunupa – Wiracocha (Correlato)	27
2.6 El <i>QHAPAQ ÑAN</i>	29
3. EL PENSAR SIMBÓLICO	37
3.1 Texto De La Cancion: LA MOCHILA.....	38
3.2 La Celebración del “ESTAR” en la “PACHA”, a través del arte simbólico.	39
4. LA MÚSICA, EL MITO Y EL LENGUAJE SIMBÓLICO.....	44
4.1 Texto de la Cancion: MAMITA CASCADA	45
4.2 MELODIAS DE CASCADA	46
4.2 Memoria Ancestral Y Cultura Oficial	52
4.3 Texto de la Cancion: CHARANGUITO.....	53
4.4 Texto de la canción: LA PUERTA ES LA VOZ.....	54
4.5 El Canto Del Runa	54
4.6 Correlatos de las canciones: Charanguito, mamita cascada y la puerta es la voz.....	58
4.6.1 CHARANGUITO.....	58
4.6.2 Mamita Cascada:	60
4.6.3 La Puerta Es La Voz.....	61
4.7 Dignidad Y Soberania: El Manejo De Lo Propio Y Lo Extranjero En La Musica Andina.....	62
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	67

INTRODUCCIÓN

Para un compositor de música tradicional andina nariñense, estudiar Etnoliteratura es optar por entrar en otros campos artísticos, que como la música, desde otros tiempos y en otros lugares de Suramérica, también han podido expresar y presentar al pueblo, de manera fiel, el pensamiento andino.

Para un músico folklórico “de nuevas tendencias”¹, ser estudiante de Etnoliteratura puede significar reflexionar sobre la relevancia social de la investigación en el contexto regional. En esta propuesta se trata de transmitir sentimientos individuales, pero también comunitarios regionales, a través de siete canciones, compuestas en ritmos tradicionales andinos, con elementos contemporáneos y con texto cantado. Dichas canciones fueron inspiradas en diferentes experiencias de encuentro con el pensamiento andino, el cual, en cada acto creativo, más que un objeto de estudio o una herramienta retórica, fue la opción filosófica, encontrada, no tanto en libros y en documentos llenos de cosas muy “lógicas”, sino mas bien en la naturaleza, en la gente buscadora de la gran sabiduría ancestral, en las plantas de poder, en los símbolos de la mochila de un campesino andino, en los mitos de los dioses Viracocha y Tunupa, y en esa especie de racionalidad de los sentidos que de pronto, surge frente a la belleza de un mito.

El presente documento corresponde a una reflexión sobre la experiencia de ser cantautor, dentro del género de la música tradicional regional. Contiene los relatos y correlatos escritos a partir de los textos musicales, que a su vez, fueron escritos a partir de la vivencia propia y llevan inmersos ciertos imaginarios estéticos y ciertas formas de pensamiento, propios de la cosmovisión andina. La producción integrada entre los textos y la interpretación musical de los mismos es el producto de la investigación.

¹ Como en las dos modalidades de participación contempladas en el Concurso de Música Campesina del Municipio de Pasto: “Tradicional”, para las propuestas autóctonas, y de “Nuevas Tendencias”, para los compositores que son tradicionales, pero que en la construcción de sus propuestas, hacen un uso grande, ya sea de recursos académicos o de los recursos populares modernos.

1. LA FUNCIÓN DEL MITO

El filósofo, historiador de las religiones y novelista rumano Mircea Eliade, en su obra “Imágenes y Símbolos”² define el mito como “una categoría particular de creaciones espirituales de la humanidad arcaica”. Luego, refiriéndose a su función, afirma que “un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar *in principio*, es decir, *en los comienzos*, en un instante primordial y atemporeo, en un lapso de *tiempo sagrado* (...) Arranca al hombre de su tiempo individual, cronológico, histórico, lo proyecta, al menos simbólicamente, en el Gran Tiempo, en un instante paradójico que no puede mensurarse porque no está constituido por una duración. Lo que significa que el mito implica una ruptura del Tiempo y del mundo en torno; realiza una apertura hacia el Gran Tiempo, hacia el Tiempo sacro”

1.1 TEXTO DE LA CANCION: SE SALIO DEL TIEMPO

Autor y compositor: Iván Gustín

Se salió del tiempo el sentir es la historia de un mito real,
que por contar con su hermosura huaquita cómo fue que todo empezó,
saboreó alguien con los ojos y tocó el perfume de su voz.

Coro.

Se salió del tiempo el sentir.

Un poema febril.

Manto bordado.

Se salió del tiempo el sentir,

² Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. P. 63

dijo quien será siempre la palabra.

Alguien que vivió el saber y a la vida escuchó hablar,

fue quien se enamoró del mito huaquita.

Y todo su cuerpo entendió lo que su razón no entendía.

Pensamiento que alguna vez sintió

Coro...

1.2 MITO, TIEMPO Y RACIONALIDAD ANDINA

El texto de la canción fluye en relación al Tiempo y el Espacio del Pensamiento Andino, y a la vez propone la “apercepción”³ desde la racionalidad andina, como metodología alternativa de acercamiento al saber del mito⁴. Héctor Llanos Vargas en su texto “Una aproximación arqueológica al pensamiento mitopoético de San Agustín”⁵, plantea: “Ir más allá del pensamiento científico moderno que se fundamenta en la racionalidad”. Es posible encontrar en el mito la “realidad presente”⁶ que es “lo único verdadero”. Desde otra perspectiva, que es “la historia” del cosmos, una sola historia, sin

³ La palabra “apercepción” fue introducida por Leibniz, quien es considerado como uno de los tres grandes racionalistas del siglo XII. Este filósofo la definió como la percepción al más alto nivel y como la conciencia de la percepción. Cabe anotar que el racionalismo surge en Europa paralelamente a la revolución industrial, generándose así la posición ante la vida que define el modo de ser del hombre occidental moderno. El racionalismo consolida una visión individualista de progreso ilimitado y para éste no hay conquistas imposibles, pues puede poner el orden de la razón en todo, modificando y transformando la naturaleza y la realidad con las maquinas y la técnica. La racionalidad andina en cambio, funciona para organizar las fuerzas productivas y para la repartición proporcional de los productos, pero sin alterar el equilibrio de los ecosistemas. Quizá se pueda concebir entonces una “apercepción” del mito, pero desde el pensamiento andino.

⁴ Mito: (mito y realidad Mircea Eliade)

⁵ Memorias, una recopilación de ensayos y ponencias alrededor de la etnohistoria del norte del Ecuador y el sur de Colombia .P 126

⁶ Ibid. P.

fragmentos; esto implica una comunión entre el cosmos (que es el espacio), y su “historia ideal eterna” (que es el tiempo). Esta comunión es quizá uno de los máximos valores que tiene la tradición cultural andina. De este valor se desprende una visión armónica de unidad entre lo humano y su realidad presente. Rodolfo Kusch, en su texto “América profunda” observa la ubicación simbólica de los adoratorios incas y afirma que “es curioso el sentido de este conglomerado de adoratorios. Se diría que combinaban el tiempo y el espacio, como correspondía a toda revelación. Era a la vez una especie de calendario y también un ejemplo del plan espacial del cosmos.”⁷ Héctor Llanos Vargas habla sobre la visión del pensamiento andino en relación al espacio y el tiempo: “Sabemos que hay culturas indígenas para las que el tiempo y el espacio conforman una unidad indisoluble y permanente, no teleológica, que hemos llamado el eterno retorno (...)”⁸. El profesor de la Universidad de Nariño Dúmer Mamián Guzman, en su texto “Tiempos de encanto y desencanto en los andes sur colombianos”⁹, coincide con estos dos autores, cuando afirma que: “(...) para el pensamiento andino, espacio y tiempo no son categorías separadas sino ensimismadas.” En el texto de la canción titulada: “Se Salió del Tiempo el Sentir”: se expresa la unidad entre el *espacio y el tiempo*, vivida en un encuentro erótico de dos personajes que son “el Mito” y “el Lector del Mito”; puesto que el lector se enamora del mito, su sentir se sale del tiempo, del mundo material; para entrar en un “no tiempo”¹⁰ o tiempo sagrado. Tiempo en el que se descubre así mismo, sintiendo ser parte de una sola unidad que es el *cosmos*¹¹.

La “hermosura huaquita”¹² del mito puede ser “aperceptible” en un plano sensual o sinestésico¹³. El plano del razonamiento y análisis del mito quedan reducidos. Llanos

⁷ R. KUSCH, *América profunda*, (Buenos Aires, 1999) P. 90

⁸Ibid. P. 125

⁹Ibid. P. 240

¹⁰Ibid. P 240

¹¹La cosmovisión andina está basada en la complementariedad y la reciprocidad humanas con toda la naturaleza y el cosmos.

¹²es.wikipedia.org/wiki/Huaca

“El término **huaca**, *waca* o *uaca*, del quechua **wak'a** designaba a todas las sacralidades fundamentales incaicas, santuarios, ídolos, templos, tumbas, momias, lugares sagrados, animales, aquellos astros de los que los ayllus, o clanes creían descender, los propios antepasados, incluyendo a las deidades principales, el sol y la luna, los cuales eran venerados a través de diferentes ceremonias. (...) En los Andes

Vargas reafirma que: “No hay nada verdadero más que el mito: La historia, intentando realizarlo, lo desfigura, lo empobrece; la historia es impostura, mistificación, cuando pretende haber logrado el mito.” Dice... “Para nosotros es muy difícil la comprensión de un pensamiento mítico porque lo aceptamos como un objeto de estudio, como un texto, no como la realidad, que pretendemos o presuponemos podemos conocer lógicamente y formalmente.”¹⁴ Por otra parte, Hugo Niño (Universidad Distrital de Bogotá “Francisco José de Caldas”) en uno de sus ensayos afirma “(...) el mito fluye como propiedad cognoscitiva y memoria cosmogónica de la sociedad oral, en contraste con la visión histórica, lineal y retrospectiva de la autollamada sociedad moderna occidental.”¹⁵

El lenguaje simbólico del mito contiene el saber que exige confiar en la belleza de la naturaleza y que no permite razonamientos. El saber vence esa distancia entre las palabras y las cosas, y logra las relaciones armónicas de ruptura o de continuidad entre las realidades presentes de cada individuo y de cada comunidad. Se trata simplemente de “estar” en el mandala¹⁶ de la creación para intentar llegar a vivir ese saber en el mito, sin pretender “ser” aquel que se reviste del conocimiento del mito y tiene derecho a todos los créditos que le represente el ejercicio de dicho conocimiento. Se trata de entrar en un estado

Centrales del Perú es el lugar de donde según la mitología inca salió la primera pareja formadora de cada comunidad andina (ayllu) después del diluvio universal, de acuerdo al mandato de Apu Kon Ticci Viracocha, *El Hacedor*, que les determinó un tiempo y lugar donde deberían resurgir a fin de que se volviera a repoblar la tierra y fueran los padres de las diferentes naciones o comunidades andinas (Manco Cápac y Mama Ocllo fueron una de estas parejas). Es este lugar de origen (que podía ser una cueva, un árbol, el sitio donde cayó un rayo, un cerro, una mina, un lago, etc.) donde los ayllus más prósperos solían construir los respectivos adoratorios de adobe (Costa), piedra (Sierra) o sobre una isla (Lago), lugares que por extensión también fueron conocidos como *huacas* por los españoles.^[cita requerida] También por mandato de Viracocha, estas primeras parejas fundadoras del ayllu retornaban al estado en que salieron a su muerte y se volvían las deidades protectoras (*Apus*) de la comunidad a los que se veneraban.”

¹³<http://es.wikipedia.org/wiki/Sinestesia>

En neurofisiología, **sinestesia** (del griego συν- [*syn-*], ‘junto’, y αἰσθησία [*aisthesía*], ‘sensación’) es la asimilación conjunta o interferencia de varios tipos de sensaciones de diferentes sentidos en un mismo acto perceptivo. Un sinestésico puede, por ejemplo, oír colores, ver sonidos, y percibir sensaciones gustativas al tocar un objeto con una textura determinada. No es que lo asocie o tenga la sensación de sentirlo: lo siente realmente.

¹⁴ Ibid. P. 126

¹⁵ El etnotexto como concepto. p. 26

¹⁶<http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1ndala>

Los **mándalas** (o *mandalas*) son representaciones simbólicas espirituales y rituales del macrocosmos y el microcosmos, utilizadas en el budismo y el hinduismo. Mándala es un término de origen sánscrito.

contemplativo que cultiva una humildad sincera frente a la belleza del mito, puesto que en ella se encuentra la representación fiel de la realidad porvenir (pasado-presente-futuro).

La “apercepción” concebida desde la racionalidad andina es ese encuentro erótico con el Mito. Héctor Llanos Vargas, en su reflexión ontológica frente al mito (como expresión de un “fenómeno puro” o natural), afirma que: “El Ser que es agrupado o velado por la Nada, no cesa el efecto. Más bien se expresa así mismo a través de los fenómenos naturales y ejercita su influencia como el motivo impulsivo arbitrario de la acción corporal, en cuyo caso, la “apercepción” (agente cinestésico) corporal se siente en sí misma sujeta a un sujeto anónimo más allá de su ego”¹⁷. El poder Interpretar fielmente el lenguaje simbólico de un mito supone un cierto nivel de erotismo de quien hace la lectura éste. En esta realidad ni el autor ni el lector son dueños del saber. La lógica y la formalidad occidental relativizan el saber del mito, determinando que su autor tiene mayor crédito que su lector en cuanto a la posesión de ese saber, que simplemente ambos vivieron en su momento, y que no es precisamente el merito ostentado por el individuo, revestido del conocimiento que permite ajustar la interpretación del mito a los cánones de la racionalidad. A la postre quizá no haya nada que interpretar, quizá solo se trata de escuchar a la vida... hablar en la hermosura huaquita del mito.

¹⁷<http://pervisiones.blogspot.com/2010/03/algunos-elementos-fenomenologicos-en-la.html>

2. EL 'ORIGEN' DEL ESPACIO – TIEMPO ANDINO:

“Para el *runa*, la historia no es el campo de la realización del *movum* (Bloch), ni del progreso o desarrollo hacia lo ‘mejor’. Más bien, la historia es una repetición cíclica de un proceso orgánico, correspondiente al orden cósmico y su relacionalidad. En los Andes, existe la idea de cinco ‘épocas’ o ciclos clásicos:

1. El tiempo primordial y la creación (*pachakamaq*).
2. El tiempo de los antepasados (*ñawpa machulakuna*).
3. El tiempo de los Incas y la Conquista.
4. El periodo ‘moderno’.
5. El futuro.

Por la influencia del cristianismo y las ideas milenaristas de Joaquín de Fiore, este esquema fue ‘bautizado’ por la tripartición de la historia en:

1. La época del Padre (contiene 1. y 2. de arriba).
2. La época del Hijo (contiene 3. y 4. de arriba).
3. La época del Espíritu Santo (5. De arriba).

Cada uno de los ciclos termina en *pachakuti*, es decir: en un cataclismo cósmico (*kuti* significa ‘regresar’, ‘volver’). El universo (*pacha*) ‘vuelve’ a su estado caótico y desordenado, para después reordenarse nuevamente a formar otro cosmos, que en realidad es otro ciclo cósmico.”¹⁸

A continuación, se encuentran dos textos musicales referidos a los mitos de Viracocha y de Tunupa, los cuales son propios de cosmogonía andina. Es necesario aclarar que el Dios Viracocha resulta ser otra versión o una re-edición del Dios Pachakamaq, que se encuentra vinculado a la primer ‘época’ o ciclo de la ‘historia – *runa*’ (El tiempo primordial y la creación). De hecho, Viracocha, al igual que Pachakamaq, también es considerado por los Incas como el creador de todas las cosas, aunque Rodolfo Kusch afirma

¹⁸ J. Estermann, *Filosofía andina*, (Cusco, 1998) P. 184

que este Dios “no puede crear el mundo. Crear un mundo supone una vinculación entre dios y el mundo y por lo tanto, una contaminación de la amorfo, que es el mundo, al dios. Por eso, en el tema de la creación, aparece otro nombre, el de un dios un poco menos divino, ósea un demiurgo que es el desdoblamiento de Viracocha, uno de esos que cargan con el polvo de los caminos y se ensucia con el ‘hervidero espantoso’¹⁹: Este demiurgo que asiste a Viracocha en su propósito creativo es precisamente Tunupa, y es por eso que en este trabajo se expone de manera conjunta las temáticas de estas dos divinidades.

Posteriormente a los textos musicales en consideración (*Viracocha y Tunupa*), se hace un análisis de los imaginarios estéticos de los mismos, con relación al Pensamiento Andino. Luego se encuentran dos correlatos que son correspondientes a estas dos canciones, y que fueron escritos por: Jaime Vallejo, escritor y músico tradicional autodidacta; y Miguel Zarama, docente, filósofo y poeta. Los dos artistas de origen nariñense, incansables buscadores de la sabiduría andina, coinciden esta vez, al realizar su ejercicio interpretativo, en la postura ética del rescate y la preservación de la tradición y en el abordaje del término *Abya-Yala*, utilizado para referirse al continente americano, antes de la llegada de Cristóbal Colón y los europeos. Es por eso que, para finalizar este capítulo, se plantea un tercer aparte, que intenta realizar una interpretación unificadora de estos dos correlatos, desde la experiencia creativa y producción de textos musicales, con relación al Pensamiento Andino.

2.1 Texto de la Canción: Viracocha

(San Juanito)

(Letra y Música Iván Gustin)

Antes del trueno y del sol, está la voz del mago y señor.

¹⁹ R. KUSCH, *América profunda*, (Buenos Aires, 1999) P. 29

Alba eterna que despertó breve a los cerros y a los ríos.

Y a las cuevas también llegó un airecito conjurador,
que a las piedras acarició y de una en hombres las convirtió.

Coro...

Todos los pueblos nacieron en esa voz que nunca calló
ni callará porque es primero y último el que está en el interior,
y a fuera de toda la creación que El mismo con amor pronunció.

El cielo y la tierra están presenciando las maravillas
que alguien quiso hacer por los hombres,
para que estos aprendan también con su voz a parir otro ser
Milguita que guarda el buen querer.

Coro...

2.2. Texto de la Canción: Tunupa

(Tinku)

(Letra y Música Iván Gustin)

Una ñapanga dio la lluvia del cielo
a cada chagra después del amor
que el rayo derramó en un lago frío,
y el corazón de los peces se alumbró

Fuego celeste diste toda tu claridad,

cuando el lago te hizo amar

Coro...

Se alzarán cantos de paz,

y como varengas aguantaran al cielo,

desde la tierra y desde lo profundo del mar,

y el cemento ya no será enfermedad

La chorrera creció, la chamba se empapó,

y los terrones se nivelaron.

Todo el pueblo canto. Brincó de júbilo,

al divisar el fruto de este amor.

Los valles se revistieron de trigo y de luz,

y el desierto reverdeció.

Coro...

2.3 El Mito Del Dios Semilla Y El Mito Del Dios – Maestro Y El Hombre – Iniciado

Rodolfo Kusch, en su libro “América Profunda”²⁰, hace su apreciación acerca del Mito Inca de Viracocha y lo describe como el “artífice del mundo”²¹, como “inteligencia pura, enseñanza y magisterio divino”²², como “el sol del sol”²³. Lo describe como un dios “semilla”²⁴ que es “varón y mujer a la vez”²⁵, con cinco momentos (no cronológicos) o signos: “I, Viracocha es el maestro; II, es la riqueza; III, es el mundo; IV, es la dualidad; Y V, es el círculo creador.”²⁶ Este dios, “empieza por ser un dios absoluto en el primer momento y llega al quinto como círculo fundamental creador”²⁷. Esta es la “marcha de dios sobre el mundo”, o “el dominio que despliega Viracocha sobre el mundo, lo cual, en el fondo es la *creación* propiamente dicha”²⁸. Esta creación, “cosmos o *mandala*”²⁹ adquiere sentido, significado y utilidad frente al hombre, cuando dios en su marcha sobre el mundo, dibuja la “flor cósmica” o “el orden cósmico”³⁰. “Con la flor, viracocha llena el espacio cualitativo, el espacio – cosa del indígena y regula de esta manera al cosmos”³¹. El texto de la canción titulada “Viracocha” se refiere a este dios, “sol del sol”, como el “alba eterna que despertó breve a los cerros y a los ríos”. Como el que con su *voz*³² va nombrando, creando y dándole una ubicación simbólica a cada criatura, trazando así un círculo mágico conjurador y unificador del espacio – tiempo, con un “centro germinativo”³³ en donde

²⁰R. KUSCH, *América profunda*, (Buenos Aires, 1999)

²¹ *Ibíd.* P. 27

²² *Ibíd.* P. 30

²³ *Ibíd.* P. 36

²⁴ *Ibíd.* P. 51

²⁵ *Ibíd.* P. 30

²⁶ *Ibíd.* P. 27

²⁷ *Ibíd.* P. 36

²⁸ *Ibíd.* P. 36

²⁹ *Ibíd.* P. 64

³⁰ *Ibíd.* P. 60

³¹ *Ibíd.* P. 36

³²J.M ARGUEDAS, *dioses y hombres de huarochirí*, (Buenos Aires, 1966) P. 26

El autor narra cómo *Cuniraya Viracocha*, “con sólo *hablar* conseguía hacer concluir andenes bien acabados y sostenidos por muros.”

³³ *Ibíd.* P. 102

florece la divinidad que ampara y redime al hombre del “hervidero espantoso”³⁴, dándole a éste un orden maravilloso que ahora es presenciado y contemplado por el cielo, la tierra y “la *Runacay* o *humanidad* u *hombre aquí*”³⁵.

La divinidad de Viracocha revela al hombre su ubicación simbólica en la flor cósmica y en la “Piedra Chura del Runacay”. “Antes del trueno y del sol, esta la voz del mago y señor”³⁶, cuyas ondas vibran como pases mágicos que crean, conjuran y preservan la vida. El movimiento de estas ondas es espiral. Rotura la piedra y la convierte en *hombre aquí*. Así, “Todos los pueblos nacieron en esa voz”³⁷. Rodolfo Kusch concluye que los Incas construyeron su imperio y su calendario, basados en la estructura de la constelación de la Cruz del Sur, que es el orden cósmico de Viracocha y el puente que le permite a la humanidad adentrarse al saber y al conocimiento del cosmos. Crearon un mándala con sus ciudades, sus adoratorios y sus huacas, simbólicamente estático, como las piedras de sus altares, que tienen tatuada en su piel el movimiento, regido por el compromiso con el ámbito del “dios que marcha sobre su creación”. Es el arte mandálico de crear seres *estáticos*³⁸, con movimientos espirales internos, correspondientes a la voluntad o “buen querer”³⁹ de este dios. Es el arte arquitectónico de los Incas, que a su vez es una presentación del orden cósmico dado al mundo por Viracocha, quien justo en su tercer momento, se desdobra en el dios Tunupa y se hace mundo. Es el arte del mito, que con su “hermosura huaquita” encanta el pensamiento occidental y desencanta el pensamiento andino. El “viento” que lo trae del mar (Wiracocha), golpea en la roca del altar y el Sacerdote Chamán escucha su voz. Nace entonces el Mito y con él la Tradición Cultural del Pueblo Andino.

³⁴ *Ibíd.* P. 102

³⁵ *Ibíd.* P. 102

³⁶ Texto de la canción “Viracocha”

³⁷ Texto de la canción “Viracocha”

³⁸ *Ibíd.* P. 90.

La palabra “Estático” se refiere en este caso al concepto de *estar*, propio del pensamiento andino, que R. Kusch relaciona en su texto con su impresión de que en el arte arquitectónico incaico todo está sometido a la estructura del calendario, que a su vez es el orden cósmico. En este caso, todos los elementos del espacio - tiempo tienen una ubicación simbólica. Por el contrario, el concepto de *ser*, que es el móvil central de toda la filosofía occidental, se basa en la ubicación racional de dichos elementos.

³⁹ Texto de la canción “Viracocha”

Tunupa es el dios mediador entre Viracocha y el mundo. En realidad es este dios el que tiene contacto directo con el mundo, cuando Viracocha se re-crea perceptible en su tercer momento. Es así como un acto creativo para los incas no implica partir del caos o de la nada, sino de un orden estructural que él encuentra en la Chacana, y que luego se ve reflejado en su obra de arte. Para ellos, esta era la posibilidad de vivir el segundo momento de Viracocha, que es la riqueza. Se trata del acto creativo basado en las estructuras del cosmos, que a su vez se encuentran en la Chacana. Es así como Tunupa es un dios ejemplo a seguir, porque él es el portador de la Chacana. El es santo ejemplo de iluminación. Viracocha le enseña a los hombres a parir con su voz otro “ser ahí”⁴⁰ a través de este dios-ejemplo. Es así como los Incas vuelven perceptible “lo divino, que es *todo en todo*: relacionalidad omnipresente”⁴¹, con su calendario, sus mitos y con la ubicación simbólica de sus adoratorios y sus huacas. Tunupa le enseña al Inca a volver más vivible el mundo, a través de su mito divino, que también, como su calendario, tiene el secreto del orden cósmico, que le da los conocimientos agrarios necesarios para tener siempre la posibilidad del “maíz”: “Una ñapanga dio la lluvia del cielo a cada chagra después del amor que el rayo derramó en un lago frio y el corazón de los peces se alumbró”⁴². En esta parte del texto de la canción “Tunupa”, se hace referencia a los momentos de la siembra y la cosecha del maíz, en donde la mujer (ñapanga) visita al hombre en su chagra, llevándole preparados de maíz y pescado. Según Rodolfo Kusch, este dios tiene relación con 2 elementos de la naturaleza que son el agua y el aire; Ponce Sajines, por su parte, lo asimila a *Illapa*, dios del rayo, que tiene que ver con el elemento fuego. Estas dos interpretaciones resultan diferentes y encontradas; sin embargo, María Rostworowski afirma que “Tunupa también tenía el poder sobre las lluvias que caen con las tormentas fecundando la tierra. Se creía que no sólo fecundaba a la Pachamama, sino que también los rayos que caían sobre los lagos

⁴⁰Ibíd. P. 97.

Concepto de Dasein de heiddegger (Filosofo occidental) que tiene el mismo sentido de “mero estar”, ósea de “darse”.

⁴¹J. Estermann, *Filosofia andina*, (Cusco, 1998) P. 275

⁴²Texto de la canción “Tunupa”

fecundaban los peces”⁴³. Vemos entonces como, a pesar de que interpretar la manifestación de poderes de Tunupa resulta ser particularmente complejo, Maria Rostworowski se centra en el hecho de que es Tunupa quien trae consigo la fecundidad; no solo a la tierra, con el agua y el aire; sino también a los lagos, con el rayo, que es fuego. El texto de la canción Tunupa se refiere a esta conjugación armónica de los cuatro elementos de la naturaleza, que se hace posible cuando este dios ejerce su poder.

José María Arguedas, en su texto *dioses y hombres de Huarochirí*⁴⁴ hace la traducción del mito de Cuniraya Viracocha, y es curioso cuando describe como de pronto, “la ira divina”⁴⁵ pone la vida de los peces en el mar: “En aquel tiempo, dicen, no existía ni un solo pez en el mar. Únicamente la mujer a quien llamaban *la que pare palomas* criaba *peces* en un pequeño pozo que tenía en su casa. Y el tal Cuniraya, muy enojado (...) arrojó todas las pertenencias de Urpayhuachac al gran mar. Y solo desde entonces, en el lago grande, se criaron y aumentaron mucho los peces.” Pensemos por un momento en el hecho en que Viracocha posteriormente se resuelve en riqueza para el hombre, cuando Tunupa trae a *lago grande* la fecundidad. Es así como, en este caso Viracocha, convierte en riqueza la acción del hombre contra su voluntad, y también su propia acción iracunda contra el hombre.

Tunupa es la esperanza de la reconciliación de Viracocha con el mundo. “Se alzarán cantos de paz y como varengas aguantarán al cielo, desde la tierra y desde lo profundo del mar, y el cemento ya no será enfermedad.”⁴⁶ Para el hombre, esa reconciliación implica su conexión con el orden cósmico, a través de su confianza en la enseñanza que Tunupa le da con su ejemplo ético a seguir; estar en esa conexión implica vivir el mito del dios – maestro y el hombre – iniciado, que no solo está presente en la

⁴³Rostworowski Tovar, María (Octubre del 2010). «11.El mundo sagrado de los incas». *Incas*. Biblioteca Imprescindibles Peruanos (en «es»). Perú: Empresa Editora El Comercio S.A. - Producciones Cantabria S.A.C. pp. 139–140.

⁴⁴J.M ARGUEDAS, *dioses y hombres de huarochirí*, (Buenos Aires, 1966) P. 30

⁴⁵Ibíd. P. 90.

Correspondiente al Libro I. La ira divina. El autor relaciona la ira de dios con el viracochismo del hombre que busca aplacar esa ira manifestada en la hostilidad de la naturaleza.

⁴⁶Texto de la canción “Tunupa”

Cultura Inca⁴⁷: “El sendero redentor de Tunupa -Dios enviado al terrorífico reino, nos conduce al sortilégico laberinto de las antiguas religiones, espinado en la tradición misterico-iniciática; así, una brevísima mostración da cuenta sobre la multitud de dioses-maestros cuya tragedia circunda el descenso al Hades y posterior resurrección; el mito de Cristo, por ejemplo, nos enseña cómo el Hijo, "en Jerusalén la capital, va a plantar su cruz para abrazar a la tierra entera"; también Osiris marcha sobre el mundo ¡más descuartizado a manos del vil Seth!, es luego resucitado por Isis; en Grecia (principalmente por tradición órfico-pitagórica): "Dionisios era también considerado como un «liberador de los infiernos», dios ctónico, iniciador y conductor de las almas". Asistimos, en el seno de la mitología maya a la muerte y resurrección de Pacal, o a la lucha de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué contra Xibalbá. Los babilonios esgrimían su tragedia cósmica en torno a la figura de Tammuz; el pueblo sirio elegía así a Adonis, mientras los hititas lloraban al desaparecido Telipinu. Más allá del simbólico descenso del héroe a los infiernos, -en cada mitología-, olvidar el contexto de nuestro texto ocasionaría un real desvío. Nuestra tesis afirmará el modo en que los dioses-maestros configuran el ejemplo ético que el iniciado habrá de imitar en su lucha religiosa por hacer de la tierra infatigable un sitio más humano”⁴⁸ Estos son los héroes civilizadores, en los diferentes mitos que nacieron en esa voz que roturó la piedra: “Todos los pueblos nacieron en esa voz que nunca calló ni callará porque es primero y último el que está en el interior y afuera de toda la creación que el mismo con amor pronunció”⁴⁹

⁴⁷ Lévi - Strauss, C. (1987). *Mito y Significado*. Madrid, España: Alianza Editorial. P.30

“Las historias de carácter mitológico son, o lo parecen, arbitrarias, sin significado, absurdas, pero a pesar de todo diríase que aparecen un poco en todas partes.”

⁴⁸ www.mabs.com.ar/rfaia/?p=613

⁴⁹ Texto de la canción “Viracocha”

2.4 Caminos, Cantos y Civilización (Correlato)

Buena parte del conocimiento andino, se recrea y revitaliza en los mensajes y cantos traídos, llevados y algunas veces compartidos por los chasquis, en sus travesías por el Qhapaq Ñan o Camino de los «Qhapaq», o «Qhapaqkuna» (que se debe interpretar como “descendencia” o “estirpe” de los Qhapaq), los que serían constructores y a la vez «caminantes» de esta ruta real, que por su función regional y su vigencia física, el Gobierno del Perú, a través del Ministerio de Cultura, apoyada por las representaciones de Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y Colombia, en un trabajo pionero sin precedentes lo convirtió en Patrimonio Cultural de la Humanidad en 2014, declaratoria realizada por la UNESCO.

En este ir y venir milenario por el Qhapaq Ñan, se sincretizaron las lenguas, los dialectos, los símbolos, los ritmos, costumbres, creencias, el sentimiento y los instrumentos musicales, para reafirmar que Abya-Yala,⁵⁰ que tiene unas raíces ancestrales y cosmovisión compartidas. Por ello, no es raro ver como un compositor, un cantor popular de este sector del mundo recrea en sus canciones la cosmovisión andina, recargada de símbolos que unifican la concepción de la realidad y refirman, que a pesar de la barbarie cometida hace mas de 500 años por los europeos, en cada instrumento, canción o grupo de música andina tradicional, renace y se revitaliza la estirpe de la tierra en gestación o florecimiento, donde imponente se posa la chacana o cruz del sur para mostrarnos la sabiduría ancestral que se proyecta en el tiempo y el espacio, para contrarrestar con identidad y creatividad el bombardeo ideológico al que diariamente son sometidos los pueblos milenarios por la sociedad de consumo.

La fuerza milenaria y la constante mixtura de ritmos, mitos, leyendas, instrumentos y cantos ancestrales y el renacer diario de nuevas canciones tradicionales, no han perdido vigencia, antes por el contrario, jóvenes compositores como que recorren el continente de norte a sur, de oriente a occidente, buscando la identidad y el renacer con la Pacha Mama,

⁵⁰ Según el Centro Cultural ABYA-YALA con sede en Quito, Ecuador, este es el término con que los Cuna (Panamá - Colombia) denominan al continente americano en su totalidad.

con Viracocha, para reafirmar que no se puede desconocer la sutileza ancestral del conocimiento propio de las mujeres y los hombres que conviven armónicamente con los ríos, mares, montañas y valles; a los cuales les reconocen en ritos su fuerza y su valor en el proceso de construcción del mundo que soñamos todos, libre, auto sostenible y soberano. Junto a esta cosmovisión terrenal, en las composiciones de Iván Gustin, se nota además la relación que los pueblos originales tenían con la luna, el sol, las estrellas, pues en su iconografía se expresan, conviven y se complementan tres planos de significación simultáneos, los símbolos naturalistas, mitológicos y estructurales que se conjugan en la dialéctica del canto, sus instrumentos, ritmos y signos crean un discurso audiovisual que transportan al receptor de estas músicas y textos a los imaginarios que solo se pueden vivir en el universo que en las comunidades andinas se ordenan y conciben en tres pares genéricos: “La dualidad manifestada por los seres que habitan los mundos de arriba (Hanan Pacha), de aquí (Kai Pacha) y de adentro (Uku Pacha)”. (Milla Euribe, 1990, p. 9).

Las zampoñas, el charango, el bombo imponente y rítmico, la quena, resaltan los textos inspirados y en constante caminar dibujan movimientos de lluvia, luz, truenos para que por los montes dancen en silencio los Dioses Ancestrales, al igual que los sueños y símbolos que se conjugan armónica y rítmicamente en melodías llenas de una fuerza que reclaman el espacio usurpado por músicas comerciales ajenas a la cosmovisión andina. Por ello no es raro ver cómo en medio del festejo y después de haber degustado unas chichas, sale a flote el indio que los coterráneos llevan dentro. Y a ritmo de sanjuanito, sonsureño, después de media noche, poniendo como testigo a Mama Quilla realmente comienza la fiesta que generalmente dura hasta el amanecer.

En Nariño se tienen muchos íconos y pioneros en la música tradicional que han contribuido al desarrollo cultural y al repertorio musical de este sur inmenso. Este es el caso de Iván Gustin, quien pone su vasta trayectoria al servicio de la música nariñense, a pesar que son pocos los reconocimientos que se le brindan; los medios de comunicación y sobre todo las instituciones culturales que tienen el deber de divulgar, poner a circular y valorar los aportes culturales y pedagógicos de los músicos y cantores populares, que son la base del

desarrollo cultural, la construcción de identidad personal y comunitaria a través de los aportes compositivos e interpretativos.

De igual manera, la academia y los centros educativos donde se ofrece una formación musical, aportan elementos y herramientas de la teoría para conocer y aprender más sobre cómo está constituida la música universal. Sin embargo, los conocimientos de las técnicas de composición de la música tradicional, son escasas al momento de elaborar una pieza, es decir, se tienen los contenidos, mas no la manera para aplicarlos a la composición; Iván en su trasegar musical ha roto todas estas barreras para transmitir a sus estudiantes, amigos, familia y la comunidad en general el sentimiento milenario de la música tradicional de los andes conjugando la sinergia propia de los ritmos y tonadas ancestrales.

Tunupa, Viracocha, Tata Inti, Mama Quilla y Pacha mamá, resuelven el permanente conflicto que se presenta a los musicólogos para determinar técnicamente las condiciones musicales de las tonadas y aires folclóricos, para rastrear sus orígenes. Pero ocurre que es una petición de principio el intentar aplicar los módulos y normas técnicos para verificar la identidad de tonadas y aires que precisamente carecen de esos módulos y normas por ser expresiones folclóricas que nacen en las huellas del pueblo. Como su definición lo establece, no admiten teoría ni doctrina. Son la vivencia y la rebeldía, el amor y la persecución. Preguntarse cuál es el diseño rítmico melódico del bambuco, del torbellino, de la cumbia, del sonsureño, del sanjuanito folclóricos, o cuáles son los esquemas de cada una de las danzas respectivas, porque generalmente estas músicas se bailan, resulta un esfuerzo inútil, como pueden comprobarlo todos aquellos musicólogos que olvidan cómo la música folclórica espontánea y puramente empírica, carece de normas académicas foráneas; se hacen y se perfeccionan con el tiempo y el continuo compartir en tiempo real y con los instrumentos de cada comunidad. Es decir, se pone de manifiesto la estrecha relación que guarda la imaginación utópica latinoamericana con el contexto sociopolítico y la praxis social. Una evaluación crítica contextual es necesaria para comprender el énfasis proyectivo tan particular del discurso utópico de esa época y el valor movilizador de la utopía, en la

historia de las ideas latinoamericanas; como “dimensión que integra de modo absolutamente legítimo todo discurso de futuro”.

No es una novedad sostener que el pensamiento social y cultural de Abya Yala registra una fuerte impronta de diferentes tradiciones utópicas que, desde los umbrales de la modernidad y los tiempos del descubrimiento y la conquista, acompañaron la historia de nuestros territorios, y aún desde mucho antes, si tomamos en consideración los relatos de los amerindios donde encontramos marcas reconocibles de representaciones utópicas, que construyeron grandes imaginarios, teorías sociales y proyectos culturales que en pleno siglo XXI, se encuentran vigentes y llenas de expectativas que integran un proceso de toma de conciencia de sí y para sí, entendido como la producción de un pensamiento identitario, desde la Pacha Mamá misma, que define un perfil posible para las sociedades latinoamericanas, vale decir que estos proyectos utópicos coinciden en pensarnos en dimensión de futuro.

Este rasgo característico del Pensamiento Social Latinoamericano, aparece realizado de un modo muy significativo en los dos textos que nos ocupan y tratan de sacudirse de la actitud violenta de los españoles, cual fue la base conceptual que promovió extraño comportamiento por parte de las tropas de Pizarro contra los Incas en Cajamarca. Resulta una necesidad imprescindible desentrañar las lógicas de la palabra de los pueblos originarios de Abya Yala y movernos en espacios desaprendidos para “descubrir” en el discurso de los Incas, Mayas, Aztecas otra forma de mirar la realidad y por lo tanto otra manera de explicarla y confrontarla.

En Viracocha y Tunupa, composiciones musicales y poéticas de Iván Gustin, encontramos que la razón argumentativa comunitaria es en definitiva la propuesta de una lógica recurrentemente sagrada, que enfrenta de manera directa a la lógica “lineal aristotélica” aplicada por los conquistadores antes de proceder a guerrear en contra de los indios. Los Dioses y la Cosmovisión Indígena se niegan a aceptar el error que cometen al determinar mediante su lógica Racional el modelo a seguir del dominante y la aceptación

tácita del subalterno. Esa constante lucha interna apresada por las transnacionales sale a alumbrar el mundo, con la fe infinita que el mundo se merece una oportunidad más para redireccionar su horizonte, teniendo como pretexto transversal la semilla de las nuevas propuestas musicales que revitaliza las raíces y la nueva sangre de Abya Yala por caminos y cantos de una civilización.

Por: JAIME ERNESTO VALLEJO CABRERA

Músico Tradicional Autodidacta.

Especialista en Gerencia de Proyectos

Profesional en Comercio Internacional y Mercadeo

2.5 Tunupa – Wiracocha (Correlato)

El cantautor Jesús Iván Gustín, en su proceso de buscar el camino de regreso hacia su origen primordial a través de la música andina, hace un trabajo muy valioso para América Latina, ya que a pesar de haber transcurrido más de quinientos años de sufrir una colonización extranjera, personas como Iván siguen resistiendo para cumplir un sueño que debemos tener todos los habitantes de América Latina, o mejor, para hablar con más autenticidad " los habitantes del territorio de ABYA YALA" , de como es el ideal de libertad y autodeterminación de nuestra patria grande.

Si somos una colonia y actuamos con los fundamentos de la cultura occidental, no somos verdaderos seres humanos; entonces... ¿qué hacer ante esta situación? El trabajo de Jesús Iván Gustín, nos despeja esta incógnita: Buscar la semilla de lo que somos. Ir a la fuente original. En ese origen, encontramos las normas para ser verdaderamente seres humanos. El encuentro con Tunupa, Dios ordenador del mundo y con Viracocha, Dios creador y civilizador, nos da una luz de entendimiento; si son creadores, ordenadores y civilizadores, allí está el camino a seguir, pues empezamos a encontrar la ley de origen, la

cual es el fundamento del DERECHO MAYOR, por lo tanto, estamos ante la presencia de una CONSTITUCION NATURAL.

Jesús Iván con su canción a Tunupa emplea los símbolos y metáforas, creando una poesía en la cual van naciendo elementos bellos, vivos, naturales, que se sustentan en la tierra que lo vió nacer, la tierra que anda, la tierra que pisa. En su cosmovisión nos descubre, que TODO ES PRODUCTO DEL AMOR. Por el amor que Tunupa infundió a los seres, ellos con esa semilla sembrada en su corazón, también amaron y siguen amando. Lo característico de estos símbolos, es que no son representativos, sino presentativos con la música, el canto, la ceremonia, la ofrenda y esto hace la diferencia con los cantos, música y poesía de la cultura occidental, esto es un fundamento importante para el arte andino. Lo anterior hace que el arte de Jesús Iván sea genial, porque Tunupa vive y entrega su amor en la lluvia, en los arroyos, en la chagra, en las lagunas, en los volcanes. Por eso me atrevo a decir que Tunupa no fue un Dios. Tunupa es un Dios vivo. Se manifiesta en cada ciclo, en el amor, y en el corazón de todo ser viviente. Por este motivo, por tanto amor, es un deber nuestro el realizar pagamentos. Decirle a Tunupa, PAY, para que todo vuelva a armonizarse.

Lo que voy a decir es algo muy importante, pues Jesús Iván como los runas de poder que habitaron nuestros territorios, vuelve a hacer una profecía en su canción. El ciclo negativo tiene que pasar y un ciclo de luz volverá a florecer, o sea, un Pachakutiq de armonía llegará de nuevo. Es una fe solar, pues se alzarán cantos de paz desde la tierra y desde lo profundo del mar, y ya no seremos enfermedad.
¡QUE ASI SEA!

En la canción a Viracocha, Jesús Iván habla del verbo creador, y lo expone en una forma original, desde el territorio de ABYA YALA, y cómo de ese verbo nacieron todos los pueblos. VERBO que nunca calló, ni callará, porque es primero y último. SON versos esperanzadores, de ciclos primaverales que vendrán, porque Jesús Iván con su fe solar

descubre, "VE" que el principio y fin del corazón es el amor. Ante esto me pregunto... ¿a qué tener miedo? Tengamos confianza en EL AMOR DE VIRACOCHA.

QUE LAS CANCIONES ANDINAS DE JESUS IVAN GUSTIN, NOS HAGAN VER Y SENTIR EL AMOR DE NUESTRA PACHA MAMITA Y ESPEREMOS CON AHINCO UN NUEVO CICLO DE LUZ Y AMOR, PARA ABYA YALA!

Por: Miguel Zarama Achicanoy-- Abril 2 del 2015—Bacatá (Colombia).

2.6 El QHAPAQ ÑAN: un proyecto histórico fundado por TUNUPA – WIRACOCHA.

Qhapaq Ñan, en idioma quechua: ‘camino real’ o ‘camino del Inca, llamado también “la red vial incaica o la gran carretera de piedra” es un entramado de caminos que conformaban el sistema vial del Imperio incaico. Esta “ruta mítica” conectaba áreas pobladas, centros administrativos, zonas agrícolas, zonas mineras y centros ceremoniales. Todos estos caminos superaban los 30.000 kilómetros. Poseían lugares de aprovisionamiento y de descanso y se encontraban conectados al Cuzco, la capital del Tawantinsuyu o Imperio incaico. El Qhapaq Ñan para los Incas era el medio de integración político-administrativa, socioeconómica y cultural. Hoy, tiene el potencial de intensificar la relación entre los diferentes pueblos de los Andes, que comparten una cultura común de larga tradición.

El Qhapaq Ñan es también llamado la “Ruta de sabiduría” entre otros, por el economista, sociólogo y filósofo peruano Javier Lajo, quien en sus publicaciones investigativas repara en “la línea recta o alineamiento (valga la redundancia) de ciudades Inkas y pre-Inkas, ubicadas geográficamente a lo largo de una diagonal a 45° del eje Norte-Sur” (...) “K’APAH” o “KKHÁPAKK” en el diccionario Quechua-Castellano del Padre Lira, tiene un significado que no deja duda sobre la construcción de esta singular “ruta” cual es CABAL, EXACTO, JUSTO, y que subraya luego con otro termino del runa simi:

“K’APAH KAY” que significa “condición o calidad de lo que es exacto”; con lo que obvia argumentar más sobre el carácter del alineamiento a 45° del eje norte sur. Basados en esto, apuntamos nuestra hipótesis: Qhapaq Ñan significaría Ruta o Camino de los Justos, de los Cabales, o de los Nobles y Santos, puesto que en el idioma Puquina (ancestro del kechua y Aymara), “Khapaj” significa: santo, noble (...) Complementando nuestra hipótesis, diremos que allí a lo largo de la cordillera de los andes, tenemos una especie de TAO andino (valga la innoble comparación). Como se sabe el Tao asiático, como disciplina paradigmática de la filosofía oriental, significa “camino” en el entender vulgar o “sentido” en el habla culta de los filósofos chinos. Podemos resumir en que Tao es el sentido o camino del encuentro del hombre consigo mismo, con su verdad. Con mucha razón la descubridora del Qhapaq Ñan (Maria Sholten, matemática holandesa radicada en el Perú) se pregunta. ¿Imataq Cheq’ari?, o ¿Qué es la verdad? (en español). O lo que es lo mismo: ¿En nuestra cultura andina, porqué la diagonal es el camino de la verdad? Y aquí la pregunta fundamental de este texto: ¿Es el Qhapaq Ñan la gran ruta que nos indica el conocimiento de la sabiduría indígena de América?; ¿Es la Qhapaq Kuna la escuela de sabiduría de los Andes?”⁵¹

En realidad, esta diagonal (Qhapaq Ñan) no es precisamente esa “línea de la verdad o la vida”, pero si hace parte, junto con las formas del círculo y el cuadrado⁵², de una fórmula para obtener la Chakana⁵³, la cual revela dicha “línea” con respecto al eje norte-sur. A continuación expondremos una publicación de la página web “Pueblos Originarios”⁵⁴ de Raúl Varela, quien a través de este medio intenta divulgar el

⁵¹ <http://emanzipationhumanum.de/downloads/sabid.pdf>

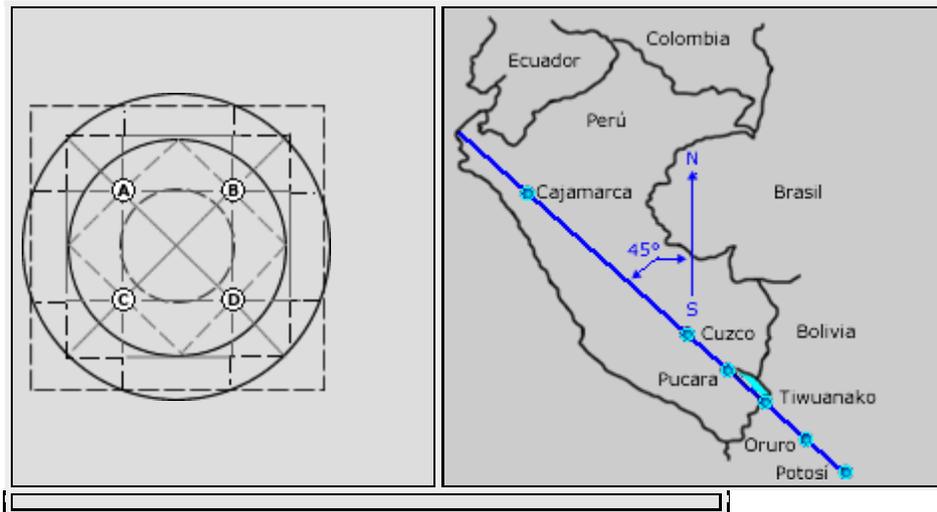
⁵² El círculo y el cuadrado son formas encontradas en casi todos los templos preinkas e inkas, y que están vinculadas al concepto de la cosmogonía dicotómica o paritaria o “PENSAMIENTO PARITARIO”. Un buen ejemplo de esto serían la plazuela circular o “Pachamama” (Madre-Cosmos) y la cuadrada o “Pachatata” (Padre Cosmos), ubicadas en la cumbre de los dos cerros de la isla Amantani en el lago Titicaca.

⁵³ Para Javier Lajo la cruz de la Chakana es la “Tawa Paqha” que significa precisamente “vinculo entre uno y el otro cosmos, dado que vivimos en un cosmos PAR, o lo que es lo mismo un “pari-verso”. Este vinculo es una escuela o camino de perfeccionamiento, porque solo quien logra entenderla y vivirla, es decir, caminar por el Qhapaq Ñan y encontrar la relación y reconocimiento con SU PAR, podrá haber encontrado el camino de lo justo, de lo correcto y lo virtuoso; es decir, el camino de la sabiduría y de la paz: Es el camino de los Qhapaq la Ruta de los justos, de los nobles, de los virtuosos; este es el sagrado método cosmogónico de la ciencia andina

⁵⁴ <http://pueblosoriginarios.com/sur/andina/inca/chakana.html>

conocimiento de las culturas nativas americanas, y que en este caso da cuenta de dicha fórmula para obtener la Chakana.

Figura 1 “El Qhapaq Ñan (Camino de los Justos)”



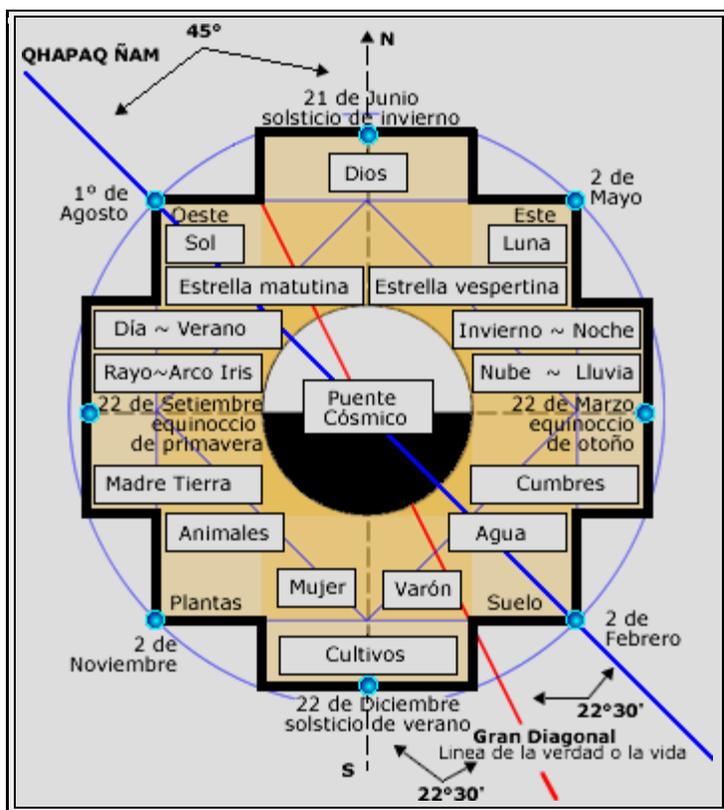


Figura 2 La Chakana. Simbología más aceptada.

Seguendo su marco cosmogónico; huacas, templos y caminos estarían construidos sobre una inmensa Chakana.

El *Qhapaq Ñan* (Camino de los Justos) es una línea recta de ciudades Incas ubicadas geográficamente en una diagonal a 45° del eje Norte-Sur. Si no se tratara de una casualidad, la ruta sería una expresión de sabiduría Inca.

Si tomamos un cuadrado y su diagonal o "*Qhapaq Ñan*" a 45°, luego un círculo que lo circunscribe y un círculo más otro cuadrado inscrito, pero este último cuadrado con sus vértices en los puntos medios de cada lado, obteniendo los puntos A y D, luego trazamos la otra diagonal de nuestro cuadrado original y obtenemos los puntos B y C, cruzando líneas por estos puntos haremos surgir una Cruz Cuadrada inscrita en el círculo mayor, pero que tiene su mismo perímetro.

Este método es una de las fórmulas para obtener la Chakana. Esta Cruz Andina, nos arroja en su construcción 2 diagonales, además de las 2 del cuadrado inicial que tienen un ángulo de 45°, estas últimas trazan uno de 22° 30' con respecto a la horizontal del dibujo.

Si superponemos este diagrama al globo terráqueo, el *Qhapaq Ñan* estará a 45° del eje Norte-Sur y la "línea o camino de la verdad" o *Chekaluwa* prácticamente quedará superpuesta sobre el eje de rotación de la tierra que tiene un ángulo de 23° 30'. Lo cual nos lleva a concluir que esta "Línea de la verdad o de la vida" fue originalmente el ángulo del eje de rotación de la tierra que hoy en día tiene una inclinación de 23° 30'. Es de suponer que el ángulo "óptimo" u original del eje de rotación fue de 22° 30', y que esta es la inclinación exacta que crea la vida y la biodiversidad en la tierra, al ser la causa de los solsticios, de las estaciones y la diversidad de climas."

Vemos entonces como el eje óptimo de giro de la tierra guarda la vida plena y está directamente relacionado con el *Qhapaq Ñan*; pero la inclinación del eje de la Tierra cede lentamente con el tiempo hasta que el "mundo se da la vuelta" (Pachakuti). Esto supondría un cataclismo y por consiguiente la destrucción o el deterioro de la vida sobre el planeta. Javier Lajo afirma que el *Qhapaq Ñan* "es un proyecto histórico y tiene un fundador que indudablemente es el que está retratado en la portada del sol en Tiauanaco. Este fundador es pues el Gran Tunupa - Viracocha (...) Hay una plegaria antiquísima que habla de este civilizador. De este doctrinero Tunupa - Wiracocha, que dice así: Tunupa... *el de los ojos tristes, donde estarás... en las frías soledades de las punas y salares. Tu padre te busca, tu novia te busca, tus hermanos te buscan... Cuando bajas al valle furioso y atronador con tus aspas de t'ikray... Kapari, kapari, gritando... tu que te alimentas de estrellas y bebes el hielo derretido de los glaciares... perdona mi olla de mote, ... perdona mis papas hervidas ... tan joven y buscador de Wiracocha... de donde habrás venido Tunupa cazador de soledades... a llenarnos el alma de esperanza... así es Tunupa Wihinjira. Así es el maestro inconforme.*"⁵⁵

Como bien se puede ver, esta plegaria, aparte de ser coherente con el Mito de Tunupa cuando éste vive su momento de fuga por la persecución de sus enemigos, también es coherente cuando habla de la esperanza que Tunupa trae al alma del ser humano.

⁵⁵<https://www.youtube.com/watch?v=4bxNsgZ8TA>

Recordemos que Viracocha despliega su dominio sobre el mundo en cinco momentos: I, Viracocha es el maestro; II, es la riqueza; III, es el mundo; IV, es la dualidad; Y V, es el círculo creador. Viracocha en su tercer momento se desdobra en Tunupa y se hace mundo. Tunupa es el dios portador de la Chacana, que trae el orden al mundo, dándole al indígena su lugar en la flor cósmica, la posibilidad del maíz con su calendario agrícola, y quizá la posibilidad de cesar los momentos de hostilidad de la naturaleza para lograr la preservación de su vida en la *pacha*. Viracocha empieza por ser un dios absoluto y llega a su quinto momento como círculo fundamental creador. Esta es “la marcha de Dios sobre el mundo” y a esto se refiere esta plegaria cuando describe a Tunupa como “*buscador de Wiracocha*”, puesto que dicha “marcha” es, en cierto modo, una búsqueda del primer momento de Dios (Viracocha es el maestro), por parte del mundo (tercer momento de Viracocha, en el cual éste se desdobra en Tunupa). Es una búsqueda del origen. Tunupa - Viracocha es el dios ejemplo a seguir. Él fundó el Qhapaq Ñan (el *camino de los justos*) para que quienes lo transiten puedan ser abastecidos de la sabiduría que posibilita la vida plena. La sabiduría que conecta al ser humano con la armonía del Cosmos, y que le posibilita dar un “salto cuántico”⁵⁶. Los artistas Jaime Vallejo y Miguel Zarama (quienes a bien tuvieron escribir, en su orden respectivo, los correlatos “CAMINOS, CANTOS Y CIVILIZACIÓN” y “TUNUPA Y VIRACOCHA”, correspondientes a las dos canciones que hacen parte de este Trabajo de Investigación – Creación y que relatan los mitos de estos dos Dioses) concuerdan en que esta sabiduría no solo se hace evidente en el Pensamiento Andino, sino que, de hecho, toda la América Precolombina o Abya Yala (*tierra en plena madurez* o *tierra de sangre vital*) es portadora de dicha “*sabiduría ancestral que se proyecta en el tiempo y el espacio, para contrarrestar con identidad y creatividad el bombardeo ideológico al que diariamente son sometidos los pueblos milenarios por la sociedad de consumo.*” (Jaime Vallejo)

Por su parte, Miguel Zarama habla de la esperanza de libertad y de un “tiempo nuevo”, que a la vez implica el retorno a un tiempo ido. Josef Esterman afirma que “La esperanza del *runa* no está dirigida a un futuro desconocido y totalmente nuevo (*novitas*

⁵⁶ Salto Cuántico o cambio de estado, en este caso, del cuerpo o de la estructura física del ser humano, que genera y a la vez es consecuente a un nuevo nivel de conciencia hacia el eterno presente.

historiae), sino a un pasado almacenado en el simbolismo del subconsciente colectivo (...) La esperanza de liberación y restitución del orden está puesta en una realidad pasada (ñawpa) que, sin embargo, nos espera adelante (ñawpaq). El Inka, asesinado por los conquistadores (...) resucitará un día, y (...) restituirá el orden cósmico (*pacha*), violado y desequilibrado en forma traumática por los invasores. La época moderna en este sentido es sólo un periodo transitorio, una vuelta (*kutiy*) para llegar (...) a un punto antes de su comienzo.”⁵⁷ Es muy importante entender que “Para el *runa*, el futuro no es algo que viene delante, y el pasado algo que está (o se va) atrás, sino al revés: el futuro en cierto sentido esta atrás y el pasado adelante”⁵⁸. Esto se debe a que el tiempo para el *runa* no es unidireccional (de pasado a futuro), sino bi – o multidireccional. Zarama plantea entonces “Ir a la fuente original”, pero no se trata de “meras repeticiones o retornos (*kutiy*) de lo mismo, sino una nueva manera de ordenar el universo (*pacha*, bajo ciertos parámetros. La figura simbólica adecuada es tal vez más la espiral que el círculo (...) No hay continuidad ininterrumpida entre los diferentes ciclos o épocas; el tiempo es radicalmente discontinuo y procede a manera de saltos o revoluciones cósmicas (*pacha – kuti*).”⁵⁹ Zarama efectivamente asume la modernidad como un periodo transitorio para llegar al origen. Como un salto cósmico a un “nuevo ciclo de luz y amor”. Como un regreso al “Tiempo Andino” que, como lo diría Esterman, “es como la respiración, como el latido cardiaco, como el ir y venir de las mareas, como el cambio de día y noche. Tiempo que es relacionalidad cósmica, co-presente con el espacio, o simplemente otra manifestación de *pacha*; y que no es medible ni monetarizable, que no es dinero, que no se puede ganar o perder, que no se puede ir, que no es una posesión ni una obsesión, que no es algo que tenemos como una cuenta bancaria y que podemos gastar, perder o invertir.”⁶⁰

Es importante recordar que una característica del ritual andino es el de ser celebrativo real y eficaz, antes que representativo mediante el recuerdo o la anticipación

⁵⁷ J. Estermann, *Filosofía andina*, (Cusco, 1998) P. 187

⁵⁸ *Ibíd.* P. 183

⁵⁹ *Ibíd.* P. 185

⁶⁰ *Ibíd.* P. 180

imaginativa. Estermann afirma que “el *runa* hace presente al pasado y futuro mediante el rito, la ceremonia y el culto.”⁶¹

Para este caso, Zarama hace referencia a este aspecto, pero en función de los símbolos implícitos en la música y los textos de estas 2 canciones. Afirma que “lo característico de estos símbolos, es que no son representativos, sino presentativos con la música, el canto, la ceremonia, la ofrenda y esto hace la diferencia con los cantos, música y poesía de la cultura occidental, esto es un fundamento importante para el arte andino.” Conocer este fundamento le permite al artista andino reflexionar sobre el sentido de su quehacer, puesto que plantea la restitución de su pasado y la presentación de su futuro a partir del ejercicio de su arte simbólico.

⁶¹ *Ibíd.* P. 186

3. EL PENSAR SIMBÓLICO

“El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad – los más profundos - que se niegan a otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades mas secretas del ser.”⁶² Lo conocido simboliza a lo desconocido. Tanto el símbolo como el mito son el puente entre una realidad perceptible a simple vista y su origen que es el misterio de su auténtica y oculta naturaleza. Así como no hay nada fuera del cosmos, tampoco no hay nada fuera del mito o del símbolo, ya que estos expresan la totalidad de lo posible en cuanto todas las cosas son significativas y ellas reflejan lo inmanifestado mediante lo manifestado.

“Se ha visto como los mitos se degradan y como los símbolos se secularizan, pero jamás desaparecen (...) Los símbolos y los mitos vienen de demasiado lejos; son parte del ser humano y es imposible no hallarlos en cualquier situación existencial del hombre en el Cosmos.”⁶³ Éstos han creado las sociedades y no éstas a ellos. Son eternos y se revelan en el hombre. Son el lenguaje universal que ha sido capaz de fecundar y dar vida a las sociedades andinas, en cuyo pensamiento, el cosmos y la vida se están creando ahora mismo, no son un hecho histórico, y el *runa* participa activamente en esa generación, puesto que el mito y el símbolo le muestran cual es su papel y su destino, en relación con las leyes y las estructuras del modelo cosmogónico.

⁶² Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. P. 12

⁶³ Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. P. 25

3.1 Texto De La Canción: LA MOCHILA

La mochila del buen campesino tiene aroma de flores
Guarda tantas historias que apenas puede cargar el pan
Si de pronto el va para la capital
Sus recuerdos aumentan sin par
Es que tiene la esperanza de regresar
A esa tierra que es su verdad
La mochila del buen campesino guarda fidelidad

La mochila del buen campesino está hecha de sueños
Que en la realidad tejen caminos para alcanzar la luz
Porque no hay nada más cerca del cielo
Que la tierra llena de verdor
Porque no hay pensamiento más grande y mejor
Que el que inspira sin más una flor
La mochila del buen campesino

CORO:

Esta echa de sueños que tejen caminos para alcanzar la luz
Porque la naturaleza es el mismo cielo
Porque no hay pensamiento más grande y mejor
Que el que inspira una flor (bis)

La mochila del buen campesino también guarda semillas
Que germinan aun en el asfalto y dan frutos de amor
Será porque también tiene corazón
Que sonrío a todo color
La mochila de quien nunca pierde la voz
En el viento de cualquier temor
La mochila del buen campesino...

CORO...

3.2 La Celebración del “ESTAR” en la “PACHA”, a través del arte simbólico.

“Es tan frecuente en la poesía del campo recurrir a la metáfora como parte de la retórica que identifica el paisaje, la vivencia y los anhelos de una comunidad sumamente afectada por los cambios sociopolíticos y culturales que la han entregado totalmente al desplazamiento, no solo del territorio, sino también del pensamiento. Esta “MOCHILA” presenta todos sus sueños, la verdad de su alma, sus inquietudes y sobre todo la fidelidad hacia sus costumbres y su tierra.

Son los paisajes parte de su identidad, y su expresión más hermosa es la poesía que “inspira una flor”. Igual que las aves desde la morera más cercana o del mismo techo de nuestras casas, nos cantan todos los días los hijos de la tierra, los de manos curtidas, nuestros campesinos que hacen brotar de sus arados sus músicas y la radiante luz en las *largas noches sin luna*. (Edison Jojoa)”⁶⁴ **(Correlato)**

Para el hombre andino, el arte es una presentación y una celebración de su Espacio – Tiempo, que puede expresarse a través del concepto de *Pacha*, porque celebra al Universo Infinito y al Eterno Presente a la vez, gracias a su significación simbólica. “La mochila del buen campesino” es una canción en ritmo de bambuco sureño, cuyo texto hace referencia al pensamiento andino desde la perspectiva del campesino indígena que ha logrado mantenerse firme en su tradición cultural, reflejada entre muchos otros artefactos y objetos culturales, en su mochila que tejida a mano o en guanga, va adquiriendo forma, paralelamente a su significado simbólico. Las profesoras Rosa Alba Chirán Caipe y Marleny Burbano Hernández publican conjuntamente en el portal de Revista Plumilla Educativa de la Universidad de Manizales el texto investigativo “La dualidad andina del pueblo Pasto, principio filosófico ancestral inmerso en el tejido en guanga y la

⁶⁴ Se trata de un correlato correspondiente a la canción “La mochila”, escrito por Edison Jojoa, Artista nariñense, gestor cultural, licenciado en música e integrante de diferentes agrupaciones de música tradicional.

espiritualidad”⁶⁵, en donde se evidencia la presencia simbólica en el tejido de dicho pueblo: En palabras del Taita Luis Cuaspucl “Los Pastos virtuosos orfebres y ceramistas plasmaron en arcillas y tejidos toda la sutileza de su espíritu describiendo todo el misterio natural, humano y espiritual, que expresa su pensamiento del entorno natural. Utilizando como materia prima la lana de oveja y llama, desarrollaron complejas técnicas de urdimbres y tramas, los diseños textiles recogidos del territorio y expresados en la tradición oral de los taitas y mayores que comunican la cultura como elemento de conservación de su identidad”.⁶⁶ Realmente el tejido ha sido y sigue siendo un medio de expresión y de fuente de información de las sociedades andinas. Es un texto portador de mensajes que constituye un código comunicativo de una conceptualización del mundo. Es un documento gráfico de una ideología o de un sistema de valores.

Cada pueblo indígena tiene sus propias ‘historias’ (mitos), su esencia y origen. El texto de esta canción afirma que la mochila del buen campesino “guarda tantas historias que apenas puede cargar el pan”. Esta es una manera de expresar el hecho de que en el tejido subyace el arraigo del campesino en la forma de ser, pensar, sentir y actuar, es decir aprendizajes transmitidos de generación en generación. De la misma manera que la memoria oral permite guardar historias y mitos sobre un tiempo originario, así mismo la memoria visual asume el tejido como un vehículo para transmitir ideas, memorias y mensajes que defienden y definen la identidad de un grupo. Es así como la palabra (la memoria oral) y el tejido (la memoria visual) son la herencia ancestral, mediante la cual se han escrito las historias de los pueblos cuando no existía la palabra escrita. En este caso la reflexión es sobre cómo a través de la forma, el diseño y el color del tejido de una mochila se busca perpetuar la historia, costumbres y tradiciones de un pueblo a través del tiempo. Cómo se puede penetrar en diversas esferas de su cultura: la tecnología, la agricultura, el rito, el tributo, el lenguaje, el arte y la identidad del individuo.

⁶⁵ pp. 136-156

⁶⁶ Taita Luis Cuaspucl. Ex Gobernador del Resguardo de Cumbal. (2012)

Para el campesino indígena, llevar una mochila forma parte de la tradición y la identidad cultural de su pueblo. La mochila aún estando vacía sigue albergando contenidos y significados de su tradición ancestral, y guarda la fidelidad a dicha tradición, de quien la porta con dignidad. La mochila del campesino indígena es un tejido útil y vivo que celebra a la madre tierra, y a su contacto y equilibrio con la misma. Tejer una mochila requiere de elementos que se pueden tomar de la naturaleza, que son biodegradables y que así como el cuerpo inerte del ser humano, al retornar al ciclo natural no causan daños al medio ambiente. Es así como este tejido no solo celebra el Espacio – Tiempo andino en sus simbologías, sino también en su propio ciclo vital por estar en armonía con la naturaleza. Dentro del Pensamiento Andino la mochila del campesino indígena tiene corazón. Tiene vida y su sonrisa es el símbolo que rompe con la racionalidad occidental y nos conecta con lo afectivo y lo emocional. Con lo trascendente y lo sagrado. La profesora argentina, licenciada en filosofía María Eugenia Jordán Chelini publica en la Revista de Filosofía Afro-Indo-Americana “FAIA” un texto titulado “Kusch y la posibilidad de un nuevo pensar desde el *estar* americano”⁶⁷, en el cual retoma elementos conceptuales de la obra del antropólogo y filósofo argentino Rodolfo Kusch, tales como “el mero estar”, “el ser alguien” y “el hedor de América”. Además, resalta la importancia del símbolo en el propósito de fundar un nuevo pensar en el sector popular de América. Afirmo que “Si queremos fundar un nuevo pensar, debe ser siguiendo lo que nos dejó nuestro autor (R. Kusch), desde un sujeto que contrarreste los impulsos individualistas del *yo moderno*; en tiempos de post-modernidad, superar el *ego* cartesiano y reflejarlo en un *nosotros* no metafísico ni abstracto, sino arraigado en sus orígenes, situado en la tierra y manteniendo sus raíces. Es dar un paso atrás, volver al fundamento ab-original que, como la semilla que crece y está para el fruto, germina sin determinismos y se compromete en el mundo a partir del estar-no-más.”⁶⁸ Se trata de la semilla que guarda la mochila del campesino indígena, que germina aun en el asfalto y da frutos de amor. Se trata de la sabiduría milenaria que encierra la simbología del tejido andino, aplicada a este presente de la humanidad.

⁶⁷ FAIA. VOL. I. N° I. AÑO 2012. ISSN 2250-6810

⁶⁸ Pág. 5

“El símbolo puede ser considerado como algo. Pero este algo no se encuadra en la objetividad requerida por la ciencia. El algo del símbolo trasciende al de la ciencia. Este último está delimitado, concreto, y tiende a ser objeto. El símbolo en cambio sólo en apariencia puede ser un objeto, porque en el fondo se disuelve en la indeterminación. Por eso dice mucho más de lo que muestra.”⁶⁹ El pensamiento occidental trata de ser siempre objetivo. Jordán Chelini afirma que “para Kusch, como seres occidentales que somos, tenemos el conocimiento de la piel para afuera, y eso nos permite asegurarnos de lo exterior que nos acosa, aunque esto es paradójico porque ¿qué sucede de la piel para adentro?”⁷⁰ “Somos el producto de una concepción del hombre y de su cultura basada en el enciclopedismo. Hubo un momento en donde se pensó que el hombre podría abarcar la realidad exterior por medio de páginas y libros para satisfacer el “extraordinario deseo de saberlo todo”⁷¹ - Además, para el hombre occidental el trabajo cotidiano es una condición para poder alcanzar la comodidad, fundamentando así su existencia en el “tener objetos” que le permitan distraerse del miedo que le produce el involucrarse con su interioridad; y para el hombre americano occidentalizado, el trabajo cotidiano es una opción para poder “tener objetos” que le permitan huir de lo que para él es el pasado, la barbarie, el atraso, el subdesarrollo; y le permitan encontrarse con la modernidad y la pulcritud. “Tener objetos” que le permitan disimilar su “hedor”.

Kusch afirma que ese hedor “es el miedo a la ira de dios desatada como pestilencia y desorden (...) por eso nos sentimos pequeños y, en cierto modo mezquinos pese a nuestras grandes ciudades. Es como si nos sorprendieran jugando al hombre civilizado, cuando en verdad estamos inmersos en todo el hedor que no es el hombre y que se llama piedra, enfermedad, torrente, trueno”⁷² Jordán Chelini escribe: “¿Y qué es el hedor? Es esa inseguridad que molesta al que va caminando, de no saber si viene una tormenta imprevista, ese paisaje desolador imposible de abarcar con la mirada, es el cansancio físico al recorrer las calles en subida, es la gente mendiga que vive en la indigencia, es el silencio del indio al

⁶⁹ RODOLFO KUSCH, *“Esbozo de una antropología filosófica americana”*, Buenos Aires, Castañeda, 1978, pág. 74

⁷⁰ FAIA. VOL. I. N° I. AÑO 2012. ISSN 2250-6810 Pág. 2

⁷¹ *Ibíd.* Pág. 21

⁷² RODOLFO KUSCH, *“América Profunda”* Buenos Aires, Biblos, 1999, pág. 28

querer uno descolocar con preguntas ansiosas. Todo eso, descrito por Kusch, lo siente la persona que vive con ese afán de pulcritud y seguridad propia del ciudadano. Y que en el fondo, ante ese mundo exterior de caos y hedor, siente angustia e imposibilidad de explicación. Pero claro, esa angustia o miedo siempre estuvo y va a estar, ya que el hedor es lo que constituye la América de abajo, de la masa, del pueblo, y que el mito del orden, progreso y pulcritud vino a tapar con la técnica, enarbolando la bandera del orden.”⁷³ El texto de esta canción afirma que cuando el “buen campesino” sale del campo a la ciudad, sus recuerdos aumentan sin par... es que tiene la esperanza de regresar a esa tierra que es su verdad. El “buen campesino” es el que lucha por conservar su sentido humano de la vida y sus símbolos. Por el contrario, el campesino que se deja deslumbrar por la brillante pulcritud de la ciudad, es el que percibe el “hedor de América” en sí mismo (y en su mochila), y quiere cuanto antes desacerse de él, o al menos disimularlo, mientras aprende “el arte de ser pulcro”. Como dice Kusch, “Es la mezquindad del colonizado que quiere ganar por pulgadas su ubicación en el juego de los otros, pero es incapaz de asumir por impotencia el propio juego”⁷⁴. El mundo del “ser”⁷⁵ encuentra en la “mochila del buen campesino” el “hedor de América”, mientras que el mundo del “estar” encuentra “aroma de flores”.

⁷³FAIA. VOL. I. N° I. AÑO 2012. ISSN 2250-6810 Pág. 3

⁷⁴ RODOLFO KUSCH, *“Esbozo de una antropología filosófica americana”*, Buenos Aires, Castañeda, 1978, pág. 142

⁷⁵ América Profunda, Buenos Aires, Hachette, 1962, pág. 7.

Kusch describe el “ser y el “estar” como dos raíces o polos opuestos que conviven en América. Estos dos conceptos básicos hacen parte de su pensamiento y le permiten a este autor esquematizar el encuentro del “Viejo Mundo” y el “Nuevo Mundo”: “Uno es el que llamo el SER, o SER alguien, y que descubro en la actividad burguesa de la Europa del siglo XVI y, el otro, el ESTAR, o ESTAR aquí, que considero como una modalidad profunda de la cultura precolombina. Ambas son dos raíces profundas de nuestra mente mestiza -de la que participamos blancos y pardos-y que se da en la cultura, en la política, en la sociedad y en la psique de nuestro ámbito”

4. LA MÚSICA, EL MITO Y EL LENGUAJE SIMBÓLICO

El lenguaje simbólico es el único lenguaje universal, inaugurador de un nuevo tiempo. Los mitos, la música y los sueños son parte de él y comparten una misma naturaleza: “Claro que pueblos diferentes crean mitos distintos, lo mismo que diferentes personas sueñan distintos sueños. Pero a pesar de las diferencias, todos los mitos y todos los sueños tienen algo en común, y es que todos ellos son escritos en el mismo idioma, el lenguaje simbólico.”⁷⁶

En la cosmogonía andina, la cascada es mensajera, instructora y concejera. Para el pueblo indígena Shuar, que habita entre las selvas del Ecuador y Perú, las cascadas en las cordilleras se consideran como frecuentadas o habitadas por espíritus que a veces aparecen en variadas formas de animales y que son temidos por el hombre en su vida ordinaria, pero que en sueños, producidos por plantas alucinógenas, se convierten en sus amigos y concejeros. Por otro lado, “la cascada también simboliza la armonía musical y la irrupción, puesto que rompe con el “silencio”. En Cusco, en la media noche del *Inti Raymi*, los músicos andinos van a la cascada para que ésta les regale nuevas melodías:

“La noche del 23 [...] ¡Sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en el lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su pak’cha secreta. Se echa de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos demolle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón; el río les dicta música nueva.”⁷⁷

En el *Inti Raymi* o la Fiesta del sol se amarra ritualmente al padre sol, para que regrese inaugurando un nuevo tiempo. La hermosa música tradicional, danzas autóctonas, muchos

⁷⁶Fromm, Erich. El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas. Buenos Aires, Hachette, 6ta. edición, 1974. p. 14. (The Forgotten Language, 1951. Tr. Mario Cales).

⁷⁷José María Arguedas, “Diamantes y pedernales”, en *Relatos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1983. p. 46, 47

colores y una alegría desbordante, son los principales componentes de esta fiesta, cuyo mito presenta la despedida de la oscuridad y la bienvenida de la luz:

“Desde el amanecer de hoy se celebra la fiesta del sol, el Inti Raymi, en las estepas y las serranías de los Andes. Al principio de los tiempos, la tierra y el cielo estaban a oscuras. Sólo noche había. Cuando la primera mujer y el primer hombre emergieron de las aguas del lago Titicaca, nació el sol. El sol fue inventado por Viracocha, el dios de dioses, para que la mujer y el hombre pudieran verse.” (Extraído de “Los hijos de los días” de Eduardo Galeano)⁷⁸

Seguidamente a este aparte, se encuentra el texto de la canción “Mamita cascada”, que celebra el hogar de estos espíritus, y que además, relata el origen de todas las melodías contempladas en este trabajo, que se dio precisamente entre sueños, ingesta de plantas de poder y visitas a lugares sagrados como cascadas andinas.

4.1 Texto de la Canción: MAMITA CASCADA

Mamita cascada... Cascada sagrada (Bis)

Permiso para entrar en este hogar de guardianes de la otra realidad.

Mamita cascada... Cascada sagrada (Bis)

Fuente de agua viva... la bendición, montaña andina Urkunina.

Tata Inti, Pacha, Chacana, Whipala,

Mamita Cascada... Cascada sagrada. Tata Inti... Pacha Mama.

Mamita cascada... Cascada sagrada (Bis)

⁷⁸ <http://radiomacondo.fm/wp-content/uploads/2013/10/GALEANO-los-hijos-de-los-dias.pdf>

Acarician rayos del Taita Sol a la Pacha Mama en la cascada

Mamita cascada... Cascada sagrada (Bis)

Un lugar que entre el sol y la cascada tiene sus colores como arcos de luz

Mamita cascada... Cascada sagrada (Bis)

Fantasía real con imaginación se unen en mi caminito espiral

Mamita cascada... Cascada sagrada. Tata Inti...

De donde vengo es adónde voy cordillerita.

De donde vengo es adonde voy,

Cantando tus vivas melodías,

Del cueche hermanas, hijas del sol cordillerita.

Del cueche hermanas, hijas del sol

y de una cascada cristalina.

Tata Inti... Pacha Mama.

4.2 MELODIAS DE CASCADA

El texto de la canción anterior celebra el nacimiento del Arcoíris y la Melodía de dicha canción, como frutos de la relación amorosa entre el Tata Inti y la Pachamama, consumada en la interacción entre los rayos del sol y el agua de una cascada. Cabe aclarar que en este texto musical, el término *cascada* en cierto modo, hace referencia al hecho de que el agua es uno de los elementos que hace parte de la tierra (Pachamama), aunque también “el *cuchavira, cocha huirra*, arco iris en Chibcha, se concibe como el producto del lago. Al igual, en quechua *cuichi* se traduce, escribió José Toribio, por *cu-inti-churi*. *Cu*,

agua; *inti*, sol y *churi*, hijo, sería, por lo tanto, el hijo del agua y del sol (Toribio 1900: 30). El criterio desarrollado por el investigador podría haber sido una de las bases por las cuales los incas, hijos del Sol, tomaron la deidad multicolor como emblema.”⁷⁹ De cualquier manera, en el texto de esta canción se nombra y se asume a la Chacana como símbolo de esta relación dual entre el Sol y la tierra (o agua), de la cual germina la Whipala (emblema o bandera de los Incas).

En cuanto al análisis de los imaginarios estéticos, se puede decir que la primera estrofa del texto musical se refiere a la sacralidad dentro de la Cultura Andina de ciertos espacios naturales como las cascadas o las lagunas. La arqueóloga, historiadora y docente peruana Rebeca Carrión Chachot, en su obra “El Culto al agua en el antiguo Perú”, logra “poner en evidencia las formas de culto dedicadas al agua. Para ello ha usado uno de los instrumentos rituales sobre el que en su tiempo caían pocas dudas acerca de su función: la *paccha*. Se trata de una estructura cerámica o de piedra, en forma de vasija o esculpida, cuidadosamente ornamentada, en la que figuran uno o varios canales o conductos, que permitan discurrir ceremonialmente el agua, chicha de maíz o sangre de animales o personas sacrificadas.”⁸⁰ Carrión afirma que: “Desde tiempos remotos, el aborigen del Perú rinde culto a las cumbres nevadas de la cordillera de los Andes, a las lagunas y manantiales, considerándolos como “*pacarinas*” o lugares sagrados, como sitios de origen de ciertos linajes, donde residían los dioses o seres míticos protectores de la vida (...) A través de las tradiciones míticas se concluye que existían guardianes o custodios de tales lugares”.

Por otra parte, el profesor de la Universidad del Cauca Hugo Portela Guarín, en su artículo “El Pensamiento de las aguas de las montañas” pone en evidencia la trascendencia que tiene el agua para las comunidades andinas del suroeste colombiano. Afirma que “El trueno, expresión de fuerza y sabiduría, se antropomorfiza en el duende y se desplaza por los territorios incultivados (páramos, bosques, ojos de agua, quebradas y cerca a los pantanos) como espíritu protector, vigilante de la normatividad. Para el mundo andino caucano en estos sitios está siempre el duende, tienen duende. Los indígenas totoroos deben

79Gazeta de Antropología, 2007, 23, artículo 15 · <http://hdl.handle.net/10481/7046>

⁸⁰R. CARRIÓN, El culto al agua en el antiguo Perú, (Perú, 2005) P.11 – 26.

“sahumarse” antes de ingresar a estos territorios para protegerse de la acción de los espíritus del entorno (Palacios 1990). Los coconucos y yanaconas deben “cerrarse el cuerpo”, mientras que los paeces, para recorrerlos o extraer parte de sus recursos, deben realizar previamente un ritual de refrescamiento y ofrecimiento al duende que tiene como propósito reiterar normas relacionadas con el uso racional de los recursos y las acciones de reciprocidad. Si no se hacen los rituales el duende se puede enojar” y causar daño a la persona que no los practica. A través de visiones y sueños el duende también emana sabiduría. Si en ellos el duende realiza labores como interpretar instrumentos musicales, labrar y sembrar la tierra, transmite sabiduría (...) Entre los guambianos se encuentran, además del duende, el trueno y el arco, otros espíritus del entorno como Pedro animal, que vigila el páramo, y mamarominga, que vive y cuida las lagunas acompañada del arco invisible y de su esposo, el señor viento.”⁸¹

Después de considerar lo anteriormente citado, se puede argumentar la segunda estrofa de esta canción, que nombra y describe a la Montaña Andina Urkunina (que es el mismo Volcán Galeras que está ubicado en el Municipio de Pasto) como fuente de agua viva y como bendición para la gente que vive en sus faldas, manifestada en el agua que nace de sus entrañas, formando ríos y cascadas, y dando fertilidad a la tierra y vivas melodías a los cantores andinos. La profesora de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Barcelona, Helena Usandizagala, en su artículo de revista “El mundo oscuro y la música en los mitos andinos” afirma que “También en la tradición andina los mitos conectan a la música con el mundo oscuro: los personajes que habitan en las cuevas, en las cascadas y en los manantiales son los que transmiten y enseñan la música, como el *wamani* o espíritu de las montañas, y sobre todo la Sirena, *serena* o *sirinu*, personaje que toma su nombre de la tradición occidental, pero que existía antes de la llegada de los españoles como un espíritu de las aguas asociado a la fertilidad de la tierra y del ganado (...) En *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, los seres transmisores de la música y la música misma forman parte de un conjunto de fuerzas míticas -la piedra, los ríos, las montañas, la sangre, las lágrimas...- que hay que reactivar

⁸¹ Etnográfica, Vol. VII (1), 2003, pp. 63-86

con la rebelión para recuperar la fuerza subyugada de la cultura andina; en *El pez de oro* (1957), de Gamaliel Churata, un personaje mítico, la Sirena que habita en el lago Titicaca, transmite los secretos de la música a su hijo, el Pez de oro, en estrecha interacción con el Puma de oro, su marido y padre respectivamente, y *alter ego* de un enunciador que busca recuperar la historia, la filosofía y la escritura americanas en contacto con lo andino; en *Candela quemada luceros* (1989), de Félix Huamán Cabrera, la joven misteriosa que habita en una cueva acuática transmite a los habitantes del pueblo los cantos alegres de las tareas de la cosecha, y, tras el ataque de los soldados y la muerte de casi todo el pueblo en el marco del conflicto armado interno peruano (1980-2000), hace fluir la elegía de ese mundo arrasado por la violencia. »⁸²

En definitiva, el texto de esta canción es un homenaje a aquellos lugares sagrados que se encuentran en la naturaleza y que son fuentes de protección, inspiración, sanación y sabiduría para aquellos humanos que viven sus vidas bajo los principios fundamentales del pensamiento andino (relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad), asumiéndolos como base para las manifestaciones materiales que dan cuenta del cosmos, su origen, su forma, su tamaño, las leyes que lo rigen y los elementos que lo componen; del ser humano en su integralidad; de la moral, la virtud, el deber, la felicidad y el buen vivir; y de las cosas o hechos relacionados con la divinidad. Es así como resulta pertinente recordar al escritor, poeta y dirigente indígena ecuatoriano de nacionalidad kichwa *Ariruma Kowii* cuando afirma que: “El sentido estético del lugar, se traduce en la importancia que pusieron nuestros antepasados en identificar espacios que visualmente contribuyan a la sanación del espíritu, por esa razón en el caso de Otavalo, los cinco lagos, las lomas, las montañas que bordean al lugar, constituyen el aire que los otavaleños respiramos para renovar las energías, recomponernos y continuar en el día a día. En esta práctica nuestros antepasados acostumbraban subir a lugares prominentes que permitían visualizar el horizonte y el firmamento con mucha amplitud, estos lugares que en la actualidad son conocidos como miradores eran utilizados para desarrollar un sistema de sanación conocido como el samary o el waylla que consistía en cumplir con el siguiente ritual: Las personas

⁸²“El mundo oscuro y la música en los mitos andinos”. Usandizaga, H. (2011), *Bulletin of Hispanic Studies*, 88 (6), pp. 635- 650.

llevaban ofrendas que eran dedicadas y depositadas en la parte central del mirador, luego hacían fuego y quemaban sahumerio para que su humo envuelva el entorno y lo purifique, luego de las plegarias los ritmos que dedicaban, se incorporaban, respiraban profundo y contemplaban la majestuosidad del horizonte, se sumían en él y meditaban en medio de dicha paz, en este ejercicio se hacía realidad la frase, kawsarishkanimi, nuevamente he vuelto a vivir. En la actualidad en Otavalo, en la loma denominada chinpaloma o rey loma, las personas mayores aun acostumbran dejar tumines, pagos o presentes que dejan junto al árbol mitológico del lechero, en este lugar que se encuentra en la cima de la loma, hacen sus oraciones y piden a los dioses que les transmita su energía, similar situación se repite en la cascada de peguche, wantuk rumi en las faldas del Imbabura, los mayores dejan los tumines, las ofrendas, a la allpa mama, a la pacha mama. Los tumines o pagos simbolizan y sintetizan los valores, el conocimiento que la comunidad kichwa tiene para con la naturaleza y las personas, garantizando con dichas acciones mantener el equilibrio en todos los niveles de vida de las personas y de la naturaleza.

En los mitos fundacionales del pueblo kichwa, es importante notar la presencia de la pareja, mujer, hombre, sea en las personas, en las montañas, en los objetos, la presencia de la dualidad está vigente en todo momento, así por ejemplo en el mito de los amores de Tayta Imbabura y Mama Kutakachi o en su defecto en los hijos que logran tener, similar situación en el caso de las sementeras, siempre será importante garantizar la presencia de semillas hembras y varones, y de esta forma garantizar una buena producción. La dualidad en el mundo kichwa está presente en la cotidianidad y en los rituales que se realizan para la sanación. La presencia de la dualidad en los mitos de los pueblos ancestrales, emite el mensaje de estar, avanzar juntos, estar presente, establece la diferencia pero al mismo tiempo el respeto, el amor y la igualdad con lo cual refrenda la importancia del concepto de complementariedad, igualdad y equidad. Hago referencia a estos puntos porque el entorno constituido y comprendido como una entidad dotada de energías nos recuerda que somos parte complementaria de la naturaleza, nos invita, nos reta e inspira al individuo a reconstruirse permanentemente en su realización individual y colectiva. En las comunidades contemplar las montañas, el nacimiento de un amanecer o el ocaso, transporta

al individuo a otras dimensiones, lo cual ayuda a una renovación permanente de la energía o en su defecto como en el caso de la situación que han debido soportar nuestras comunidades a mantenerse presentes, vivos. La naturaleza en si se constituía en una motivación que invitaba a aferrarse a la vida y a luchar por ella, a luchar por mejores días. La importancia de los lugares, la naturaleza, el universo, su conocimiento respecto a sus virtudes energéticas, sus ciclos, son fundamentales, por esa razón la presencia de las wakas, en el caso de la provincia de Imbabura y de las comunidades andinas en general, tienen un significado profundo del cual la generación de nuestros abuelos y de nuestros padres difícilmente han logrado desprenderse. En suma, los lugares y los individuos están íntimamente relacionados, el nivel de influencia es mutuo y son elementos que permanentemente rememoran la relación espiritual que ha logrado desarrollarse entre las personas y la naturaleza, por esa misma razón las comunidad kichwa, constantemente se refiere a la pacha mama, es decir al universo. El sumak kawsay y las expresiones espirituales. En este ejercicio de reconstruir las formas de pensamiento del pueblo kichwa es necesario realizar una arqueología de las palabras, indagar en el habla cotidiana, así como en los actos cotidianos y de ritualidad, fundamentalmente en estos que concentran expresiones que condensan procesos, sentidos de la visión del mundo de la población kichwa, expresiones que han contribuido a mantener latente la filosofía del pueblo kichwa, expresiones como las que a continuación describiremos: Allpa Mama: allpa igual tierra, mama, madre, es decir madre tierra. Pacha mama, pacha, tiempo, universo, significa madre del universo. Yaku mama, yaku significa agua y mama, madre, madre del agua. Waka Mama: waka, sagrado, mama, madre sagrada, se refiere a los sitios considerados sagrados a quienes se acostumbra a dejar los tumines o los pagos como una retribución de los favores que se recibe de la tierra y de la vida. Inti tayta, inti sol y tayta padre, padre sol. La expresión mama y tayta fijan una forma de pensamiento, una visión del mundo que establece la diferencia con la visión del mundo occidental, en estas expresiones está implícito la idea de naturaleza, universo como un ser vivo y lo que es mas considerado como la madre y el padre del pueblo kichwa, generando con ello un nivel de parentesco de padre, madre e hijos, un todo que se complementa el uno al otro y que en caso de no ser tomado en cuenta o que no cumpla con su función pone en riesgo la totalidad, el bienestar

integral de todos. La concepción de que la naturaleza tiene vida y que muchos de sus elementos son considerados como los dioses mayores de los pueblos ancestrales, dio lugar a que la naturaleza sea vista como sagrado, en esa dimensión las acciones de desarrollo se restringían bajo el mandato de tomar de la naturaleza solamente lo que se necesita y no abusar de ella. Estas prácticas si bien se mantienen aún, comienzan a debilitarse por la ausencia de estudios que permitan conocer a profundidad esta visión del mundo y que es importante recuperarla porque puede constituirse en una alternativa de pensamiento que ayude a cuidar el ambiente y la manera de ser de las personas.”⁸³

4.2 Memoria Ancestral Y Cultura Oficial

Allí Cecilia afirma que⁸⁴ “un poema solo se vuelve poesía cuando su estructura está hecha no de palabras sino de fuerzas”. Fuerzas intuitivas, o de otro mundo, que van deshaciendo lo aprendido en la medida que conectan con un campo de significados, de vibraciones que van por debajo de la superficie de las palabras, sacando a la luz un conocimiento sustituto e invisible. Esta “matriz melódica”, señala Alcalá, puede sostener la “memoria ancestral suprimida por la cultura oficial”.

Los textos musicales contemplados en este trabajo obedecen a una estética directamente relacionada con lo social, cultural y político del contexto andino, pero que posee una identidad que va más allá de lo que lo indígena en sí pudiera abarcar, proponiendo nuevos elementos en relación a lo directamente andino. Elementos que buscan integrarlo moderno con lo vernáculo, precisamente para poder construir mejor lo “propio propio”.

⁸³ Wankar.kowii@educacion.gov.ec

⁸⁴ <http://www.artishock.cl/2015/03/conciencia-elevada-cantos-y-poemas-de-cecilia-vicuna/>

4.3 Texto de la Canción: CHARANGUITO

(Huayno)

(Letra y Música: Iván Gustín)

Charanguito que como a un guagüito te escucho llorar

Charanguito con el sentimiento de la madre tierra

Charanguito es tu voz que en mi vida escucho cantar

Tus melodías que pueden curarme de toda dolencia

Coro...

Con la belleza de una canción dibujas mi sonrisa

Charanguito niño llorón, remedio que acaricia

Charanguito tu espíritu siento en las multitudes

Charanguito mostranos el cielo que hay en esta tierra

Que la alegría de todas tus fiestas mueva juventudes

Y nazca como mariposita tu canto en mis manos

Charanguito tu historia se escribe con el corazón

Charanguito de aquellos que siembran sus sueños en ti

Charanguito en mis altiplanos nace tu canción

Para que las estrellas alegres titilen bailando

4.4 Texto de la canción: LA PUERTA ES LA VOZ

(Bambuco)

(Letra y Música: Iván Gustín)

Si todos los pueblos liberaran su canto.

Si pudiera unirse a los gemidos de la tierra la voz de los hombres,

el dolor se iría.

Sembrar la semilla de la paz y de la justicia, es cantar.

Coro...

Si acaso piensas que la vida solo es un derecho de papel

Te digo hermano que tu voz es la puerta que lleva a la fe (bis)

Temas importantes para el cantor consiente

son la naturaleza y el dolor de la gente;

y quien es valiente sabe que es compartir en el sufrimiento.

Sabe cantar con la voz de su corazón.

Coro...

4.5 El Canto Del Runa

Para el cantor de música tradicional, “*Ser ahi*” es “curar” el espíritu y el “ser en la pacha”. “La música tradicional, como comportamiento social y cultural, surge de la creatividad espontánea individual y colectiva, siendo ella entidad ordenadora de

manifestaciones sociales y religiosas, que emerge de lo más profundo del ser humano. Además, la música, como ente comunicativo, permite el diálogo entre los elementos participantes y enlaza las etapas rituales, proyectando las necesidades espirituales y sociales de la comunidad andina.”⁸⁵ “La *Runakay* significa para el pueblo andino “estar” en la “pacha”; y el canto del pueblo andino es el canto de la *pacha*”⁸⁶. El texto de la canción “La puerta es la voz”, es una invitación al músico andino al ejercicio de ese canto. Es una reafirmación de la *Runakay* y de la vida: “(...) la tierra que el campesino *runa* trabaja, no es una realidad objetiva inherente, ni un noëma de una noësis, sino un símbolo vivo y presente del círculo de la vida, de la fertilidad y retribución, del orden cósmico y ético.”⁸⁷ La tierra canta, y su canto es como un gemido de dolor por tantas heridas causadas por el hombre que solo ve en ella la oportunidad de alimentarse y enriquecerse, pero que no sabe escucharla. “El *runa* escucha la tierra, el paisaje y el cielo; él siente la realidad mediante su corazón.”⁸⁸ Luego, con su misma existencia, eleva un canto de gratitud al orden cósmico, sembrando así la semilla de la paz y de la justicia en el corazón de su comunidad.

El texto de la canción “Charanguito” se refiere al canto de este instrumento como el canto andino, que es el mismo canto de la *pacha*, y que es el elemento simbólico y celebrativo que regula el ritual. Es la invocación del espíritu sanador de la *pacha*, para que venga y cure al enfermo que participa del ritual. El oficio de cantor en los andes, más que un tejer de palabras en un oyente, es un oficio sanador porque celebra y presenta con ese canto el orden cósmico en la realidad de la sociedad: “En este proceso de ritualidad la música juega el rol relevante en los festejos y, como elemento socializador por excelencia, va guiando los pasos del proceso ritual. Cada acción, cada ceremonia está regulada por la música que muestra su razón de ser y, como valor intrínseco, perdura en el tiempo y espacio como parte importante del proceso de la vida andina.”⁸⁹ Por otra parte, el texto de la

⁸⁵ *Revista Musical Chilena*. Año LVI, julio-Diciembre, 2002, N° 19B, pp. 45 - 62

⁸⁶ J. Estermann, *Filosofía andina*, (Cusco, 1998) P. 145

Pacha significa en quechua tanto *espacio* como *tiempo*. Por su parte, el autor este traduce este término como “cosmos interrelacionado” o “relacionalidad cósmica”.

⁸⁷ *Ibíd.* P. 94

⁸⁸ *Ibíd.* P. 101

⁸⁹ *Revista Musical Chilena*. Año LVI, julio-Diciembre, 2002, N° 19B, pp. 45 - 62

canción “La puerta es la Voz”, asume el oficio de cantor como una alternativa para que se pueda cumplir en la sociedad el derecho a la vida, pero no necesariamente con la protesta que desata movilizaciones subversivas en los pueblos oprimidos, sino más bien con la propuesta que reconecta al ser humano diverso con la naturaleza y con la *Runakay*. Sin embargo, no se trata de ser indiferente frente al dolor de la gente que es víctima de la injusticia. Para el cantor consciente es importante sentir en su corazón todas las realidades sociales para poder establecer con el oyente un diálogo sincero y revelador del pensamiento filosófico popular: “Uno no puede conocer realmente el pensamiento filosófico de un pueblo, si nunca se ha sentado a su mesa, si no ha bailado sus danzas, si no ha sufrido con él. Esta simpatía (sufrir juntos) es una de las condiciones imprescindibles para un verdadero diálogo intercultural.”⁹⁰

El sueño del cantor andino es el de poder aprender la danza de las estrellas, que “escriben en el aire” la canción cósmica, polifónicamente con la canción de las estrellas de las otras realidades de la *pacha*: “Charanguito... tu historia se escribe con el corazón, charanguito... de aquellos que siembran sus sueños en ti, charanguito... en mis altiplanos nace tu canción, para que las estrellas alegres titilen bailando.”⁹¹ El cantor como autor de sus propios textos musicales, también debe hacer estudios etnoliterarios, orientados a poder encarnar en su producción artística el sentir de su pueblo. Debe construir la crítica etnoliteraria (que incluye también lo oral) de su región, antes que la “crítica literaria que se ocupa de hombres y libros y no de la masa de lectores. Es un defecto del país, que también se da en la política. Sabemos de manifiestos y de figuras políticas, pero no del pueblo que sufre la política.”⁹² Para el hombre andino, su ciencia es el saber colectivo; y para el cantor andino, su arte es el canto de su pueblo, que “expresa la verdad desnuda de la existencia, lo que es propio de ella, y en segundo término se vincula al sentido del mundo (...) El canto expresa toda la verdad del existir.” No solamente se limita a “decir las verdades”: “La diferencia entre el decir y el cantar estriba en que se dice algo para que se escuche o se vea,

⁹⁰ Ibíd. P. 101

⁹¹ Parte del texto de la canción “Charanguito”

⁹² www.elhistoriador.com.ar

y esto es demasiado chico para todo lo que el canto puede expresar (...) Ver de cerca es lo mismo que decir, y verlo todo es lo mismo que cantar. Detrás de la oposición existe la suprema abstracción que da sentido al existir en general. Decir no más, o lo que es lo mismo, ver de cerca, es lo contrario de cantar, que es todo lo otro, porque el canto se refiere a lo que no se puede ver ya, pero que exige recobrar toda la vista, y todo el canto para ver toda la verdad. Es ver el canto del cielo, de la tierra, del mar”

El cantor andino tiene una gran misión en la sociedad, puesto que es el portador de una chakana que conecta al hombre con la verdad. El cantante Seal dice que “los músicos hablan al torrente sanguíneo”, por eso llegan al corazón y emocionan, pero vale la pena también pensar en la práctica de los jóvenes amantes de la música tradicional andina, que sin mayores pretensiones, “están” en la pacha, con la belleza del canto del charango en sus manos, naciendo como mariposita. El canto y la música tradicional son algo realmente importantes para la sociedad: “Dentro de los espacios que se deben fortalecer en las comunidades y universidades como elementos de un *aprender haciendo*, están las danzas y la música propia, elementos fundamentales, pues ellas liberan nuestra alma, permite revitalizar lo que somos, lo que llevamos más allá del corazón; permiten unir y, a través de ellas, se logra que las personas jóvenes se identifiquen con sus valores, con sus tradiciones, que vuelvan a escuchar a sus mayores, a entrar y compartir en cualquier contexto, sin sentir miedo de dar a conocer lo que se ha heredado y no caer en contradicción consigo mismos”⁹³. Horacio Guaraní dice que “si se calla el cantor, calla la vida, porque la vida misma es toda un canto”; pero Miguel Angel Morelli advierte que “Nadie debe creer que el cantor pertenece a un mundo extraño donde todo es escenario y fantasía. El cantor es un hombre más que anda transitando las calles y los días, sufriendo el sufrimiento de su pueblo y latiendo también con su alegría.” El canto de la *pacha* está presente en la música tradicional andina e integra a la *Runakay* con la naturaleza cuando el cantor andino encuentra en su oficio o su práctica el “mero estar”. En realidad, “la vida misma es toda un canto” y su cantor es todo aquel que simplemente “está viviendo” en su espacio - tiempo.

⁹³ Estrada Nasner, Blanca Miriam, “recrear la espiritualidad ancestral a través de la danza y la música como formas de educación propia” *Revista Educación y pedagógica*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, Vol. XIX, núm. 49, (septiembre – diciembre), 2007, pp. 99 – 102.

Bien dice Facundo Cabral, que “hay un solo lenguaje, el del corazón. Hay una sola raza la humanidad. Hay un solo Dios y está en todas partes”.

4.6 Correlatos de las canciones: Charanguito, mamita cascada y la puerta es la voz.

Por: Juan Carlos Cadena Silva.

4.6.1 CHARANGUITO

A nivel general podemos decir que esta obra es una propuesta de música andina moderna, esto fundamentado en el hecho de que se usa como elemento rítmico base un aire de *huayno*⁹⁴, con dos variaciones, conducido por una melodía escrita en escala menor diatónica, que no es muy usual en las músicas tradicionales de los andes, pero que se acopla a la composición y al texto de manera adecuada y agradable al oído; a esto se suma el hecho del uso de instrumentos como batería y bajo eléctrico, que no hacen parte de la organología tradicional andina, pero que si son materia prima en las propuestas de música andina moderna o alternativa. La parte andina esta reforzada por el sonido de los aerófonos como *quenacho*⁹⁵ y *sikus*⁹⁶ y obviamente la presencia del protagonista de la pieza musical: El charango.

La estructura de la obra está formada por una **Introducción instrumental**, tema o sección principal a la que llamaremos **parte A** o estrofa, que está expuesta de forma instrumental y cantada, un **estribillo**, un **punte para coro** y la reexposición de la **parte A**

⁹⁴ Cavour, E. (2005). Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia. Bolivia: Producciones cima. P. 76. Huayno (quechua) Ritmo andino con sabor alegre y festivo que se acompaña con una variedad de instrumentos vernaculares, populares y modernos. Tiene su origen en la Cachua, antigua danza de enamorados que se interpretaba al compás de la música de pinkillos.

⁹⁵ *Ibíd.* P. 129

Quenacho (aymara). Quena larga y gruesa hecha de caña. Acompañaba la danza ya extinguida de los quenachos. Los artistas ciudadanos llaman así a toda quena que es mas gruesa y larga que la quena tipo. *Clasificación:* instrumentos de soplo, sin canal de insuflación, longitudinales, Aislados, semiabiertos, con orificios. *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia.*

⁹⁶ *Ibíd.* P. 129

Sikus (aymara). Hilera de flautillas ordenadas de pequeñas a grandes de izquierda a derecha. Instrumentos precolombino sobreviviente. También conocido como sico o chhalla. En kechua antara o sicura. *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia.*

con un texto diferente cada vez. Todo este conjunto se expone dos veces y la obra termina con una **coda** muy característica de los aires andinos. Un elemento musical andino muy importante que utiliza el compositor es el uso de las funciones tonales de tónica y quinto grado menor y en la parte del **coro**. Plantea como propuesta musical el uso del cuarto grado mayor, no de mucho uso en la tradición musical del género abordado.

El desarrollo del texto a nivel general es un homenaje al *charango*, a su tradición a sus usos y a la necesidad de la difusión y defensa de la tradición musical de este instrumento. En la **parte A** cantada que se expone por primera vez aparece el verso “charanguito que como un guagüito te escucho llorar” hace relación al sonido agudo brillante y melancólico del charango y su directa relación con el tamaño del charango, que lo hace un instrumento exótico y enigmático a la vez. En esta sección también se habla del “sentimiento de la madre tierra”. Aquí el compositor nos invita a reflexionar sobre el desarrollo de la construcción del instrumento ligada al uso de la caparazón del *quirquincho*⁹⁷ y de la forma en que por necesidades ecológicas este animal propio de los andes hereda su sonido, su espíritu, su canto y sus secretos a los árboles quienes nos brindan finas y hermosas materias primas para la construcción del charango. En la frase “tus melodías que pueden curarme de toda dolencia” nos recuerda la utilización de este instrumento en muchas ceremonias contemporáneas de carácter espiritual, en donde el sonido y la expresividad del instrumento juegan un papel importante en el trabajo sanador. En la reexposición de la parte A aparece el verso “Charanguito tu historia se escribe con el corazón, charanguito de aquellos que siembran sus sueños en ti” se rinde un homenaje a todos los charanguistas del mundo, a los virtuosos, a los maestros, a los *k`alampeadores*⁹⁸, al más sencillo de los aprendices quienes amamos este instrumento y lo hemos elegido como herramienta de servicio, de expresión y de realización personal ante el mundo. Para finalizar quiero resaltar la frase “que la alegría de todas tus fiestas mueva juventudes” que

⁹⁷ Ibid. P. 131.

Quirquincho (quechua, aymara) Especie de armadillo o tatú que tiene como característica ser peludo, de caparazón delgado con una medida de 20 cms. De longitud. Mamífero de cuyo caparazón disecado se hacen charangos, mandolinas matracas. *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*.

⁹⁸ Ibid. P. 85

Kalampeadores (Bolivia) intérprete que rasguea melódicamente el charango. Quechua. También llamado *lakampeador* en regiones aymaras. *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*.

nos invita a los conocedores de este instrumento, a ponerlo a disposición de la juventud como una alternativa musical cultural, pedagógica y de formación humana que se haga posible a través del conocimiento y la vivencia del CANTO DEL CHARANGO.

4.6.2 Mamita Cascada:

Para empezar el correlato de esta obra podemos decir que el aspecto musical compositivo está basado en lenguajes tanto andinos como modernos. Afirmando esto, tenemos en cuenta como elemento andino el uso de la escala pentatónica, en la mayoría de sus partes, escala que es un elemento característico y casi imprescindible en la composición andina; esto arropado armónicamente por el uso de acordes normales en el hacer andino pero presentados de manera no convencional, es decir haciendo uso de herramientas como sustituciones armónicas y acordes de 4 voces.

Otro punto dentro de lo moderno que el autor incluye en su canción es la interpretación de la guitarra acompañante, que hace un despliegue de diferentes técnicas, usos y ornamentos que van desde la utilización de los bajos como primera línea acompañante, pasando por diferentes tipos de arpeggios y melodías a dos líneas, ejecutadas con bajos y bordones propios de la guitarra clásica y la nueva canción latinoamericana, hasta llegar a la utilización del rasgueo, evocando el *sonsureño* que es un ritmo festivo de la región sur de Colombia y otros ritmos escritos en compás de 6/8 y 3/4, como el *albazo* y el *cachullapi* ecuatorianos, permitiendo diferentes estados de la canción y presentando el mismo tema de diferentes formas, haciéndolo más dinámico e interesante para el oyente.

La estructura compositiva es de *tema con variaciones y coda*. Posee una introducción *ad libitum* que nos permite entrever de una vez el estilo que el compositor ha elegido para la pieza. Posteriormente plantea un tema principal separado en algunos casos por estribillos. A lo largo de la obra, el tema principal asume determinantes de variación como armonía, tipo de arpeggio, manejo del ritmo y diferencias de estrofas y fraseos que se presentan a lo largo de la canción. Al final el compositor nos presenta una coda con una melodía que nos acerca aun mas a la música nariñense, haciendo en esta parte uso de la escala menor armónica (escala menor con el séptimo grado aumentado) y el acorde

dominante 7, que es una función muy utilizada en el sonsureño de origen campesino. Un aporte importante que hace el compositor a la pieza musical es el uso del *Ritardando*, al final de la obra. Este elemento no es muy común en los finales de los ritmos tradicionales andinos, en donde es más frecuente el uso de dos figuras de negra con puntillo en un compás de 6/8, haciendo sonar las funciones dominante y tónica.

En cuanto al texto diríamos que es un homenaje a las cascadas desde lo espiritual. Sabemos todos la importancia a nivel del saber ancestral que tienen las cascadas, como fuente de energía sanadora y niveladora en los pueblos de los andes, por eso el compositor hace regencia de elementos andinos como la *whipala*, la *chancana*, el *tata Inti* y la *pacha mama* que son partes imprescindibles en el conocimiento y comprensión de la cosmogonía de los pueblos ancestrales. En el texto el autor también rinde tributo al espacio de la cascada como obra arquitectónica de la divinidad, haciendo mención de sus colores y formas que recrean la vista humana hacen de estos sitios algo mágico e inigualable. Como experiencia personal, la canción me evoca las visitas a la sagrada cascada del Willke, ubicada cerca del pueblo de La Florida (Departamento de Nariño), pues tiene directa relación visual con la descripción del autor.

4.6.3 La Puerta Es La Voz

Encontramos en esta canción una propuesta musical cimentada sobre un estilo de composición e interpretación propio del ritmo de *Bambuco colombiano*, utilizando elementos no convencionales dentro de la tradición musical de este género, como el uso de armonía no tradicional del bambuco, el uso de escalas modales y como algo importante, el sello interpretativo de la guitarra acompañante. La estructura de esta obra se forma de la siguiente manera: Una **introducción** basada en el tema principal, el **tema principal que expone la primera estrofa**, la **reexposición de la introducción**, el **tema principal que reexpone primera estrofa**, el **coro**, la **reexposición de la introducción**, el **tema principal que expone la segunda estrofa**, la **reexposición del coro** y el **final**; esta forma musical es muy común en la música popular latinoamericana y se acopla perfectamente al desarrollo y

exposición del texto. En cuanto al aspecto melódico miramos que el autor ha escogido el uso de un modo mayor en las estrofas y el uso del modo frigio en la sección del coro. El hecho de utilizar escalas modales genera un aporte a la composición en este ritmo, pues este hecho no es muy común en la tradición compositiva Colombiana. Armónicamente puedo decir que el trato que el autor le da a la obra es bastante sutil y apropiado en el uso de acordes de 4 voces o de acordes alterados. Esto hace que la textura de la obra sea bastante suave y de colores claros y este hecho se debe a la necesidad de darle al texto un simiente acorde al mensaje esperanzador y analítico de la pieza musical.

Con respecto al texto concluimos que es una obra que exalta la necesidad del canto como un medio formador de valores humanos y de expresión de una realidad en donde la vida y la dignidad humana son la base del desarrollo de un mundo justo.

4.7 Dignidad Y Soberanía: El Manejo De Lo Propio Y Lo Extranjero En La Música Andina

La lectura que hace Juan Carlos Cadena sobre las canciones **CHARANGUITO, MAMITA CASCADA Y LA PUERTA ES LA VOZ** está orientada a la detección, no solo de los elementos pertinentes al Pensamiento Andino, como corresponde a los objetivos de este trabajo de investigación - creación, sino también a la identificación de elementos estético musicales propios de la modernidad. Vimos oportuno tener en cuenta la lectura que hiciera Juan Carlos Cadena sobre este trabajo (enfocada especialmente en lo musical, antes que en lo literario), porque nos permite reflexionar sobre el verdadero sentido de nuestra propuesta artística, en relación al Pensamiento Andino, dado que dicha lectura evidencia la presencia de técnicas compositivas, arreglísticas e interpretativas occidentales. **¿Cómo entonces una canción que contiene elementos estéticos occidentales puede pretender ser consecuente al Pensamiento Andino?** Nos remitiremos ahora a una publicación que fue el resultado de un encuentro académico en el año 2009, entre el entonces candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos

Pedro Pablo Gómez y el Doctor en Semiótica y Teoría Literaria Walter Mignolo, en las aulas de la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Ecuador)⁹⁹. Allí se esbozó la idea de realizar una exposición en Bogotá, alrededor del problema de la colonialidad / decolonialidad de la estética, como interpelación a las dimensiones constitutivas y constituyentes de la modernidad / colonialidad. Luego, esta idea se convirtió en el año 2010 en el Evento institucional: Estéticas decoloniales.

El texto “Estéticas decoloniales” afirma que existe una “matriz colonial del poder” propia de la civilización occidental. Se refiere a la colonialidad, oculta detrás de la máscara de la modernidad para vender presumiblemente procesos civilizatorios y de progreso a los mal llamados “países en vía de desarrollo”, y en nuestro caso particular, a los Pueblos Andinos. Afirma que “si la colonialidad es una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo, la decolonialidad se refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz. Las culturas artísticas (y con ello nos referimos a todo el complejo que suscita y convoca la creación de una obra) forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades.”¹⁰⁰

La decolonialidad difiere tanto del capitalismo (que se alimenta del proyecto liberal, cuya mejor opción es la libertad individual para el crecimiento económico y la libertad de empresa para el crecimiento de la economía estatal y global) como del socialismo (que trata de lograr una economía que permita el manejo gubernamental y la seguridad alimentaria, educativa y la salud de los ciudadanos.), dado que cada uno de estos proyectos no se presentan como una opción, sino como la única opción. La decolonialidad busca la liberación de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo y el patriarcado, así como por los valores imperiales sustentados por la teología cristiana, el liberalismo y el

⁹⁹Gómez, P. & Mignolo, W.. (2012). Estéticas Decoloniales. Bogotá: Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

¹⁰⁰ *Ibíd.* P. 10

socialismo. Las estéticas decoloniales desplazan las estéticas imperiales, ahora sometidas al mercado y a los valores corporativos. Anulan las condiciones y las posibilidades que permiten el surgimiento y la existencia de aquellos sujetos y subjetividades imperiales, que controlan la autoridad (gobiernos, ejércitos, instituciones estatales) y controlan la economía (corporaciones, ejecutivos, creativos de Wall Street). Las estéticas decoloniales son aplicables a todas las esferas del orden social, y buscan poner la vida (de los seres humanos y del planeta) en primer lugar y las instituciones al servicio de ella.

En síntesis, se puede decir que las estéticas decoloniales promueven la dignidad y la soberanía de las personas y las comunidades por sobre el simple bienestar económico. Pero, ¿cuáles son sus metodologías? Una de ellas es la liberación de los seres humanos de los diseños imperiales. Esto se refiere a la emancipación frente al concepto occidental de “estética”, bajo el cual se cobijaron las artes, especialmente a partir del siglo XVIII, y que se entiende como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte. Dicha disciplina orienta los quehaceres del artista y proporciona las reglas necesarias para poder satisfacer los criterios del arte colonial. Vemos entonces como a partir de la desobediencia a dichas reglas, se hace posible liberar la *aesthesis*¹⁰¹ o el “verdadero sentir” del ser humano, de esa búsqueda del “refinamiento del gusto”, también planteada por occidente como “única opción” para alcanzar la supuesta “verdadera belleza”.

Se puede decir que otras de las metodologías que plantea el texto “estéticas decoloniales” para la promoción de la dignidad y la soberanía de las personas y las comunidades son, tanto la creación de las propias genealogías de pensar y de ser, como el afirmamiento en las propias tradiciones. Esto es a lo que el texto se refiere cuando habla del “crear nuestro propio-propio”. Es así como cobra sentido el hecho de que también sea posible generar una propuesta artística decolonial, fagocitando o tomando elementos estéticos occidentales, como en el caso de las canciones que conforman este trabajo de grado:

¹⁰¹ Aesthesis: Una conciencia elemental, no elaborada, de estimulación.

“(…) los europeos tienen la confianza de afirmarse en sus propios valores, mientras que en América del Sur, Central y el Caribe (como en otras regiones del mundo no-europeo), se suele no tener las agallas para afirmarse en sus (o en nuestras) propias tradiciones, y estar más seguros si nos apoyamos (como si camináramos con bastón) en algún nombre europeo (y actualmente en algunos nombres, bien sean norteamericanos o que laboran en Norteamérica), que nos asegure que pisamos terreno firme. El comentario no es fobia a lo extranjero, sino que se refiere a la falta de seguridad que nos incapacita para crear nuestras propias genealogías de pensar y de ser. Si las tuviéramos, la incorporación de lo extranjero no sería problema, puesto que sería fagocitado en lo propio, enriqueciéndose del alimento extranjero pero sin sujetarse a lo extranjero para negar y reprimir lo propio. Lo propio no es una esencia, sino una construcción: si Europa construyó su “propio” y tuvo éxito hasta cierto punto en devaluar lo “propio otro” como tradición, atraso u oposición al progreso, lo que debemos imitar de Europa es precisamente esa capacidad para crear su propio-propio, pero sin devaluar e impedir, como lo hace Europa, que otros propios propios surjan como aguas de manantial.”¹⁰²

Es necesario tener en cuenta que aunque nunca hubo una intención de adscribir premeditadamente esta propuesta artística a alguna corriente formal de tipo filosófico, si existe la intención de afirmar que el sentir, el pensar y el crear las composiciones musicales contempladas en este trabajo son prácticas estéticas decoloniales. De hecho, “(…) es posible que existan prácticas estéticas de carácter decolonial, aunque no se denominen como tales. En ese caso, la consistencia de las mismas no depende de su adecuación a una definición categorial elaborada a priori, sino, ante todo, de la posicionalidad colectiva o individual frente a la matriz colonial de la modernidad y de sus recorridos, a lo largo de la historia, como formas de interpelación al proyecto moderno. Dicho de otro modo, el grado de conciencia del saberse colonizado y la ubicación en un determinado espacio en la estructura de la modernidad serían elementos claves para darnos cuenta de la existencia de prácticas estéticas decoloniales a lo largo y ancho de la historia moderna y en los más

¹⁰² *Ibíd.* P. 12

variados espacios de su sistema/mundo, en su geografía.”¹⁰³ El sentido de este trabajo de investigación – creación tiene que ver con la búsqueda sincera de una reflexión decolonizadora, que confronte el quehacer artístico y la realidad social, pero no solamente del compositor nariñense de canciones tradicionales andinas, puesto que: “El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder.”¹⁰⁴

¹⁰³ *Ibíd.* P. 19

¹⁰⁴ *Ibíd.* P. 23

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El presente documento presenta una **experiencia bibliográfica** vivida alrededor de poder encontrar las relaciones existentes entre las canciones en consideración y el Pensamiento Andino. No es un tratado de Cosmovisión Andina ni tampoco un diccionario de conceptos incas, pero si aspira poder servir de referente como trabajo de Investigación – Creación, en el campo de la Música y la Literatura, para quien ande buscando significados acerca del tiempo. Para quien ande buscando alguna Chakana y a la vez llave que abra el mundo del presente, desde la visión andina del tiempo.

Este documento podría extenderse fácil y coherentemente si se tiene en cuenta las relaciones existentes entre las visiones andina e hinduista del tiempo. Comparando la cosmovisión andina con la cosmovisión hindú, se puede concluir que estas dos maneras de ver el mundo concuerdan en la idea de un espacio y un tiempo ensimismados. En la creencia de que lo único real es el Tiempo Sagrado. Tiempo retornable que a la vez es una sola gran historia y que es el eterno presente. También concuerdan en ser opuestas a la visión fragmentada que la cultura occidental tiene del tiempo. La visión de un tiempo histórico, irretornable, en donde hay un pasado, un presente y un futuro.

En realidad son varios los puntos de encuentro existentes entre el pensamiento andino y los pensamientos de otras civilizaciones originarias como la hindú, la azteca y la maya. Sus artes tienen un carácter simbólico y están relacionados directamente con las formas y las estructuras encontradas en el cosmos. Para estas cosmovisiones, más importante que el individuo es la comunidad y la identidad colectiva. Así el individuo aprende a respetar a sus semejantes, a vivir en armonía con la naturaleza, a ser un hijo de la Madre Tierra y del Cosmos y a integrarse a ese ritmo cósmico de vida. Por el contrario, está el concepto occidental de “progreso”, sustentado en un crecimiento productivo y económico que no previene ni repara los daños causados a la naturaleza.

Partiendo del concepto de Etnoliteratura en el que se contempla lo escrito y lo oral y que etimológicamente podría definirse como “la literatura de los pueblos¹⁰⁵”, se puede afirmar que este trabajo de investigación – creación confirma una posible adscripción del género de la canción a este concepto. Quizá el canto es una especie de oralidad sublime del artista. Además, es muy lógico decir que en el texto de dicha canción está lo escrito por el artista. En cuanto al pensamiento, existe una conexión con la etnoliteratura, ya que ésta abarca el estudio del mito generador de las cosmovisiones de las diferentes culturas y civilizaciones. En este caso, se reflexiona sobre la presencia de la cosmovisión andina, tanto en el pensamiento del compositor campesino nariñense de música tradicional regional, como en el compositor nariñense de canciones tradicionales de nuevas tendencias estéticas. En cuanto al primer compositor, solo valdría antes mencionar que fue en el canto y en los instrumentos del músico – *runa* de “etnia” nariñense que sonó por primera vez el “bambuco sureño”, para luego poder corroborar plenamente su total pertinencia con la etnoliteratura y con el pensamiento andino. En cuanto al segundo, podría decirse que este trabajo aborda precisamente el caso del compositor de música tradicional de nuevas tendencias, que reflexiona sobre sus diferentes acercamientos a su tradición cultural, y que se pregunta cómo esos acercamientos, que constituyen prácticas artísticas y experiencias de vida, inciden en los procesos creativos y formativos propios de su quehacer artístico. De lo anterior se puede concluir que ambos tipos de compositor de música tradicional tienen directa relación con la etnoliteratura.

En este caso, el concepto de correlato, presente en el título de este trabajo de grado, está relacionado con la participación de otros artistas escritores, quienes juntos, son los “correlatores” de esa reflexión colectiva, acerca del tema de la experiencia creativa, en el campo de la música regional. Por otro lado, pese a que el concepto de *Mito* es una categoría eurocentrica, se ha tomado en este trabajo dicho concepto simplemente para referirse a aquellos relatos tradicionales que, en este caso, explican, dan sentido y sustentan determinados hechos o fenómenos, propios de la cosmovisión andina. De

¹⁰⁵ Etno: etnia. Literatura: letra, escritura. “Literatura de las etnias (o de los pueblos)”

todas maneras, no se asume con esto que el mito sea un relato carente de fundamento racional, sino que más bien, es un relato con una racionalidad diferente a la occidental.

BIBLIOGRAFIA Y CIBERGRAFÍA

- América Profunda, Buenos Aires, Hachette, 1962, pág. 7.
- Estrada Nasner, Blanca Miriam, “recrear la espiritualidad ancestral a través de la danza y la música como formas de educación propia” *Revista Educación y pedagogía*, Medellín, Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, Vol. XIX, núm. 49, (septiembre – diciembre), 2007, pp. 99 – 102.
- Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. P. 63
- Estermann, *Filosofía andina*, (Cusco, 1998) P. 275
- El etnotexto como concepto. p. 26
- El mundo sagrado de los incas». *Incas*. Biblioteca Imprescindibles Peruanos (en «es»). Perú: Empresa Editora El Comercio S.A. - Producciones Cantabria S.A.C. pp. 139–140.
- Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. P. 12
- Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. P. 25
- J. Estermann, *Filosofía andina*, (Cusco, 1998) P. 145
- J. Estermann, *Filosofía andina*, (Cusco, 1998) P. 184, 187
- J.M ARGUEDAS, *dioses y hombres de huarochirí*, (Buenos Aires, 1966) P. 26
- J.M ARGUEDAS, *dioses y hombres de huarochirí*, (Buenos Aires, 1966) P. 30
- Lévi - Strauss, C. (1987). *Mito y Significado*. Madrid, España: Alianza Editorial. P.30
- FAIA. VOL. I. N° I. AÑO 2012. ISSN 2250-6810 Pág. 2
- FAIA. VOL. I. N° I. AÑO 2012. ISSN 2250-6810 Pág. 3
- Fromm, Erich. El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas. Buenos Aires, Hachette, 6ta. edición, 1974. p. 14. (The Forgotten Language, 1951. Tr. Mario Cales).
- José María Arguedas, “Diamantes y pedernales”, en *Relatos completos*, Alianza Editorial, Madrid, 1983. p. 46, 47

R. CARRIÓN, El culto al agua en el antiguo Perú, (Perú, 2005) P.11 – 26.

Etnográfica, Vol. VII (1), 2003, pp. 63-86

R. KUSCH, *América profunda*, (Buenos Aires, 1999) P. 29, 90

Revista Musical Chilena. Año LVI, julio-Diciembre, 2002, N° 19B, pp. 45 - 62

Revista Musical Chilena. Año LVI, julio-Diciembre, 2002, N° 19B, pp. 45 - 62

Rostworowski Tovar, María (Octubre del 2010).

RODOLFO KUSCH, “*Esbozo de una antropología filosófica americana*”, Buenos Aires, Castañeda, 1978, pág. 74

RODOLFO KUSCH, “*Esbozo de una antropología filosófica americana*”, Buenos Aires, Castañeda, 1978, pág. 142

RODOLFO KUSCH, “*América Profunda*” Buenos Aires, Biblos, 1999, pág. 28

es.wikipedia.org/wiki/Huaca

<http://es.wikipedia.org/wiki/Sinestesia>

<http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1ndala>

<http://pervisiones.blogspot.com/2010/03/algunos-elementos-fenomenologicos-en-la.html>

www.mabs.com.ar/rfaia/?p=613

<http://emanzipationhumanum.de/downloads/sabid.pdf>

<http://pueblosoriginarios.com/sur/andina/inca/chakana.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=4bxNsgZ8TA>

<http://radiomacondo.fm/wp-content/uploads/2013/10/GALEANO-los-hijos-de-los-dias.pdf>

R. CARRIÓN, El culto al agua en el antiguo Perú, (Perú, 2005) P.11 – 26.

<http://www.artishock.cl/2015/03/conciencia-elevada-cantos-y-poemas-de-cecilia-vicuna/>