

LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LOS COLECTIVOS COREOGRÁFICOS Y
SU INFLUENCIA EN EL CARNAVAL ANDINO DE BLANCOS Y NEGROS DE
SAN JUAN DE PASTO

SEGUNDO JOSA ROSERO
ALVARO EMILIO ORTEGA AREVALO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012

LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE LOS COLECTIVOS COREOGRÁFICOS Y
SU INFLUENCIA EN EL CARNAVAL ANDINO DE BLANCOS Y NEGROS DE
SAN JUAN DE PASTO

SEGUNDO JOSA ROSERO
ALVARO EMILIO ORTEGA AREVALO

Trabajo de grado presentado como prerrequisito para optar al título de Licenciado
en Música

ALBEIRO ORTIZ
Asesor

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2012

“Las ideas y conclusiones aportadas en el presente trabajo son de responsabilidad exclusiva de sus autores”

Art. 1º del acuerdo N° 324 del 11 de Octubre de 1966, emanado del Honorable Concejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, Septiembre de 2012

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por haberme dado este don tan especial; el de la Música y que día a día lo puedo compartir con las personas que tengo a mi alrededor, de la misma manera quiero darles infinitas gracias a los Docentes quienes con su ardua labor día a día nos enseñaron muchas cosas; a ser mejores Músicos y a conocer más de este grandioso mundo, indudablemente a los gestores de Colombia Creativa que sin ellos no hubiéramos podido realizar nuestro sueño.

ALVARO EMILIO ORTEGA AREVALO

Agradezco a todas aquellas personas que hicieron posible el desarrollo de esta tesis, quienes con sus aportes y experiencias aportaron para la estructuración de la misma. A mis hijas quienes gracias a su apoyo me han enseñado a ser fuerte y continuar luchando por esta familia tan hermosa y son el mejor regalo que me ha dado Dios. A Dios por regalarme este don tan maravilloso por medio del cual puedo compartir mi saber con mis estudiantes y amigos, finalmente a los profesores de Colombia Creativa por sus enseñanzas y aportes.

SEGUNDO JOSA ROSERO

*En la fuerza del todo poderoso están los logros que como seres humanos realizamos, dedico este trabajo al Dios todo poderoso y sin dudarlo ni un solo instante a mi madre la Virgen maría, quien siempre me ha protegido de todo con su sagrado manto y en los momentos más difíciles de mi vida me arrulla en sus brazos y no me ha dejado caer. También dedico esta labor a mis dos hermosos hijos: Andrés Felipe y Juan Sebastián, quienes son el motor de mi vida, a la par a los que han propiciado este espacio para que socialmente nos valoren como personas y como músicos que hemos sido toda nuestra vida; a los gestores de Colombia Creativa, a mis grandes profesores de quienes he aprendido muchas cosas, a Hernán Cabrera que brilla por ser un gran ser humano y eso es lo más importante de una persona, igualmente a mis compañeros quienes tienen sus fortalezas en varios campos y con quienes hemos estado en este proceso, y no puedo olvidar a ese gran señor: el gran Maestro **Javier Emilio Fajardo** q.e.p.d quien fue uno de mis grandes ejemplos que siempre quise seguir.*

AlvaroEemilio Ortega Arevalo.

Esta investigación la dedico en primer lugar a mis padres y a mis hijas porque gracias a su apoyo he logrado realizar el sueño que he tenido toda mi vida y es el de obtener un título como licenciado en este bello arte como es la música. A los profesores que nos acompañaron a lo largo de esta carrera quienes a través de sus enseñanzas me ayudaron a aclarar un cumulo de dudas que como músico empírico tenía antes de la academia, finalmente a Dios y a María por acompañarme todos los días de mi vida y darme confianza para creer que soy capaz de alcanzar metas como la que he alcanzado en la universidad, gracias a todos mis compañeros con los cuales compartí experiencias las que me han servido para estructurar y enriquecer aún mas mis conocimientos.

Segundo Josa

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	14
1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	15
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	15
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	16
2. OBJETIVOS	17
2.1 OBJETIVO GENERAL	17
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
3. JUSTIFICACIÓN	18
4. MARCO DE REFERENCIA	19
4.1 ANTECEDENTES	19
4.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	19
4.2.1 Reseña histórica del Carnaval Andino de Blancos y Negros.	19
4.2.2 La influencia Incaica en las celebraciones y fiestas tradicionales	24
4.2.3 Historia e importancia de la participación de los colectivos coreográficos en el Carnaval Andino de Negros y Blancos	26
4.2.4 Los Colectivos coreográficos	28
4.3 MARCO CONTEXTUAL	35
4.3.1 Las músicas en el carnaval	35
5. DISEÑO METODOLÓGICO	39
5.1 PARADIGMA INVESTIGATIVO	39
5.2 ENFOQUE INVESTIGATIVO	39
5.3 TIPO DE INVESTIGACIÓN	39
5.4 POBLACIÓN Y MUESTRA	40
5.5 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	40
5.6 CATEGORIZACIÓN	41
5.7 ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	45
5.8 CONCLUSIONES ANÁLISIS DE INFORMACIÓN	56
6. CRONOGRAMA	58
7. PRESUPUESTO	59
8. IMPACTOS ESPERADOS	60
9. CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFÍA	63
NETGRAFÍA	64

LISTA DE CUADROS

	pág.
Cuadro 1. Categorización	41
Cuadro 2. Cronograma	58
Cuadro 3. Presupuesto	59

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Ritmos Andinos	54

RESUMEN

El presente trabajo de investigación está orientado a precisar los elementos de la cultura musical que hace parte del acompañamiento de las agrupaciones(colectivos culturales) que invitan a participar a propios y extraños de los carnavales de Negros y Blancos, como la fiesta popular de mayor importancia del sur de Colombia; dentro de este trabajo es de vital importancia además, el identificar el carácter netamente ancestral de los ritmos musicales y su gran influencia en las manifestaciones propias de la región andina de América del Sur. Finalmente se reconoce en el presente trabajo el gran aporte de los colectivos coreográficos dentro del carnaval, la armoniosa combinación de danza y música que los inspiran, la instauración de incomparables motivos que añoran las raíces ancestrales como la forma de velar porque el carnaval Andino de Negros y Blancos mantenga vigentes las tradiciones.

Este trabajo contiene entrevistas en video, evidencias claras y precisas de algunos cultores y directores de los colectivos coreográficos, quienes en ellas plasman su vivencia a través de los años como cabezas de estas agrupaciones que han llenado de colorido, danza, música los carnavales de Negros y Blancos en la ciudad San Juan De pasto, enalteciendo nuestro legado cultural y nuestra Región a nivel nacional e internacional.

Contiene una investigación del proceso de los colectivos coreográficos; creación, recorrido, actualidad en todos sus aspectos, formas musicales etc...que servirán para el respectivo análisis de la influencia de la música andina en estos colectivos.

ABSTRAC

The present investigation aims to clarify the elements of musical culture that is part of the accompaniment of groups (cultural groups) inviting all and sundry to participate in the Carnival of Blacks and Whites, as the most important festival in southern Colombia, in this work is of vital importance also to identify the ancestral distinctly musical rhythms and great influence on the manifestations of the Andean region of South America.

Finally, in this study recognize the great contribution of choreographic collectives in the carnival, the harmonious combination of dance and music that inspired the creation of unique reasons to long for ancestral roots as how to ensure that the Andean Carnival of Blacks White and keep our traditions alive.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación está orientada a efectuar un análisis de las músicas tradicionales utilizadas por los colectivos musicales y coreográficos y su influencia en el Carnaval Andino de negros y blancos de San Juan de Pasto.

Para alcanzar este objetivo, se hace necesaria la revisión bibliográfica, desde la perspectiva histórica frente al carnaval de negros y blancos, su proceso evolutivo y la manera como aparecen en escena los colectivos culturales en esa mezcla de música y danza como un elemento estructural en el rescate y promoción de la cultura andina propia; lo anterior unido a los testimonios orales de sus cultores, sustentaran el desarrollo de la investigación.

1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La ausencia de investigación sobre las músicas tradicionales propias del carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto y el consecuente desinterés por la recuperación de los valores culturales han caracterizado a la sociedad colombiana en su conjunto, fenómeno por el cual la capital cultural del Departamento de Nariño que es el municipio de San Juan de Pasto no es la excepción.

Cuando se indaga sobre el estado del arte de la investigación cultural y particularmente acerca de patrimonio musical, la respuesta sólo alcanza a dejar como saldo un breve listado de artículos que poseen más carácter emocional que científico. Esta ausencia tiene como resultado la pérdida paulatina de la riqueza cultural de las músicas tradicionales que se presentan en el carnaval de la ciudad de San Juan de Pasto y sus corregimientos, las que en algunos casos, se han perdido de la memoria o son de difícil recuperación.

Siendo Nariño y particularmente San Juan de Pasto una región abundante y diversa en su producción estética y musical, resulta preocupante el poco conocimiento y la nula investigación en el área y el consecuente riesgo en el que se encuentra esta memoria de desaparecer. Se desconoce cuáles son las características de las músicas tradicionales utilizadas por los colectivos culturales en el carnaval de Negros y Blancos lo que impide realizar juicios acerca de su valor como patrimonio al interior del carnaval, por consiguiente es necesario indagar y realizar un análisis de los diferentes elementos musicales, formatos de instrumentos tradicionales que conforman las agrupaciones que participan en el Carnaval de Negros y Blancos así como también el tipo de representación que tienen las músicas tradicionales de los colectivos sobre el aspecto cultural, territorial y comunitario en perspectiva historiográfica.

Finalmente, teniendo en cuenta la polémica que se ha suscitado por parte de algunas personas que se sostienen en la idea y el comentario de que este tipo de músicas no pertenece a esta Nariñense y que por esta razón no debería incluirse en el carnaval andino de negros y blancos, será posible develar por qué se debe reconocer como propia la música ancestral de los andes suramericanos, reflejada en la música tradicional de la región y su influencia en la música utilizada en el Carnaval Andino.

Habiendo sido declarado el Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, resulta preocupante la poca investigación acerca de los elementos que permitieron su declaratoria, teniendo en cuenta que ello redundaría en su conservación y en los planes de salvaguarda requeridos para su devenir futuro.

Dada la vigencia del movimiento de músicas tradicionales en nuestra región, los procesos de recuperación y registro de estas músicas es inexistente, es así que desde el surgimiento e inclusión de los colectivos coreográficos, en el Carnaval Andino de Negros y Blancos, es muy escasa la literatura e investigaciones que se han hecho y no se ha tenido en cuenta la importancia que revisten estas agrupaciones para el carnaval y el aporte correspondiente que han dado al mismo contribuyendo también a enriquecer este festejo que año tras año es un deleite para propios y extraños.

Como se expresó, la investigación conducente a la recuperación y puesta en conocimiento del patrimonio cultural es escasa y poco ha contribuido a la formación de un conocimiento sistematizado capaz de dar cuenta de la realidad musical en Nariño, situación que permite afirmar la inexistencia de precedentes investigativos en la región, sin embargo es pertinente relacionar un conjunto de trabajos orientadores, cuyo valor debe ser reconocido a pesar de su carácter más anecdótico que científico.

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Cuáles son las músicas que utilizan los colectivos coreográficos que participan en el Carnaval Negros y Blancos de San Juan de Pasto y su influencia en esta manifestación cultural?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Reconocer las músicas tradicionales utilizadas por los colectivos musicales y coreográficos y su influencia en el Carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Recuperar la memoria de las músicas tradicionales de los colectivos musicales y coreográficos utilizadas en el Carnaval Andino de Negros y Blancos en San Juan de Pasto.

Caracterizar morfológicamente las actuales músicas que se presentan en las agrupaciones de los colectivos coreográficos que participan en el Carnaval Andino de Negros y Blancos.

Establecer la influencia en cuanto a temáticas, repertorio, organología, y montaje que tienen las músicas tradicionales de los colectivos coreográficos, en el Carnaval Andino de Negros y Blancos.

3. JUSTIFICACIÓN

Dada la importancia de los colectivos coreográficos dentro del Carnaval Andino de Negros y Blancos, se hace necesario reconocer el aporte histórico, social y cultural que estos realizan en la celebración de esta fiesta popular del Sur de Colombia, al conjugar los elementos de la memoria ancestral andina y las tradiciones propias de la identidad regional local. Para esto es necesario conocer historiográficamente, la estructura morfológica de las músicas que utilizan dichos colectivos y los diferentes cambios que se han venido realizando en el transcurso de los años, que afectan las construcciones de significado atribuidas a su participación y que en el transcurso de los años han intervenido dándole finalmente, al carnaval, una caracterización propia.

La importancia historiográfica de los distintos cambios producidos al interior de los colectivos y a su vez al interior del carnaval permitirá que se conozcan de manera más profunda los diferentes elementos constitutivos de las músicas, ritmos, técnicas de ejecución y otros aspectos relacionados, para tener así un conocimiento más veraz de dichas músicas.

El propósito de la investigación se centra primordialmente en contribuir al conocimiento de la tradición cultural-musical andina de las agrupaciones (colectivos coreográficos) su presencia y aporte al carnaval, dejando un testimonio escrito del que se verán beneficiados los jóvenes integrantes de dichas agrupaciones de música y danza andina latinoamericana del municipio de Pasto que participan cada año en el Carnaval Andino de Negros y Blancos, de igual manera para la Universidad de Nariño porque servirá de material bibliográfico para futuras investigaciones.

Este trabajo es un aporte a las futuras generaciones para fortalecer y articular las escuelas de formación en la música y en la danza para el carnaval como manifestaciones auténticas de la riqueza y la cultura de Pasto y de Nariño al interior del carnaval.

La investigación se constituye en un referente conceptual y bibliográfico acerca de la importancia de los colectivos coreográficos en el Carnaval de Negros y Blancos, además será un material de consulta en torno al proceso evolutivo de la música utilizada por los colectivos coreográficos y su aporte en el rescate ancestral de las manifestaciones culturales del sur de Colombia.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 ANTECEDENTES

La investigadora Claudia Afanador realizó entre los años 2008 y 2009 una investigación de carácter histórico antropológico que sirvió de base para la creación del documento que daría lugar a la declaratoria del Carnaval Andino de negros y Blancos. Este permitió la sistematización de múltiples investigaciones anteriores y de materiales de carácter histórico que permitieron fundamentar la investigación.

En el año 2009, la corporación del Carnaval, encontró débiles y atomizados procesos de asociatividad, formación y capacitación a cultores y artistas del carnaval, deficiente reglamentación e infraestructura para la realización del carnaval lo cual motivo que entre los objetivos del plan de salvaguarda se propusiera la investigación acerca de diferentes elementos del carnaval como estrategia central para su conservación y desarrollo.

Alrededor del carnaval se han realizado alrededor de 50 investigaciones, sobre todo en lo que atiene a su historia. La academia Nariñense de Historia y varios investigadores han publicado diferentes aspectos relacionados con la historia del carnaval, línea de investigación que viene siendo privilegiada en procura de la conservación de este patrimonio, sin embargo hace falta investigación en los distintos componentes específicos del carnaval particularmente en lo relativo a las diferentes expresiones artísticas que tienen lugar en su interior. En el ámbito particular de la música, los Maestros Jhon Granda paz y Jhony Estacio, Luis Alfonso Caicedo, entre otros realizan investigaciones que aún no han sido publicadas lo cual denota la necesidad de profundizar en el tema que por vastedad requiere un fuerte impulso en aras de la salvaguarda de este patrimonio.

4.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

4.2.1 Reseña histórica del Carnaval Andino de Blancos y Negros. El Carnaval de Negros y Blancos tiene su origen en la fusión de múltiples culturas y expresiones, correspondientes a los Andes, la Amazonía y la cultura del Pacífico. Este hecho lo caracteriza y diferencia entre otras expresiones similares, empezando por la fecha en que se realiza, la cual tiene un origen netamente indígena, puesto que coincide con la celebración de la Luna (Inti), que guarda reminiscencia con los rituales efectuados por los Pastos y los Quillacingas,

culturas agrarias que, en época de cosecha, honraban con danzas a la luna, y en otros rituales hacían rogativas al sol, para amparar sus cultivos.

Estas celebraciones, con la fusión e influencia de la cultura española dan origen al sincretismo hispano religioso, que generan expresiones de lo que será el carnaval de Pasto. A comienzos del siglo XIX, las autoridades de la colonia prohíben estas fiestas para evitar los levantamientos indígenas, y hacia el 1834 reaparecen los festejos de indios con sus churumbeles, los mestizos con mascaradas y principalmente algarabías de vecinos, todas estas fiestas debidamente enmarcadas en el calendario religioso, principalmente con las festividades de la Virgen de las Mercedes (24 de septiembre) y de la Inmaculada Concepción de María (8 de diciembre).

En aquellas épocas, en víspera del Día de Reyes también se realizaba festiva y espontáneamente el juego de negritos, principalmente entre blancos y mestizos, debido a la escasa presencia de población negra en Pasto. Esta festividad contrastada por la extroversión de una comunidad caracterizada por una vida apacible y taciturna, que encontraba en esos días una oportunidad de romper lo establecido y liberar el espíritu.

Su origen fue un "asuetto" a negros, originado en el Gran Cauca, comarca a la que pertenecía Pasto. En 1607 hubo una rebelión de esclavos en Remedios, Antioquia que causó pánico entre las autoridades coloniales. Este evento era recordado por la numerosa población negra de Popayán quien demandaba un día de descanso en el cual ellos pudieran ser verdaderamente libres. Para conservar la paz social, la Corona Española concedió el día 5 de enero, para tal efecto:

“el príncipe, día vaco para los negros esclavos”. Ahora entendiendo dicha relación de solicitud de muchos esclavos negros de dicha provincia vengo a deciros a voz que se acoge paternalmente dicha solicitud y se dará día vaco enteramente a los negros y será el 5 de enero, víspera de la fiestas de las Santas Majestades y venerando estima a la Santa Majestad del Rey Negro. Fechada en Madrid. “Yo el Príncipe”.

Esta noticia fue dada a conocer por bando en Popayán y así fue como el 5 de enero, se declara día libre para las gentes de color; la población negra de la capital del Cauca salió a las calles a bailar al ritmo de la música africana y empezaron a pintar de negro las afamadas paredes blancas de esa población. Posteriormente esta costumbre se regó por el sur, tomando una inusitada fuerza en la fría ciudad de Pasto, donde cuenta el cronista José María Cordobés Moure, ya hay vestigios de que se jugaba hacia 1854. Es así como se configura el génesis del juego de Negros y de Blancos de Pasto, y de este modo transcurriría su primera década.

El juego de Blancos, parte importante del carnaval, nace en el amanecer de un Día de Reyes (seis de enero) de 1912, fundado en la necesidad de expresar la imaginación, el juego, la amistad y de compartir la alegría que por esas fechas reanima la vida. En una fina y exclusiva casa de citas de la ciudad, la casa de las señoritas Robby ubicada en la Calle Real (actual Carrera 25), el atrevimiento de don Ángel María López Zarama, afamado sastre de la ciudad, lo lleva a tomar la polvera francesa de una de las damas más solicitadas y procede a esparcir los polvos con perfume de mujer, entre todos los presentes con el grito de ¡Vivan los Blanquitos!, como una respuesta al ya tradicional juego de Negros. No tardaron los compañeros del maestro cortador, en ser víctimas primero y luego partícipes del juego. Luego, todos habrían de salir a la calle a repetir la broma con los desprevenidos parroquianos que salían de la Misa de Reyes de la iglesia de San Juan Bautista, repitiendo ¡Que vivan los Negros y que vivan los Blancos!,⁴ expresión que bajo la custodia del Galeras, se insertará por siempre y con vigor en la esencia de los pastusos.

No es sino hasta mediados de los años 20, del Siglo XX, que va adquiriendo corpus la actual fiesta, en la que se conjugan otras instancias, tiempos y espacios, dotándolo de un carácter más urbano e incluyente. En 1926, los estudiantes mayores de los colegios y de la Universidad de Nariño deciden participar activamente en la fiesta, eligiendo como su reina a Romelia Martínez, y saliendo por las calles vestidos con disfraces en comparsas y bailando al son de la música regional, en lo que se constituye el primer desfile, ya no del Día de Reyes, sino del 6 de enero, o día de Blancos.

Para el 4 de enero de 1929, una cabalgata de más de ciento cincuenta jinetes se aprestaba a ambientar los juegos del 5 y 6 de enero, para ello se habían concentrado frente al Batallón Boyacá. A las tres de la tarde y cuando los jinetes se hallaban listos para el gran desfile, una familia compuesta por el padre, la madre, dos chicas, niños, tres jóvenes que cabalgaban en cansados jamelgos y quienes iban seguidos por peones que arriaban los mulas cargadas de petacas, y haciendo esfuerzos para que unos cerdos y ovejas no se desbandaran y llevando auestas jaulas con loros y micos, sin olvidar la "mica" (bacinilla). Era un colono antioqueño con su familia que después de permanecer muchos años en el oriente (Putumayo), había resuelto dejar la manigua para volver a tierra "civilizada".

Alfredo Torres Arellano y Carlos Martínez Madroñero, organizadores del desfile, ordenaron, a dos de la cabalgata que abrieran campo y ni cortos ni perezosos incluyeron a los viajeros entre los alegres jinetes que minutos después hicieron el desfile. Gozosos los que del oriente venían por tan inesperado encuentro y sin saber por qué de tan animado "tope" ocuparon el centro rodeados de los jinetes en trance de promocionar los carnavales, el jefe de la familia saludaba atentísimo a las multitudes que presenciaban el paso de la cabalgata.

El grito histórico resonó alegre por todos los ámbitos de la ciudad: ¡Viva la Familia Castañeda!, invento de Torres Arellano, que en una inspiración digna de su talento, entró a la posteridad ese nuevo y original signo de alegría. El colono y sus gentes desfilaron alegres y emocionados por todas las calles de la ciudad. Los inesperados viajeros recibieron las aclamaciones de miles de pastusos a lo largo de las vías, plazas y avenidas de la capital nariñense. Al finalizar el desfile, los integrantes de la Familia Castañeda pidieron a sus nuevos amigos que los acompañaran hasta el Hotel París donde se alojarían, dicho hotel estaba situado en la Calle Real, donde hoy se levanta el edificio “Zuchín” ubicado en la Carrera 25, entre Calles 17 y 18.

Otras versiones señalan que la Familia Castañeda caracterizada en las comparsas del 4 de enero también es una caricaturización de la familia Bucheli Ayerbe, uno de cuyos miembros Don Julián Bucheli Ayerbe, se convertiría en el primer gobernador del Departamento de Nariño, al despuntar el Siglo XX.

Hasta el advenimiento del Carnavalito, el desfile de la Familia Castañeda se constituiría en el abre bocas del Carnaval. Las décadas de los años 30 y 40 encuentran un Carnaval ya estructurado, y ante el advenimiento de las primeras industrias, adquiere presencia y protagonismo el arte popular, particularmente la expresión creativa de los artistas representada en monumentales esculturas de papel, que como escenarios rodantes se construyen sobre plataformas móviles motorizadas, principalmente camiones.

En la década de los años 50, las carrozas adquieren movimiento y mayor dimensión, destacándose en la elaboración de las mismas el Maestro Alfonso Zambrano quien da origen a toda una época de esplendor. Es en esta época, que empieza la Alcaldía de Pasto (a veces con participación de la Gobernación de Nariño) a asumir el control y la organización de las festividades, principalmente de la apropiación de recursos para financiar los premios a las mejores carrozas, que luego se extenderían a las comparsas y murgas.

A finales la década de los 60 se inicia la búsqueda y contratación de orquestas comerciales, nacionales e internacionales, llegando incluso a presentarse Los Melódicos de Venezuela y la Billo's Caracas Boys. Es el pionero Luis Quenguan, quien hace un registro en cine (blanco y negro) de 8 milímetros, super 8 y 16 milímetros de estos Carnavales. En 1966, gracias a Don Mario Fernando Rodríguez, surge en el barrio Bolívar, el Carnavalito, o Carnaval de los Niños, fiesta autónoma que demorará al menos una década más en integrarse al programa oficial.

con la llegada de la Carretera Panamericana en los años 70 y la mayor inclusión de Pasto en la economía colombiana, el Carnaval se renueva con la presencia de nuevas tendencias en el manejo de los materiales, nuevos ritmos musicales y una creciente corriente cultural que propugnaba por el redescubrimiento de las raíces

Quillacingas y su vinculación activa en el Desfile Magno o día de los Blancos. Es en esa época que las carrozas se llenan de motivos que exponen diversas reivindicaciones sociales de los pueblos americanos.

Para los años 80, la multiplicidad de corrientes culturales alrededor del Carnaval evidencia la necesidad de la creación de un ente corporativo fuerte que asuma la planificación, organización y ejecución de esta fiesta. Se tenía planeado que dicha institución tuviera participación tanto de la municipalidad de Pasto, como del sector industrial y comercial, de los artistas y cómo no, de los sectores académicos de la región.

Es en esta década que las poblaciones cercanas a Pasto, comienzan a montar sus propios Carnavales, algunos efímeros como el de Verdes en la ciudad de Ipiales (ahora Carnaval Multicolor de la Frontera) y otros más duraderos como el de Rojos en la ciudad de Buesaco. La nota predominante es que en toda la región suroccidental de Colombia, se generalizaron festividades que coincidían con las celebraciones de fin de año y que tomaban prestados elementos autóctonos del popular Carnaval de Pasto.

Esta realidad presenta dos intentos para la conformación de una institución que vele por la preservación de las fiestas de Pasto, pero tanto los esfuerzos de mediados de los 80, como los de inicio de los 90, no son fructíferos, porque los diversos sectores involucrados no logran un consenso, por lo que será la Alcaldía de Pasto la que seguirá liderando la festividad a través de una subsecretaría especial llamada la Oficina del Carnaval, que veía con preocupación cómo corría peligro la identidad de los Carnavales de Negros y Blancos de Pasto. Es en esta época de agitación, en que se masificó el uso de la tradicional frase: ¡Viva Pasto Carajo finalmente, en noviembre del 2001, mediante la Ley No 706, el Carnaval de Negros y Blancos fue declarado Patrimonio cultural de la Nación por el Congreso de la República de Colombia y con tal declaratoria, tomó prioridad la construcción de la Plaza del Carnaval y la Cultura, la señalización de la Senda del Carnaval y la creación de la Corporación del Carnaval, como una entidad de derecho privado, de carácter asociativo, con participación mixta, sin ánimo de lucro y de utilidad común, facilitando la debida y adecuada realización del Carnaval, que lo rescata como: "una transversal cultural con expresión lúdica en el espacio urbano". Por eso una de sus primeras tareas fue la creación del Museo del Carnaval.

Con estos logros, se da inicio a una nueva era de este evento, caracterizada por la planificación, organización, difusión, investigación y modernización, tomando prioridad la promoción de la cultura y abordando temas polémicos como si se deben o no negociar los derechos de transmisión por radio, televisión e internet. Ahora, el Carnaval de Negros y Blancos ha quedado oficialmente incluido en los planes gubernamentales del municipio de Pasto, y gestionado por un ente llamado Corpocarnaval; este, a su vez, y gracias a una investigación académica realizada en la Universidad de Nariño, envía la postulación del evento al comité de la

UNESCO, la cual declara el 30 de septiembre de 2009 "Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad" en la ciudad de Abu Dhabi.

4.2.2 La influencia Incaica en las celebraciones y fiestas tradicionales. Entre las teorías etno-históricas, una de ellas plantea que los Quillacingas proceden de comunidades integrantes del Imperio Inca (Huaina Capac, llegó hasta Mocoa hasta mediados de 1490, y conquistó el territorio que actualmente corresponde al Ecuador y al Sur de Colombia). El relato que la indígena Wachay hizo al cronista Toribio de Ortiguera en 1552, cuenta que los Incas acababan de terminar su conquista al reino de los Karas (Quito) y deseaban proseguir hacia el norte hasta Coldurmarka. Las tropas del imperio entraron solo hasta donde hoy quedan los municipios de Ipiales y Córdoba, puesto que los indígenas Pastos y Quaiqueres les opusieron una fiera resistencia. Como buenos estrategas militares los Incas resolvieron envolverlos y cruzaron las tierras de los Kofanes (Aguarico y Guamuéz) llegando al hoy departamento de Putumayo.(Proyecto de fortalecimiento cultural del Resguardo Indígena Quillacinga "Refugio del Sol", parcialidad de El Encano-Municipio de Pasto.– Fragmento -).

Debido a esto y a pesar de que los pueblos aborígenes no fueron influenciados directamente por la cultura Inca, fueron sus descendientes que provenían del Putumayo (Mezcla de aborígenes Kofanes e Incas originando a los Quillacingas) quienes se encargaron de transmitir y mantener las tradiciones culturales de los Incas incluyendo su música, instrumentos musicales, costumbres, etc.

El Carnaval de San Juan de Pasto se sitúa fuera del calendario tradicional de los carnavales universales, ubicados por las fiestas paganas y cristianas en el período de Cuaresma o de la primera luna llena de la primavera. En Pasto, como en todo el sur de Colombia, el carnaval se encuentra íntimamente ligado a la fiesta de nuestros ancestros, integradas posteriormente con la llegada de las tradiciones europeas y de la cultura negra que provenía del África (Germán Zarama Vásquez. Carnaval, cultura y desarrollo).

La historiadora Lydia Inés Muñoz Cordero (muñoz cordero referencia) afirma que los componentes del Carnaval Andino de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, son: a) El componente indígena precolombino, ritualidades agrarias y cósmicas: al inti, a la quilla, al cuichig (arcoíris). b) El componente hispánico: teatro, personajes, iconos y costumbres (carrozas, reinados). c) El componente afroamericano: el juego de la "pintica" que presenta su foco cultural en el antiguo Cauca, durante el siglo XIX. d) La calenda: el Carnaval de Pasto, dada su ubicación in tempore, no se ajusta al calendario clásico de las carnestolendas. Tanto en Europa como e) En América y en Colombia el carnaval se realiza en el pórtico de la cuaresma. f) La ubicación en el espacio: callejón andino (valles y montañas del sur).

El origen de esta importante fiesta popular, se remonta a la época de los ritos y danzas indígenas de Quillasingas y Pastos, y que se celebraban periódicamente en honor del Sol, la Luna o para conseguir excelentes cosechas y buenas presas de caza. Los mitos y leyendas, el teatro indígena, la danza y la música. Los danzantes precolombinos vestían mantas en las que pintaban motivos geométricos. Usaban máscaras con formas de pájaros y tocados de plumas: portaban lanzas, bastones y sonajas. Utilizaban instrumentos musicales como ocarinas de barro, cascabeles de tumbaga, flautas de huesos de oro, caracoles marinos forrados en tumbaga, silbatos y rondadores.

Con la llegada de los españoles, la fiesta indígena cambió mucho. Intentaron acabarla, destruyendo las hermosas máscaras, los instrumentos musicales y los propios trajes de los danzantes. La fiesta indígena perseguida durante la conquista y parte de la colonia española, se mantiene en la clandestinidad para luego reaparecer “oficialmente” mezclada principalmente a las celebraciones religiosas. Y es que prácticamente la cultura nariñense y en general de toda Colombia, es un fenómeno que ha sido impostado, (refiriéndose a los ancestros) se han adoptado como propias a un sinnúmero de costumbres que poco o nada tenían que ver con las costumbres ancestrales que se fueron fusionando, originando una nueva cultura de carácter híbrido compuesta por diferentes tipos de culturas (española, africana, e indígena), con todos sus contenidos y aceptándola finalmente como propia.

La utilización de la música en la celebración del Carnaval Andino de Negros y Blancos juega un papel importante ya que le proporciona el toque alegre y festivo a esta fiesta, de aquí se destaca que para el hombre la música desde tiempos inmemorables ha sido un elemento vital porque lo ha conjugado con todas las actividades cotidianas y ha sido un elemento mediante el cual se asocian diferentes aspectos que tienen que ver con la naturaleza y el cosmos, dándole un carácter religioso, siendo utilizada en diferentes actividades de su cotidianidad, la música y sus elementos sonoros, se convirtió entonces en una forma fundamental de la expresión y de la comunicación humana.

Como se puede apreciar a continuación, la influencia de las músicas andinas suramericanas ha repercutido notablemente en la cultura nariñense, manifestándose de una manera muy particular en los carnavales, todas sus características han sufrido transformaciones teniendo en cuenta el desarrollo de los pueblos, se puede apreciar claramente su influencia externa sobre nuestra idiosincrasia. Las sociedades de los Andes centrales, incluidos Bolivia, Perú, el norte del Ecuador y el sur de Colombia, han concebido desde épocas prehispánicas, al mundo, a la naturaleza y al cosmos como la unión de fuerzas opuestas que a su vez son complementarias.

Este concepto se materializó en la música con el uso de instrumentos machos y hembras; en el sonido dulce de la flauta de Pan, que acompañó al agudo y

disonante sonido de las ocarinas; en el potente silbido de las trompetas frente al profundo sonido de los caracoles. Así como en la danza, donde el tintineo de los sonajeros metálicos, atados a los tobillos, marcaron el compás en las diferentes ceremonias y rituales de lluvia y sequía, frío y calor, siembra y cosecha; todo con significados duales.

Los instrumentos de viento y en especial las flautas de Pan ocuparon un lugar destacado en el ritual; su uso recaía en las personas de más edad y con amplios conocimientos musicales, por lo que su sonido se asociaba con jerarquía. En Nariño y Carchi son comunes las figuras arqueológicas elaboradas en arcilla con la representación de personas importantes sentadas sobre bancos interpretando este instrumento.

La flauta de Pan es por naturaleza un instrumento dual pues su armonía e integridad musical depende de la unión de dos flautas; cada una es la mitad complementaria de la otra (zampoña). Para su interpretación es necesaria la presencia simultánea de dos músicos quienes de común acuerdo alternan las notas en la producción de melodías. Los orfebres de Nariño y Carchi materializaron el concepto de dualidad, mediante la elaboración de flautas de Pan en oro y en plata, metales asociados a la dualidad masculina y femenina, al sol y a la luna.

En los rituales y ceremonias, chamanes y sacerdotes transforman su cuerpo con máscaras, pintura corporal y el uso de adornos resplandecientes. Bajo el efecto de sustancias psicotrópicas entonaron cantos, gritos y susurros, para convocar a los espíritus alrededor del ritual. La voz y el canto, copiados de los animales y de las fuerzas de la naturaleza, permitieron al chamán entrar en trance y de esta forma comunicarse con los espíritus. Con el canto recrearon el mito que perpetúa el orden ancestral, legitima el poder y consolida el sentimiento de pertenencia. La representación de hombres con la boca abierta, modelados en arcilla, sugiere el poder y la importancia del canto en estas sociedades.

4.2.3 Historia e importancia de la participación de los colectivos coreográficos en el Carnaval Andino de Negros y Blancos. Las murgas, comparsas y colectivos culturales nacieron ante la necesidad de alegrar e integrar al público. Con el baile, la música y el teatro le imprimen "color" a las fiestas de inicio de año. Por medio de la música y el teatro las diferentes agrupaciones culturales juegan un papel importante en la integración de propios y visitantes durante el Carnaval de Negros y Blancos. Según el director de Corpocarnaval, David Mendoza, los colectivos coreográficos que nacieron en 1996 surgieron como una propuesta diferente para integrar a los espectadores en torno a la danza ancestral. Con ellos en las fiestas de inicio de año se cambió el tradicional sanjuanito (género musical ecuatoriano) por la música ancestral andina.

Para ello Indoamericanto, primer colectivo coreográfico y musical que nació en la capital nariñense, pone a disfrutar a la población con los aires musicales que interpreta con ayuda de los charangos y zampoñas. Destacó que en las festividades de inicio de año participaron once colectivos, de los cuales siete de ellos fueron acreditados. Preciso también que por medio de la música y la danza no solo le pone "color" al festejo sino que además logran una perfecta conexión con el público. Sentir de un pueblo Por su parte el sociólogo y antropólogo Esteban Martínez sostuvo que los colectivos culturales, las murgas y comparsas se constituyen en un verdadero sentir del pueblo. Por medio de ellas los niños, jóvenes y adultos toman parte en el espectáculo con sus festivas arengas y emotivos aplausos.

Así mismo dejan a un lado "el achante" para bailar y expresar su alegría junto a los cientos de desconocidos que durante los desfiles encuentran a su alrededor. Destacó que dichas agrupaciones representan también reconocidas estampas culturales que por años identifican a la región.

De ellas sus integrantes representan los mitos y leyendas, narraciones que por la particularidad de sus personajes recrean la mente de las familias urbanas y rurales. Contagiantes alegrías El sociólogo también precisó que las murgas y comparsas nacieron como un "pretexto" para ponerle color y alegría a las fiestas de inicio de año. Destacó que en los primeros desfiles eran escasos los motivos artísticos que desfilaban.

Por ese factor cada uno de ellos terminaba en cuestión de minutos y que los aplausos y sonrisas de los espectadores eran efímeros. Con el nacimiento de los colectivos coreográficos, murgas y comparsas por ser masivos, hacen que los desfiles del 3, 4, 5 y 6 de enero sean extensos. De acuerdo con históricos libros y documentos publicados por la internet, precisó que el carnaval moderno, que incluyó murgas, comparsas y grupos coreográficos, nació un Día de Reyes Magos (6 de enero de 1912), por la necesidad de expresar la imaginación, el juego, la amistad y la alegría.

Según datos históricos, expuso que la casa de las señoritas Roby, ubicada en la Calle Real (actual carrera 25), el atrevimiento de don ángel María López, afamado sastre de la ciudad, lo llevó a tomar la polvera francesa de una de las damas más solicitadas y procede a esparcir los polvos con perfume de mujer entre todos los presentes con el grito de ¡Vivan los blanquitos! No tardaron los compañeros del maestro cortador en ser víctimas primero y luego partícipes del juego. Después todos habrían de salir a la calle a repetir la broma con los desprevenidos pastusos que salían de la misa de Reyes de la iglesia de San Juan Bautista.

Destacó que su génesis también encuentra arraigo en los rituales efectuados por los Pastos y los Quillasingas, cultura agraria, que en época de cosecha honraban con danzas a la luna y en otros rituales hacían rogativas al sol para amparar sus

cultivos. Resaltó, además, que en dichos documentos estas celebraciones, con la fusión e influencia de la cultura española dan origen al sincretismo hispano religioso, que generan expresiones de lo que será el Carnaval de Pasto.

A comienzos del siglo XIX las autoridades de la colonia prohíben estas fiestas para evitar los levantamientos indígenas, y hacia 1834 reaparecen los festejos de indios con sus churumbeles, los mestizos con mascaradas y principalmente algarabías de vecinos, todas estas fiestas debidamente enmarcadas en el calendario religioso, principalmente con las festividades de la Virgen de las Mercedes (24 de septiembre) y de la Inmaculada Concepción de María (8 de diciembre). En aquellas épocas en víspera del Día de Reyes también se realizaba festiva y espontáneamente el juego de negritos, principalmente entre blancos y mestizos, debido a la escasa presencia de población negra en Pasto. Esta festividad contrastada por la extroversión de una comunidad caracterizada por una vida apacible y taciturna, que encontraba en esos días una oportunidad de romper lo establecido y liberar el espíritu.

4.2.4 Los Colectivos coreográficos. Es un conglomerado (tropa) de personas que se juntan para en base a una investigación, realizar un montaje musical y dancístico según la temática de la investigación cuya puesta en escena se realiza por cada colectivo, en el marco de la celebración del Carnaval Andino de Negros y Blancos durante desarrollo del desfile a lo largo de la Senda del Carnaval y de un Acto denominado CANTO A LA TIERRA, el cual tiene lugar el día 3 de enero, en el que se someten a concurso con miras a la participación y representación el día 6 de enero (Día de los Blancos), su número oscila entre 70 y 250 integrantes, para ello utilizan fusiones de músicas e instrumentos musicales tradicionales de Suramérica con músicas de nuestro departamento de Nariño (son sureños), complementadas con los atuendos propios del tema investigado.

- **Descripción general de colectivo coreográfico, su procedencia y origen**

Al referirse a las músicas andinas suramericanas utilizadas por los colectivos musicales y coreográficos y su influencia en el Carnaval Andino de Negros y Blancos, es preciso remontarse en un breve retroceder hacia la época precolombina para comprobar que los pueblos del sur de Colombia son descendientes de la cultura inca o que por lo menos fueron tocados en parte por su cultura y además; hay claros indicios de que se extendió hasta el sur del Departamento del Cauca.

Es necesario conocer qué son los colectivos coreográficos, para qué y con qué objetivo se crearon, además de su misión dentro del Carnaval Andino de Negros y Blancos. Para esto es preciso hacer uso de la información obtenida a cerca de las agrupaciones que participan en uno de los carnavales más importantes de Bolivia y es el Carnaval de Oruro que prácticamente es una conjugación entre lo religioso

y lo pagano que se celebra cada año en este país de Suramérica y en otros como Perú, Chile, Argentina y Ecuador. Hay que observar también las músicas suramericanas de los países andinos, para luego confrontarlas con las músicas que utilizan los colectivos coreográficos en San Juan de Pasto (y en general en Nariño).

Un acercamiento a lo que se hace en el carnaval de Negros y Blancos, es transportarse al último día del Carnaval de Oruro, en el cual todos los participantes (propios y extraños) se despiden añorando regresar y poder celebrar un nuevo carnaval, este día se ejecuta las denominadas “Kacharpayas” o “Kacharpary”, su definición y análisis breve es el siguiente:

“La Kacharpaya o kacharpari (voz quechua significa acto y efecto de despedir o despedirse) es la despedida de las fiestas que se realiza en el último día. Ligado con la celebración festiva, la cacharpaya también es una danza y un género musical. La fiesta de la cacharpaya se realiza en los pueblos andinos, entre algunas comunidades aymaras y sobre todo entre los quechuas de Sudamérica, como Perú, Bolivia, Argentina y Chile, en todo tipo de fiestas, ya sean familiares, sociales o religiosas, comenzando con la despedida de algún familiar o amigo que se ausenta a otro lugar, o que va en peregrinación a algún santuario; y así mismo para finalizar las fiestas religiosas y sociales. En la fiesta del carnaval la kacharpaya se realiza para finalizar los festejos como despedida, según las regiones y las costumbres, el miércoles de ceniza o el domingo siguiente al final del carnaval. Se festeja en las provincias del noroeste de Argentina, Bolivia y Perú.

Ejemplo del texto de una cacharpaya:

Su texto tiene forma variable aunque predomina la cuarteta octosílaba con estribillos intercalados [1]:

(Letras)

Carnaval ya se está yendo
Ay triste corazón
Que trabajo estoy pasando
Corazón Alegre

Música

Similar al huayno, posee un metro rítmico binario de 2/4, con intercalación de compases de $\frac{3}{4}$.

Canción de la Kacharpaya

Letra de una típica canción tradicional muy antigua de la Kacharpaya de origen boliviano.

Estos muchachos se van, se van,
para no volver jamás, jamás.

¡Palomita!

Para que vuelvan algún día,
tendrán que hacer otra fiesta.

¡Palomita!

Estos muchachos se van, se van,
para no volver jamás, jamás,
a este pueblo tan querido,
a este pueblo tan queridooooo...

Los sikuris

Sikuri

Forma de expresión tradicional con el Siku o Zampoña. Cada músico además de tocar "medio" instrumento, se suele acompañar de un gran tambor al uso. Diversos registros y octavas conforman una orquesta muy sofisticada llegando hasta una diversidad de nueve flautas, y sus integrantes, que forman la Tropa, pudiendo ser varias decenas. Es un estilo muy hermoso, de los más bellos que existen en los Andes, dada la complejidad rítmica y melódica, pero además por su sentir profundo de muchas piezas. Muchos pueblos rivalizan por poseer los Sikuris más aclamados, pero la realidad es que cada cual posee un estilo diferente. Eso sí, hay estilos que se han hecho más famosos que otros.

Ej.: altiplano "raíces" Uchumachi Folk.

Origen:

Tiene un origen indudable pre-colonial, inclusive anterior a la conquista Inca de las regiones sureñas llamadas del Qollasuyu. Posteriormente ha sufrido una evolución, en especial en la vestimenta y coreografía, adoptando las características que hoy podemos observar.

Significado:

Parece tiene su origen en la adoración a seres míticos como el Kunturi, cóndor, y al Suri, avestruz andino.

Componentes:

Todos hombres tañendo Sikus y/o tocando Bombos, en número variable, normalmente de 12 a 25 integrantes.

Descripción:

Normalmente avanzan en dos filas marcando un pasito al ritmo de la música. Forman círculos en los cuales giran, en ciertas partes de la melodía, cambiando el sentido, y aceleran, en la última "vuelta", para concluir.

Fiestas:

Las más importantes, desde Mayo a Octubre.

Instrumentos:

Tropas de Sikus acompañadas de PfutuWankharas.

Notas:

El tocado es lo más vistoso que lucen y está compuesto por un paraguas de plumas de Pariwana, dispuesto sobre un sombrero llamado Muchchullu, adornado con espejitos. El resto del traje es probablemente una adaptación de los trajes cortesianos de la época colonial. El san Juanito ritmo nacional del Ecuador. Música y Danza propia de los indígenas y mestizos del Ecuador. Es considerado el Ritmo Nacional del Ecuador, de origen precolombino con ritmo alegre y melodía melancólica; Según los musicólogos es una combinación única que denota el sentimiento del indígena ecuatoriano.

Actualmente se interpreta con la mezcla de instrumentos autóctonos del Ecuador como: el rondador, Pingullo, Bandolín, dulzainas, se suman a estos instrumentos extranjeros como: la guitarra, quena, bombos, zampoñas, etc. incluso con instrumentos electrónicos dándole un toque de modernidad y estilización.

En la actualidad, el baile del San Juanito, forma parte del repertorio en fiestas populares y reuniones sociales de todo el país, cuando esta muy encendida la farra (fiesta), todos los presentes hacen gala de sus mejores pasos bailan formando círculos, trencitos (hilera de personas), etc.

Claramente después de analizar los anteriores contenidos, la similitud existente entre las costumbres de los festejos utilizadas por esas culturas de Suramérica es muy parecida a la de este territorio colombiano (Nariño), desde la época prehispánica y posterior a ella, ya que se conservaron elementos propios de cada

cultura y que prevalecen hasta el presente; de lo citado anteriormente y según los textos, se dirá que en nuestro medio:

- **Canto a la tierra un homenaje de los colectivos coreográficos a la madre tierra.**

Desde finales de la década de los 90 y comienzos de la década del 2000, el desfile de Blancos del 6 de Enero se volvió muy extenso, alcanzando una duración de hasta 6 horas ininterrumpidas de Carrozas, Comparsas, Murgas y Colectivos coreográficos. Estos últimos grupos, caracterizados por contar -cada uno- con varios centenares de músicos y danzantes, fueron separados del desfile magno para crear un nuevo desfile de carácter eliminatorio el 3 de enero, consistente en un recorrido por la Senda del Carnaval en sentido inverso al de los otros desfiles, para terminar en la noche en el Estadio Departamental Libertad (en un comienzo y hasta el año 2011) en un concierto de Música Andina. Tras este desfile, el jurado designa un ganador, y el mismo junto con el segundo puesto son los únicos colectivos coreográficos participantes en el Desfile Magno del 6 de Enero. De esta manera, se logra un recorte efectivo de los motivos del desfile más importante y se crea una nueva actividad en el Carnaval, siendo además una de las más vistosas por el colorido y el ritmo de varios miles de músicos, danzantes y actores recorriendo la vía del Carnaval y representando motivos de origen principalmente andino.

El grupo pionero en el Canto a la Tierra es Indoamericanto, el cual ha dado pie para la formación de otros grupos como Etnia, La Misma Tierra, Herencia y Tradición, los compañeros de Raza y Libertad.

El 3 de enero, en los últimos años, se ha convertido en un día dedicado al culto a la tradición aborígen reflejada en el desfile y el concierto Canto a la tierra, actividad que le da el toque ancestral al Carnaval de Negros y Blancos de la ciudad de Pasto.

Así lo manifiesta la coordinadora de danzas de la Fundación Indoamericanto Lucy Villarreal, quien sostiene que el primer paso hacia lo que hoy se conoce como el desfile de colectivos coreográficos, nació de la idea que tuvieron un grupo de músicos y danzantes y gestores culturales entre los que se destaca Milton Portilla, Juan Carlos Cadena y Hernán Coral, quienes decidieron darle un toque latinoamericano a través de una murga que salió como parte del desfile de la Familia Castañeda. Sin embargo, esta iniciativa dio paso a que muchas personas se interesaran tanto por la música y la danza, para que hoy por hoy, el día 3 de enero esté dedicado a los colectivos coreográficos y sea uno de los espectáculos que convoca a más espectadores.

“La idea salió por una inquietud y el rescate de esas tradiciones de esta cultura andina y de vivenciar e incluir a toda la gente en un proceso en una formación por

medio de la cultura latinoamericana y de sus raíces”. Villarreal afirma que los colectivos incluyen en sus investigaciones para presentar en el carnaval a seres místicos a lo que se les da vida año tras año. Agrega, que cada investigación y presentación de una danza en el Carnaval es el resultado de un proceso que a medida que se desarrolla se incluyen trabajos como homenaje a la tierra.

- **La música andina latinoamericana y su organología**

Grupo de Música Andina, lo conforman instrumentos originales ancestrales como quenás, zampoñas, sikus, tambores, bombo andino, raspadores y también pueden ser complementados con instrumentos de percusión como el güiro metálico, el bombo de banda de marcha y el redoblante etc.

Quena

La quena es una flauta originaria de la zona andina de América del Sur (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina) que se tocaba en el imperio Inca. En sus orígenes era una flauta de cuatro a siete orificios producida de caña, aunque también las había de hueso, barro cocido o plumas de cóndor.

La leyenda peruana cuenta que la quena reproduce con sus melodías los lamentos de los Incas y los llama a reconstruir su abatido imperio. Existe también una crónica oral que dice que un joven peruano, Camporeal, hijo de español y de india, se enamoró de María, hija de unos conquistadores. Los padres de la muchacha no permitieron el matrimonio de su hija con un joven de una clase social más baja y la obligaron a casarse con un caballero bien apuesto. Camporeal decidió dedicarse a la vida del sacerdote. Un día Camporeal encontró en Lima a su amada. Juntos tomaron la decisión de huir a las montañas y vivir en una cabaña lejos de las miradas de la gente. En poco tiempo, María falleció. Camporeal no quiso dejar el cuerpo de su amada. Lo colocó en el banco de piedra y esperó hasta que el cadáver se descompusiera.

Durante estas veladas compuso un canto para ella. Cuando el cadáver se convirtió en el esqueleto, Camporeal hizo de un hueso una flauta y con ella, después de sepultar a María, en las noches evocaba el alma de su amante. Las melodías que tocaba eran tan desgarradoras que los pastores de las cercanías abandonaron la región por el miedo. La música y las palabras del canto de Camporeal son conocidas en el Perú con el nombre de manchai-puitu, es decir el cántico aterrador.

Zampoña

La zampoña es una flauta conocida también con otros nombres como siku (origen aymará significa el tubo que da sonido) o antara (origen quechua). La zampoña está compuesta por una serie de cañas cerradas en sus extremos inferiores,

atadas entre sí en forma de balsa, que se soplan de manera vertical descendente por los bordes de los orificios superiores. Estos tubos forman dos hileras: una contiene 6 tubos y se denomina ira y otra posee 7 tubos y se denomina arka. Ira y arka tienen un significado místico en el mundo andino. Pueden representar al hombre y la mujer, al día y la noche, a la luz y la oscuridad, las fuerzas opuestas de la naturaleza que juntas representan la totalidad de las cosas.

En toda la zona andina la zampoña actúa un papel importante relacionado con ceremonias, rituales, poderes mágicos, hechizos de amor, etc.

La leyenda cuenta que el dios Pan se enamoró de la ninfa Siringa que paseaba por los bosques bailando y cazando con su arco. Un día, Pan la persiguió hasta que el río y la ninfa viéndose amenazada, pidió socorro a las náyades que la transformaron en caña. Pan, muy desconsolado, se percató de que el viento silbaba al pasar por la caña y pensó que eran los lamentos de la ninfa. Decidió cortar la caña y unir los trozos con cera. De esta forma, construyó una flauta.

Según la tradición, esta flauta que podía probar la virginidad de una muchacha por su sonido, después de la muerte de Pan se conservó en la caverna de Diana. La creencia en relación con esta prueba también aparece entre los indios Kuna que usan la flauta en las ceremonias de iniciación de las niñas.

- **Los ritmos y formatos musicales en Nariño**

Instrumentos autóctonos aerófonos como zampoñas y tarcas (instrumentos musicales o de guerra), cordófonos como el charango, la guitarra y bombos. Cuando el huaico desempeñaba una ceremonia fúnebre se utilizaban instrumentos como moceños, trutruacas (instrumentos gigantes que producen sonidos muy graves y muy tristes).

La composición en sus orígenes fue vocal, después se aumentaron las percusiones y terminó siendo mixto. Existen diálogos entre el chaman, que invoca y pregonera una frase de alabanza, y las cantoras o el pueblo que responde en ritos para aliviar males, para vivir mejor y lograr la armonía con la naturaleza.

Bambuco Son sureño

En el departamento de Nariño se manejan varios ritmos, pero el que más se destaca por sus particularidades específicas y por la identidad que refleja es el son sureño, adaptación del bambuco de esta región. Este ritmo es típico de la región andina de Colombia, en el interior del país existe el bambuco fiestero, el Sanjuanero y en el sur el ritmo tradicional es llamado Son sureño.

En él se encuentra una marcada influencia de los ritmos del sur del continente como la chacarera argentina, la cueca chilena, san Juanito y Huaynos del Perú y

Bolivia. Se maneja una métrica diferente al bambuco del interior del país ($\frac{3}{4}$): seis octavos mezclado con tres cuartos y el acompañamiento del bombo, la guitarra, el tiple y el charango. La guaneña, con más de cien años, es una de las composiciones más conocidas del género y entre los representantes más importantes están el maestro Chato Guerrero, autor del Cachiri y el Maestro Tomás Burbano compositor del tema el Son sureño.

4.3 MARCO CONTEXTUAL

San Juan de Pasto es una ciudad de Colombia, capital del departamento de Nariño, además de ser la cabecera del municipio de Pasto. La ciudad ha sido centro administrativo cultural y religioso de la región desde la época de la colonia. Es también conocida como Ciudad sorpresa de Colombia

Como capital departamental, alberga las sedes de la Gobernación de Nariño, la Asamblea Departamental, el Tribunal del Distrito Judicial, la Fiscalía General, y en general sedes de instituciones de los organismos del Estado.

Ubicación de San Juan de Pasto en Nariño

Apodo:	Ciudad Sorpresa (Ciudad Teológica por Excelencia)
País:	Colombia
Departamento:	Nariño
Región:	Andina
Ubicación:	01°12'N 77°16'O
Coordenadas:	01°12'N 77°16'O (mapa)
Temperatura:	13,3° C
Altitud:	2.527 msnm
Superficie:	1.181 km ²
Fundación:	24 de junio de 1539
Población:	382.618 (2005) hab.
Densidad:	409 hab./km ²
Gentilicio:	Pastuso (a), pastense
Sitio web:	http://www.pasto.gov.co

4.3.1 Las músicas en el carnaval. Las murgas en los Carnavales de Negros y Blancos, que se celebran principalmente en Pasto y otros municipios del departamento colombiano de Nariño del 4 al 6 de enero, consisten en un grupo formado comúnmente de entre 8 a 22 personas disfrazadas uniformemente con un atuendo alegórico que se trasladan por la senda del desfile interpretando melodías populares pertenecientes al folclore tradicional. No existe ninguna clase de

restricción en el empleo de los instrumentos para la representación de las tonadas, mas son los de percusión una esencia fundamental, dotando a la interpretación de un sonido particular que caracteriza a este tipo de agrupaciones dentro del Carnaval.

La historia de las murgas del carnaval de negros y blancos está ligada a la génesis y desarrollo del mismo pues desde el principio de esta fiesta, a mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando se realizaban desfiles carnavalescos y en las fiestas de navidad, comienzan con comparsas esporádicas que recorren distintos lugares de la ciudad acompañadas por músicos en tonando melodías típicas de esta zona: como el Son Sureño el Bambuco, Sanjuanitos etc., y estos intérpretes era común ser acompañados por personas disfrazadas denominadas comparsas siendo la manifestación oficial para que tome la forma organizada el carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto.

La música que interpretaban estos murgueros era con instrumentos como la guitarra, violines, maracas, carrascas, timbas y campanas. Finalizando el siglo XIX el desfile estudiantil, incluía un desfile encabezado por una reina, y este era acompañado por bandas militares y cívicas.

En 1940 apenas se da el reconocimiento en el desfile a las murgas como comparsa musical y desplaza a las bandas colegiales o cívicas militares que era las que acompañaban los distintos desfiles Carnavalescos.

En 1948 toma su nombre específico de "murga" y se crea el concurso en donde se adjudican premios para esta modalidad.

En sus comienzos, los músicos que acompañaban a los distintos grupos de comparsas eran líricos o sea de cuerdas y flautas pero a medida que pasa el tiempo y por la llegada de nuevos instrumentos de fuelles y vientos, (entendiendo que son instrumentos de metal); hace que la percusión se refuerce siendo este el propio sonido de carnaval que identifica a las murgas. Los instrumentos base de melodía no solo se limita a los acordeones también se conforman murgas con instrumentos andinos como base melódica: quenas zampoñas acompañados con bombos y demás instrumentos de percusión. Los violines y las flautas traversas son imprescindibles en las raíces de las conformaciones de los músicos rodantes. Se destacan, entre otros, la murga lírica de Don Julio Cesar Pobeda, a la murga de violines y flautas travesa de Don Humberto Delgado y de Don Luís Alberto Narváez, al conjunto Agualongo de los Hermanos Jorge y Luís Rodríguez, a los fuelles de los Familia Delgado y la Familia Granja, A la murga de Don Luís Santacruz, Al conjunto Alma Caucana de los Hermanos Vivas que es una Chirimía y que participo algunas veces, a Marimba y Son que su base melódica era la marimba.

Por la presencia multitudinaria de espectadores a mirar los desfiles carnavaleros, se da la necesidad de incluir instrumentos base de melodía más sonoros, o de mayor fuerza auditiva, como instrumentos de viento: trompetas, saxofones, trombones etc. En ello se han destacado la murga de los Hermanos Granja, la murga La Familia Hernández, La murga de Don Luís del Hierro, La Banda Guadalupana del Maestro Jorge Guerrero y La Señora Alcira Rosas. En 1994 para igualar el volumen de sonido La Murga La Bomboná con el acordeón de Javier Bravo como base melódica incorpora un amplificador, para hacer más audible la melodía y una mejor coordinación y acoplamiento de los demás músicos.

Características

La Murga de Carnaval de San Juan de Pasto se define concretamente a los músicos (rodantes) que se trasladan de un lugar a otro, interpretando melodías populares, con instrumentos acústicos y están disfrazados uniformemente, con un atuendo alegórico que representa folclore, fiesta y fantasía; haciendo escuchar música tradicional, alegre y festiva sin ninguna clase de restricción en el empleo de o de los instrumentos base de melodía pero tomando a la percusión como esencia fundamental del sonido particular y único que caracteriza a las Murgas del Carnaval de San Juan de Pasto.

En el concurso de la murgas no hay diferencia razas, clases sociales, religiones ni edades, tomando este modelo Las murgas de cuerdas, fuelles, vientos etc. implementadas con una variedad de instrumentos de percusión, amplificadas o no; son admitidas para concurso solo lo que interesa y pretende es dar la alegría que expresan al oír sus notas musicales, gana la que se destaque con un buen disfraz alegórico sin cortar la imaginación en la creatividad artística en la confección de los atuendos y que haga una buena coreografía, lo que importa es la Murga que tenga un buen estudio para dejar un mensaje con su representación, indumentaria y afinidad en sus instrumentos y la que tenga más aceptación del público espectador quien es el principal jurado calificador. Las murgas son elemento importante para el desarrollo y fortalecimiento del Carnaval de negros y blancos.

Banda como Murga de Carnaval tiene Armonía y Melodía como base interpretativa complementada con la Percusión. El número de instrumentos que la conforma universalmente no está determina pero en Carnaval de Negros y Blancos en concurso no tiene límites de participantes que la conforman. Son cuerdas de trompetas, saxofones, trombones, clarinetes, también incluye bombardino y tuba etc. como pueden ser otros instrumentos de vientos que ayudan a fortalecer una armonía y la complementa una batería que consiste en bombo, redoblante, güiro, campana, platillos y puede incluir otros instrumentos de percusión. Estos músicos interpretan guiados por arreglos musicales para llegar a una perfecta armonía.

Murga del Carnaval de Negros y Blancos La compone instrumentos que no pueden ser afines como Base de Melodía ejemplo acordeón con quenás o flautas. También si pueden ser afines como violines y flautas traversas y también puede

ser una amalgama de instrumentos de metal que combinados se logra una buena armonía o también se busca una excelente melodía, y estos instrumentos van acompañados o complementados con la propia base rítmica de percusión como bombos, timbales, redoblante, caja vallenato, tambores, güiros, campanas, platillos, guasas entre otros. Este sonido característico y peculiar que producen esta instrumentación le da el toque de identidad a la música de las murgas del Carnaval de Pasto siendo la percusión la esencia fundamental del sonido particular y único que caracteriza a las Murgas del Carnaval de San Juan de Pasto destacándose por los muchos cortes de música que se hacen en cada tema, haciendo que cada interpretación musical sea esperada con mucho agrado como dice el Maestro Jaime Ernesto Vallejo que es raro que la gente que escucha las melodías de una murga en cada espacio de silencio se produzca esa euforia colectiva si en si los sonidos musicales son los que estimulan el cerebro por que despierta esta reacción pero es fácil explicar este fenómeno: al producirse este lapso de tiempo el cerebro queda estimulado y al producirse este corte musical crea ese efecto o la necesidad de seguir escuchando la melodía y al retornar el sonido musical produce la esperada euforia colectiva cabe destacar que en sus inicios las murgas se creaban específicamente para esta ocasión sin ninguna clase de ensayo para acoplarse ni tampoco se colocaban de acuerdo en que partes de la melodía se debía hacer dichos cortes y es importante destacar que estos cortes eran improvisados y puestos a practica en el recorrido de estos músicos que siendo empíricos demostraban su destreza innata musical.

En lo que se refiere a la música tradicional andina que se utiliza en el carnaval, si bien es cierto que tiene una influencia marcada de países suramericanos como Ecuador, Perú, Chile y Bolivia, a pesar de la existencia de varias agrupaciones folclóricas y folcloristas dedicadas a hacer este tipo de música, no existen en nuestro medio escuelas de formación propiamente dichas, los músicos se han formado por tradición musical familiar de una generación a otra, pero si cabe destacar el papel que tienen los colectivos en la formación de músicos convirtiéndose en una especie de escuelas informales lo que ha contribuido al sostenimiento y fortalecimiento de este tipo de músicas, aportando tanto para nuestra cultura como para el enriquecimiento del carnaval Andino de Negros y Blancos.

5. DISEÑO METODOLÓGICO

5.1 PARADIGMA INVESTIGATIVO

En el desarrollo del presente proyecto se puede afirmar su ubicación en el paradigma cualitativo ya que está enfocado dentro de la investigación etnográfica y descriptiva, porque se toman aspectos que se refieren al conglomerado social, sus tradiciones y costumbres, describiendo aspectos que se relacionan en este caso a las músicas tradicionales, su inclusión y aporte para el Carnaval Andino de Negros y Blancos. Por otra parte se busca la comprensión de un fenómeno social haciendo uso de métodos y herramientas de indagación propios de la investigación cualitativa como la entrevista a profundidad, la observación, la indagación historiográfica, etc. También métodos de análisis de carácter hermenéutico corresponden con los presupuestos teóricos y epistemológicos de la investigación cualitativa.

5.2 ENFOQUE INVESTIGATIVO

Su carácter es de tipo Histórico y Hermenéutico porque se ha precisado acudir a material histórico para analizar los cambios y el tipo de influencia que han tenido las músicas folclóricas suramericanas en las músicas tradicionales del departamento de Nariño y su inclusión en el carnaval desde su comienzo, a fin de comprender el por qué se interpreta esta música en los colectivos coreográficos, además del significado que tiene para la actividad carnestoléntica de la región implica la re significación de las músicas en el contexto de la fiesta, la afirmación del carácter andino americano de ella la construcción de identidades afincadas en este carácter andino de la región nariñense y los elementos simbólicos aplicados en el contexto social y cultural que la música andina de Latinoamérica tiene en la región

5.3 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación privilegia el tipo Etnográfico-descriptiva sin que ello implique abandonar los análisis hermenéuticos necesarios para avanzar en la comprensión del fenómeno a indagar. Sin embargo los alcances de la misma no comprometen este aspecto de manera profunda ya que la brevedad del tiempo y la ausencia de referentes anteriores limita una posibilidad de interpretaciones, que seguramente

se propondrán en otros proyectos ulteriores que se nutran de la información aportada por esta investigación.

5.4 POBLACIÓN Y MUESTRA

La población está constituida por los actores del carnaval en general y en particular los participantes de la fiesta en sus diferentes días.

Muestra. Los colectivos coreográficos que han participado desde sus inicios hasta el 2012, constituyen la muestra objeto de la investigación. El proyecto pretende compilar la historia y los elementos característicos de la aparición de esta manifestación desde sus inicios.

5.5 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Para la recuperación histórica se realizaron registros de video, audio y fotográficos de algunas participaciones y actividades desarrolladas por los colectivos; las que tengan más relevancia las cuales serán objeto de indagación transcripción y reseña. De otra parte se también entrevistas a los cultores y/o directores fundadores de los colectivos para ampliar y confrontar la información obtenida. Teniendo en cuenta los registros recopilados se describirán los aspectos más relevantes concernientes a los formatos, géneros, ritmos, y características morfológicas de las músicas de los colectivos coreográficos.

5.6 CATEGORIZACIÓN

Cuadro 1. Categorización

CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA	
Memoria histórica de las músicas tradicionales de los colectivos musicales y coreográficos		El maestro Omar Coral cita que la una integración en torno a un mismo objetivo, en el año 2006 la participación de los colectivos dejó de ser libre y Corpocarnaval decretó que dichas agrupaciones debían someterse a concurso, en el año 2008 se creó el “canto a la tierra” que es un festival de música que se desarrolla paralelamente al desfile de los colectivos coreográficos donde se destacan las agrupaciones de música andina de la región, en el año 2000 se agruparon alrededor de 1500 participantes entre músicos y danzantes para la inauguración de los juegos nacionales en Pasto, en donde se incluyó música Nariñense y andina y este ha sido el mayor logro del colectivo indoamericano, actualmente los colectivos incorporan diferentes músicas de acuerdo a la temática de la investigación, esto se puede apreciar en la entrevista realizada en video. En entrevista realizada al maestro Luis Carlos Salazar fundador del colectivo “Latinoamérica Canta” afirma que en el año 1991-1992 surgió la idea de formar el colectivo participando en uno o dos carnavales sin ningún nombre, luego por sugerencia del señor Byron Castro (q e p d) se lo nombró “Latinoamérica Canta”, los colectivos nacen de los grupos de música andina que se juntaron para salir en carnavales, luego se dio una unión con los compañeros de danzas conformando una agrupación mixta (Música y Danza), eran aproximadamente 30 o 40 músicos, al inicio interpretaban melodías y coreografías que hacían las agrupaciones o comunidades indígenas en el sur de nuestro continente, pues ellos utilizaban esta música en fiestas tradicionales y carnavales, se sacó una orquesta de Zampoñas y sikus interpretando melodías en el carnaval de negros y blancos, ayudados por unos músicos de otra parte nos dijeron que en otros lados las orquestas son llamadas sikuris y es un diálogo entre zampoñas, unos llevan la melodía otros contestan, y se basan en eso instrumentos de viento y percusión netamente folclórica.

Morfología de las actuales músicas que se presentan en las agrupaciones de los colectivos coreográficos.	RITMO	Según el Maestro Luis Carlos Salazar los ritmos utilizados en su agrupación eran Cacharpaya, sikuriadas. El maestro Hernán Coral menciona los ritmos de Cacharpaya, San Juanito, Son sureños, Huaynos. Según el maestro Omar Coral utilizaban Huaynos, San Juanito, Bambucos. El maestro Jesús Ordoñez manifiesta utilizar el huayno, la cacharpaya, son sureños. El maestro Fabio Mera utiliza los ritmos de nuestro Departamento como son el Son sureño y currulao, así mismo la cacharpaya.
	MELODÍA Y ARMONÍA	El maestro Hernán Coral en la entrevista afirma lo siguiente :en la música precolombina el manejo de las escalas era básicamente pentatónico, de acuerdo con los estudios realizados posteriormente, sin embargo, no puede circunscribirse específicamente a las relaciones sonoras conocidas a partir de la cultura occidental, pues si bien, se manejaban escalas pentatónicas, las afinaciones eran diferentes, obedecían a otros patrones, todos ellos generados a partir del desarrollo musical dado en Suramérica en esos tiempos, los colectivos son integrados en su mayoría por músicos populares quienes se integran a estas agrupaciones por gusto y por participar, al inicio solo se hacía copia de los temas musicales posteriormente viene un estudio con músicos de academia para el montaje de las obras, esto está evidenciado en la entrevista en medio magnético. Dice entonces: es natural, que los "ritmos" tradicionales de la América del Sur, contengan melodías y armonías en donde priman las escalas pentatónicas.

	ORGANOLOGÍA	Las personas entrevistadas coinciden que los instrumentos utilizados en su gran mayoría son de viento y percusión como: Zampoñas, sikus, Pincullos, Quenas, capadores, Bombos con parche sintético, instrumentos idiófonos como: chequerere, maracas chamánicas, redoblantes.
	FORMATO	Según el maestro Luis Carlos Salazar utiliza desde el comienzo lo que él denomina orquesta de zampoñas en donde entran a participar la familia de las zampoñas, bombos y redoblantes. Los demás maestros entrevistados como base primordial utilizan: zampoñas, bombos y redoblantes.
Influencia en cuanto a temáticas, repertorio, organología, y montaje que tienen las músicas tradicionales de los colectivos coreográficos.	TEMÁTICA	Teniendo en cuenta el motivo que se quiere representar la temática en las melodías de las canciones va acorde a la idea del respectivo montaje de la obra y las características melódicas son alegres por tratarse de temas de carnaval.
	REPERTORIO	El maestro Omar Coral nos dice que: la música andina de sur América tiene sus raíces incaicas que abarca todos los andes latinoamericanos y que se extiende hasta nuestra cordillera, por lo tanto tenemos raíces musicales muy variadas similares a los del América del sur, aunque nos caracteriza el Bambuco nuestras tonadas ancestrales se confunden con huaynos, san juanes y muchos ritmos que solo cambian de nombre pero suenan muy similares, por lo tanto nuestras composiciones tienen raíces de nuestros andes latinoamericanos. Según el maestro Luis Carlos Salazar la influencia que hemos recibido ha sido encaminada a lo que nosotros hacemos, un rescate de la música autóctona no de fusiones con ritmos europeos como es la música del norte de Colombia y por lo general hemos empezado con ritmos más cercanos a nosotros como son el San Juanito, el Huayno que lingüísticamente son más allegados a nosotros que la música del norte, entonces por eso nos apegamos en fiestas y en eso a esta música.

	MONTAJE	Según los directores de los colectivos coreográficos, en un comienzo el repertorio utilizado era copia de temas musicales conocidos en el ámbito del folclor andino suramericano, posteriormente y hasta la actualidad se emplea composiciones propias en su mayoría de acuerdo al motivo y tienen carácter netamente instrumental. Para el maestro Hernán Coral el montaje de la obra comienza con una investigación sobre un tema relacionado con nuestras costumbres y tradiciones, luego inician con la distribución de tareas a los respectivos monitores. Para el maestro Jesús Ordoñez realiza un proceso similar investigando una idea y trabajando en ella con sus respectivos monitores. Según Omar Coral en la mayoría de montajes afirma: Se le da gran importancia de países de más al sur, la muestra regional es mínima, tanto es así que se hizo necesario incluir en los ítems de evaluación de los colectivos el aporte al elemento regional. Para el Maestro Luis Carlos Salazar se investiga leyendas, tradiciones para lo cual últimamente se ha trabajado la música de nuestro Departamento y lo demás es colorido, ya es cuestión de estética llevar sobre la base de la tradición lo que es el atuendo, en todo carnaval se maneja para que sea agradable.
--	---------	---

5.7 ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

- **Memoria histórica de las músicas tradicionales de los colectivos coreográficos.**

En lo referente a esta primera categoría, se puede evidenciar de acuerdo a la información del maestro Omar Coral Enríques, el primer rasgo de colectivo de colectivo coreográfico se realizó mediante la participación de los integrantes de la agrupación folclórica “raíces andinas” y el grupo de danzas “Ruña llajta” y los indicios nos acercan al carnaval de 1985 en donde participaron bajo la modalidad de comparsa con un motivo llamado “Presagios del Galeras”.

Hacia el año 1990 un grupo de 80 músicos, organizó una murga llamada “La Gran Minga” en cuyo montaje interpretaron música del folclor colombiano y suramericano, como es sabido la modalidad de murga utiliza únicamente elementos musicales con atuendo relacionados al tema en cuestión, y fue en 1991 cuando se integra al grupo de músicos la danza en la que participaron 20 mujeres complementando este grupo y añadiéndole el elemento coreográfico.

Estos indicios coinciden con los comentarios realizados por el Maestro Luis Carlos Salazar, fundador del colectivo cultural “Latino América Canta” en cuyas evidencias cita los años 1991 y 1992 en los que surgió la idea de formar el colectivo para participar en una o dos versiones del carnaval sin ningún nombre que lo distinga y posteriormente por sugerencia del profesor Byron Castro (q.e.p.d), se le otorgó el nombre de “Latino América Canta” en aquella época recibieron la colaboración de unos músicos llegados de un País suramericano quienes comentaban de que por esas regiones las orquestas son llamadas Sikuris pregunta y respuesta entre zampoñas y fue así como conformaron un “orquesta” de zampoñas en cuyo inicio interpretaban melodías y coreografías que realizan las comunidades indígenas del sur de nuestro continente quienes las utilizaban en sus fiestas tradicionales y celebraciones de carnaval de esta manera la orquesta maneja instrumentos de viento y percusión: Zampoñas, Bombos, y redoblantes.

Se comenzó a fraguar de esta manera la idea de continuar con esta agrupación que más tarde daría como resultado la conformación del colectivo coreográfico como tal, como se evidencia en la entrevista al maestro Hernán Coral quien comenta que estos colectivos como los conocemos actualmente, nacen en el año de 1994 con motivo de la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América para la cual se reunió un grupo de 72 personas quienes conformaron el colectivo llamado “500 años de inspiración “ en cuyo grupo participaron como artífices del colectivo el Señor Álvaro Martínez Betancourt director de Sayco en ese año, quién gestionó todo el proceso, el maestro Luis Felipe Benavides (q.e.p.d) y el maestro Hernán Coral Enríquez, a partir de este momento el colectivo

fue fortaleciéndose tomando forma y se unieron ,más personas estructurándose como un verdadero colectivo coreográfico.

El colectivo coreográfico es entonces, una agrupación de personas (tropa) que se juntan para interpretar música y ejecutar coreografías que van acorde con el ritmo que se marca, desplazándose en perfecta sincronización. Esta idea como se anotó fue tomada de las tropas que en los países suramericanos realizan estos actos para conmemorar las fiestas religiosas y carnavales. Para nuestros ancestros estas actividades tenían un carácter religioso porque eran una manera de unión entre lo terrenal y cosmogónico entre el ser espiritual y la” pacha mama”.

Una de las principales características del colectivo coreográfico es la aglomeración de muchas personas permitiendo l una integración en torno a un mismo objetivo, que en +ultimas es la puesta en escena de un motivo o temática minuciosamente investigada, con toda estructura necesaria que permitirá más tarde el goce y el disfrute del público en general, de esta manera se dirá que: los Colectivos Coreográficos se crearon en primer lugar para integran a todas las personas que libre y espontánea, deseen formar parte de estas agrupaciones y que tengan además un gusto aceptable por el folclor en todas sus manifestaciones; y el otro objetivo que tiene más relevancia, es fortalecer todo lo que tiene que ver con la cultura con las raíces de nuestros ancestros, destacando aspectos tradicionales y autóctonos tanto de los países de la América andina y por supuesto de nuestro territorio Nariñense, dándolas a conocer en el Carnaval Andino de Negros Y Blancos. Este a su vez es el aporte significativo que los Colectivos han realizado para el carnaval a fin de darle el tinte o el carácter ancestral propio por ser parte de la cultura de los pueblos del imperio Inca.

En el transcurso de los años se estima que existe un progreso significativo al interior de los colectivos, porque se ha implementado la investigación que es un elemento importante y determinante para la creación y puesta en escena de las diferentes temáticas trabajadas, dejando prácticamente en otro plano la copia he imitación repetitiva que se hacía en los inicios de los colectivos, se habla ya de originalidad aspecto que se puede evidenciar en las versiones más actuales del carnaval de negros y blancos.

Uno de los logros más importantes de los colectivos comenta el maestro Hernán Coral fue que para el año 2000 se reunieron más de 1500 personas entre músicos y danzantes con el fin de realizar el montaje y puesta en escena del acto central de inauguración de los Juegos Nacionales donde se incluyó música Nariñense y andina suramericana, acto que fue observado por miles de personas tanto a nivel nacional como internacional siendo la ventana que permitió a conocer la capacidad de los artistas Nariñenses de nuestros colectivos en cuanto a cultura tradicional s refiere y fue también una plataforma para el reconocimiento y aceptación de estos en el Carnaval de Andino de Negros Y blancos.

Más tarde en el año 2006 y como aspecto negativo, la participación de los Colectivos Coreográficos dejó de ser libre, ya que Corpocarnaval decretó que estas agrupaciones debían someterse a concurso y que únicamente desfilarían los tres primeros lugares de acuerdo al puntaje obtenido, debido a que el desfile del 6 de Enero se hacía muy extenso y tedioso si se daba cabida a todos los colectivos; esto creó insatisfacción en la mayoría de los integrantes de estas agrupaciones, es así que de los 17 Colectivos existentes, este último año participaron únicamente 7 algunos se han desintegrado.

El día tres de enero se realiza el desfile de los colectivos coreográficos a lo largo de la senda del Carnaval y para este día a partir del 2008 se creó un festival de música Latinoamericana llamado “Canto a la tierra” que se desarrolla paralelamente al desfile, en este se destacan las agrupaciones de música andina regionales e invitados internacionales.

Actualmente y a pesar del apoyo limitado de Corponaval para los colectivos Coreográficos, estos han logrado mantenerse inclusive con recursos propios para poder dar a conocer el producto de sus trabajos investigativos y se ha sabido que muchos de sus integrantes se mantienen por el amor a nuestras raíces ancestrales y culturales, este podría ser un tema para futuras investigaciones.

- **Influencia en cuanto a la temática, repertorio y montaje que tienen las músicas tradicionales de los colectivos coreográficos.**

Temática. En cuanto a la influencia de las músicas tradicionales en los colectivos respecto a las temáticas de acuerdo a lo expuesto por los directores de estos; se toma como eje principal los aspectos más importantes como son la naturaleza, el sol, la luna, las estrellas, la tierra, ya que estos son la base fundamental de nuestros antepasados indígenas quienes realizaban todo tipo de ceremonias; en torno a esto, podemos decir que desde sus inicios los colectivos coreográficos escogen motivos de acuerdo a las costumbres, las cuales tienen un origen netamente ancestral recordemos la importancia por ejemplo; para el indígena la celebración de la Luna y demás cultos a la pacha mama, que guarda reminiscencia con los rituales efectuados por los Pastos y los Quillacingas, culturas agrarias que, en época de cosecha, honraban con danzas a la luna, y en otros rituales hacían rogativas al sol, para que él cuide sus cultivos, todos los colectivos coreográficos acuden a la herencia de su cultura, a sus costumbres, a los aspectos más relevantes de su tierra, de su idiosincrasia, para la escogencia de la temática, siempre está ligada a los aspectos de su habitat, así mismo podemos decir que con esto rescatan y no dejan morir el legado de tradición y cultura para las futuras generaciones.

Repertorio. En lo expuesto por el maestro Omar coral, Luis Carlos Salazar, Jesús Ordóñez, Hernán Coral y demás hablan de un repertorio igual para toda nuestra tierra de los andes, podemos decir de esta afirmación que si analizamos lo que

sucedía antes de la conquista, no había fronteras como tal no existía una división política establecida, entonces la música que se interpretaba tenía características similares en cuanto a instrumentación, motivo, ritmo e incluso por oralidad se podría decir que repertorio, los indígenas mantenían unas características similares en cuanto a toda su cultura se refería, más no eran iguales, se habla de un rescate de lo autóctono en los colectivos, de ahí podemos decir que las músicas utilizadas por los colectivos son valederas para los carnavales y descartar esas afirmaciones que son músicas del sur, de otros países que no tienen nada que ver con nosotros, por el contrario estamos rescatando las verdaderas músicas de nuestra cultura indígena.

Montaje. Los directores de los colectivos afirman que en un comienzo los montajes se hacían como una repetición del folclor andino ya sea de repertorio, atuendo etc.. de otros países del sur como Ecuador, Perú, Bolivia, posteriormente fueron adoptando una posición más independiente con respecto a esto, podemos observar la gran influencia de estos países en todo el proceso de montaje de las obras presentadas por los colectivos de ahí que tomen elementos característicos de las danzas de los países vecinos, por ejemplo; como en el atuendo; se incorporan componentes originarios de nuestros indígenas como son: Aretes, collares, sombreros de fieltro, faldas, los ponchos, máscaras, chaquiras, gargantillas, pulseras, orejeras que tienen su representatividad en los motivos que se escogen para el montaje del colectivo, es notoria la influencia de la cultura indígena en todo el proceso que tienen estas agrupaciones, en cuanto a la música, vestimenta, instrumentación, motivo de la obra, actualmente afirman ellos que se ha dado más relevancia a lo que se refiere al Departamento de Nariño, costumbres, ritmos y demás, sin dejar a un lado lo que se ha venido haciendo, observamos cómo existen colectivos como la asociación dancística cultural impacto andino que vienen trabajando hace cuatro años y manejan en un 80% ritmos como: Son Sureño, currulaos, el director Fabio Mera nos dice que todos los colectivos deberían hacer lo mismo pero podemos afirmar que si se haría de esta manera podría volverse muy monótono y limitado para manifestar la gran riqueza de ritmos, instrumentos, danzas y demás características propias de nuestra cultura indígena, actualmente desde que los colectivos coreográficos vienen participando como concurso en los ítems se les exige una participación con ritmos propios de nuestra región.

- **Morfología de las actuales músicas que se presentan en las agrupaciones de los colectivos coreográficos.**

Ritmo.

Cacharpaya. Es una gran comparsa que involucra danzantes, músicos y personas que destacan la teatralidad de la vida y la forma de ser de las personas que habitan estas zonas andinas. Es la conjugación de un género de origen tradicional con particularidades tomadas de lo popular. Los músicos y danzantes o músicos

danzantes hacen coreografías, alusivas a temas netamente regionales como el san Juanito, el son sureño, la carchar paya, interpretando instrumentos de viento como quenás y sikus e instrumentos de percusión como cajas y cascabeles sin instrumentos armónicos de acompañamiento. Se desarrolla el concepto del rescate de la tradición histórica nacida en los orígenes de la cultura andina, en la época de los incas.

La introducción de 8 compases de solo de percusión

La parte A va cantada

La parte A' es instrumental modificando la letra y agregando una voz aguda

La parte A cantando en Aymara lo hecho en castellano

La parte A' haciendo un pregón con ay-lalay

Y la parte final pasa de dominante a tónica

San Juanito. Este ritmo se remonta a la colonización inca, en el sur de Nariño, con sus pobladores los indios pastos y quillasingas. Es una composición tradicional, pasada de generación en generación en la que se transmite cómo componer las canciones y como hacer los instrumentos, de una manera física y mítica a la vez. Este género musical se enmarca dentro del género ceremonial (funerales o matrimonios) y por esto los tiene connotación religiosa. Instrumentos musicales.

Fuertes percusiones de membranofonos como el bombo guancara o leguero, cordofonos como los charangos de diferentes formas y tamaños, bandolín, violines y melodía con los aerófonos como quenás, zampoñas, flautas de pan o antaras. Existe una parte cantada con voces indígenas que pregonan la plegaria a la pachamama y por este motivo es una composición mixta, con la llamada de las quenás y la respuesta de las voces de las longas. Existen dos partes, la primera está en una tonalidad menor y la en una tonalidad mayor.

El análisis armónico es el siguiente parte de que su composición general es de danza con texto con un metro de 2/4 binario simple donde la figuración rítmica se hace de 2 compases rítmicos en 2 negras y el siguiente compas de 2 corcheas y una negra al hablar de danza se puede bailar en grupos o pareja suelta perteneciendo a la región andina y un parentesco con el Hayno y de origen en territorio de la cordillera de los andes

Son sureños. En el departamento de Nariño se manejan varios ritmos, pero el que más se destaca por sus particularidades específicas y por la identidad que refleja es el son sureño, adaptación del bambuco de esta región. Este ritmo es típico de la región andina de Colombia, en el interior del país existe el bambuco fiestero, el Sanjuanero y en el sur el ritmo tradicional es llamado son sureño.

Se maneja una métrica diferente al bambuco del interior del país ($\frac{3}{4}$): seis octavos mezclado con tres cuartos y el acompañamiento del bombo, la guitarra, el tiple y el

charango. La guaneña, con más de cien años, es una de las composiciones más conocidas del género y entre los representantes más importantes están el maestro Chato Guerrero, autor del Cachiri y el Maestro Tomás Burbano compositor del tema son sureño

Existen composiciones netamente instrumentales y también mixtas que a pesar de ser un ritmo alegre en sus movimientos es melancólico en su expresión melódica. Se desarrolla en la cotidianidad y habla de las leyendas, paisajes y tradiciones. Se nutre de la memoria histórica colectiva de la región en sus canciones.

Instrumentos musicales.

Los instrumentos melódicos son de viento:

- ✓ Quena: (aerófono) que se afina en tonalidad de Do, compuesta por una serie de tubos de madera de diferentes tamaños de mayor a menor.
- ✓ Capadores o zampoñas: (aerófonos) afinada en una escala de sol mayor, se forma por dos series de tubos de junco o tundilla, que emiten una nota de la escala.

Instrumentos acompañantes:

- ✓ Tiple: (cordófono), instrumento colombiano con distribución de tres cuerdas.
- ✓ Guitarra
- ✓ Requinto
- ✓ Charango:(cordófono), fabricado con un caparazón de armadillo como caja de resonancia diez cuerdas distribuidas en cinco grupos dobles.

Instrumentos de percusión:

- ✓ Bombo: (membranófono) construido con un tronco hueco, dos membranas o parches en cuero de ovejo. Se toca con baquetas o mazos con borlas en los extremos, para emitir un sonido seco.
- ✓ Cascabeles: (idiófono) fabricados en cascos disecados de animales como llamas u ovejos, que al entrechocarlas producen sonidos.

Cada región o municipio del departamento tienen sus coplas características y según la temática se utilizan como estrofas en este ritmo.

La forma se mantiene en parte a-b con armonía sencilla. Sicuriada o zampoñada. El sicuri o sikuri es una baile que se danza en el altiplano y valles andinos. El siku es un instrumento de viento de un conjunto de cañas, la denominación proviene del idioma aymara "siktasiña" que quiere decir preguntarse o comunicarse, actividad humana social y natural del hombre , que acercándose y comunicándose pueden lograr grandes desarrollos comunales. Este instrumento universalmente es

conocido como la zampoña o flauta de pan. el ritmo de la sicuriada algo apurado y al final es rápido.

Instrumentado por cuerdas andinas y percusión tradicional andina con una emotiva y melódica sonoridad dada por las zampoñas y que al final hace un cambio rítmico de presto y que también finaliza con percusión y solo zampoñas creando una armonía de quintas y octavas en los diferentes registros de la zampoña la parte armónica se puede definir como sencilla también conservando una parte A-B haciendo una introducción en percusión o en otros casos con cuerdas andinas con un metro binario simple.

Melodía- armonía. Las escalas diatónicas, es decir aquellas que en su estructura tienen tonos y semitonos, son desarrolladas a partir de la música occidental e introducida en América por los europeos, de esta se desprende un sinnúmero de complejas estructuras armónicas que hoy en día, y desde siglos pasados, se emplean como recursos armónicos y melódicos de ilimitadas posibilidades sonoras, hablando en términos de creación o composición musical. En contraste, las escalas pentatónicas, obedecen a un sistema de construcción de escalas más elemental, pues están basadas únicamente en la producción de notas enteras, es decir sin semitonos que para nuestro entendimiento conocemos como sostenidos o bemoles. En la música precolombina el manejo de las escalas era básicamente pentatónico, de acuerdo con los estudios realizados posteriormente, sin embargo, no puede circunscribirse específicamente a las relaciones sonoras conocidas a partir de la cultura occidental, pues si bien, se manejaban escalas pentatónicas, las afinaciones eran diferentes, obedecían a otros patrones, todos ellos generados a partir del desarrollo musical dado en Suramérica en esos tiempos. De ahí que la afinación de las zampoñas, por ejemplo, no esté supeditada sino a las necesidades específicas de las obras creadas y los fines perseguidos para el fin que fueron compuestas.

Es natural, entonces, decir que los "ritmos" tradicionales de la América del Sur, contengan melodías y armonías en donde priman las escalas pentatónicas, cinco sonidos, en los que se prescinde de los grados 4° y 7° en la escala mayor o 2° y 6° en la escala menor, según se tome como base una nota o su relativa menor. Este concepto puede aplicarse más fácilmente en los ritmos de cacharpaya y huayno, por ser base del sustento musical de heredad, en las colectividades existentes en Suramérica, aún hoy se practica con estas melodías pentatónicas, cuyo manejo armónico tiene algunas limitantes al compararse con lo diatónico, no por ello, implica que tengan menos riqueza sonora, ya que el manejo de la armonía, al igual que el de la melodía no se basan en modelos europeos sino en creaciones originales con sus propias reglas de armonización, estructura, forma, color (tímbica de los sikuris), disposición rítmica, etc; sin embargo con el sanjuanito y el son sureño, no pasa igual ya que estos ritmos vienen luego de la colonia como fusión de ritmos europeos adoptados en América y que por tanto, ya

manejan no sólo la escala pentatónica, sino toda la escalas diatónicas mayores y/o menores, y en muchos casos introduciendo elementos cromáticos.

Por lo general, las melodías del folklore sur andino están basadas en escalas menores, incluso aquellas de orden festivo, factor que le da el carácter de melancolía en su interpretación; esta afirmación está basada en estudios realizados a sinnúmero de obras ejecutadas o interpretadas en colectividad a partir de las grandes "orquestas" de sikus o zampoñas, la tonalidad menor es decir, la disposición de los diferentes grados de la escala de manera que la nota axial de la misma al ser armonizada por triadas nos genera un acorde menor (intervalo de tercera menor entre el grado uno y tres, que es que define la función menor), se constituye en elemento musical que favorece la fuerza en la ejecución y a la vez el carácter melancólico y de reflexión, asociado a la filosofía creadora de las comunidades andinas de todos los tiempos.

Los grados de la escala por su parte, cumplen una función específica dentro de la misma, tónica, dominante, subdominantes, que permiten, durante la creación, generar ambientes específicos para momentos específicos. Tiempos musicales de reposo, tiempos de tensión, tiempos de relajación, tiempos de resolución, etc. de esta manera y bajo el conocimiento de cada función de los diferentes grados, se dan obras cuyo manejo obedece a un orden generado a partir de la intención de los creadores de cada obra. Sin embargo, cabe recordar, que en el manejo de la escala pentatónica la armonización tiene sus limitante en cuanto a la aplicación de la armonía tradicional occidental se refiere, ya que algunos acordes sólo pueden formarse con dos notas, quedando la triada incompleta, de ahí que los recurso de armonización para las obras originales de sikus sea diferente. Sin embargo, en la actualidad los músicos que ejecutan ritmos andinos apelan a herramientas de armonización diatónica, es decir incluyendo triadas completas en los que se incluyen los semitonos de la escala.

Con el mestizaje de las razas, se generan nuevas disposiciones culturales que alteran el orden primigenio de la herencia musical así, las actuales zampoñas vienen, en su gran mayoría basadas en la escala mayor diatónica de SOL, es decir que incluye el FA#, y para la ejecución de obras cuya tonalidad sea diferente, se apela a "tablas de sikus" que incluyen los tonos restantes de la escala diatónica; otra herramienta empleada es la construcción de zampoñas en diferentes tonalidades y según la necesidad se emplean unas u otras, igual ocurre con otros instrumentos de viento tradicional de la familia de las flautas de pan, como es el caso del RONDADOR que maneja escalas diatónicas menores pero en diferentes tonalidades y según sea la necesidad de interpretación de una obra se empleara el rondador respectivo, por ejemplo RONDADOR EN LA, EN MI, ETC., en otros casos, ya de mayor adaptación de estructuras occidentales se emplean zampoñas diatónicas cuya construcción obedece específicamente a parámetros europeos, dados por las necesidades generadas a partir de la evolución de las sociedad y el cambio cultural de los tiempos.

La estructura del Sanjuanito es básicamente binaria y se escribe generalmente en compás de 2/4; también lo han notado en 2/2. Su tonalidad comúnmente es menor, pero también hay piezas en mayor. Su tempo es moderatto, allegro-moderato o allegro. Va precedido de una corta introducción rítmica que a su vez sirve de interludio entre sus dos partes. La segunda parte suele estar en tonalidad mayor. Por ser un ritmo de danza definido tiene una estructura cuadrada y simétrica y sus frases y períodos se repiten cada dos, cuatro u ocho compases, generalmente.

El Son sureño se escribe generalmente en compás de 6/8. Su tonalidad es menor, Su tempo es allegro-moderato o allegro. Va precedido de una corta introducción rítmica que a su vez sirve de interludio entre sus dos partes. La segunda parte suele estar en tonalidad mayor. Por ser un ritmo de danza definido tiene una estructura cuadrada y simétrica y sus frases y períodos se repiten cada dos, cuatro u ocho compases, generalmente.

Con lo que respecta al Huayno en cuanto a los aspectos netamente musicales, los instrumentos musicales originarios en los que se interpretaba (y se sigue interpretando, en las áreas rurales) el huayño eran los aerófonos (sikus, zampoñas o flautas de pan; quena; pinkillo; tarka y anata) y membranófonos (bombo, tambor y caja)⁷.

Según los autores peruanos Chalena Vásquez y Abilio Vergara, la característica de la música de la región andina es el “sistema pentatónico”, en función de la escala usada de cinco sonidos (entendida en términos occidentales, estas notas corresponden a la progresión Do – Re – Mi – Sol - La). Sin embargo, entre el sistema pentatónico quechua y el heptatónico.

occidental se han dado ‘préstamos’ o ‘transferencias’, es decir, se ha producido un sistema musical fusionado, empleado en las canciones de la región andina que pueden considerarse ‘mestizas’, como el huayño⁸.

Los mismos autores identifican dos modos generales para las composiciones: a) un modo tritónico mayor, consistente en canciones elaboradas en base a las tres notas de un acorde Mayor (ej. Do – Mi - Sol) y b) un modo tetratónico menor, consistente en cuatro notas de un acorde menor, es decir, la tríada fundamental más su séptima (ej. La – Do – Mi – Sol).

La armonía que deriva de estos modos es la de los grados fundamentales: I – IV y V⁹.

En cuanto al ritmo, generalmente el huayño se presenta en compás binario (2/4, 2/8), aunque en algunos casos se encuentran compases ternarios. Existen

patrones rítmicos característicos de casi todos los tipos de huayño, a los que se pueden añadir sus variantes: Para Caja Para Tambor y Bombo.

Marcelo Thórrez López habla de una “forma huayño”; sin embargo, considero que esta no existe como tal, ya que la forma musical de los huayños varía según la región, la época y el contexto en el cual es interpretado. Sin embargo, como más adelante veremos, se puede encontrar una forma “general” para los huayños carnavaleros paceños.

Existe una correspondencia absoluta entre música y poesía, inclusive entre acentuación de las palabras y células rítmicas. La estructura de las melodías debe ser determinada por la estructura del texto, pero en ocasiones se da también lo contrario.

En los huayños se puede determinar la forma analizando la construcción de períodos, frases o semifrases, que generar antecedentes y consecuentes, ya sean simétricos (ej. 8 – 8, 5 – 5, 2 – 2) o asimétricos (ej. 7 – 9, 4 – 5, 2 – 3).

Figura 1. Ritmos Andinos

RITMOS ANDINOS

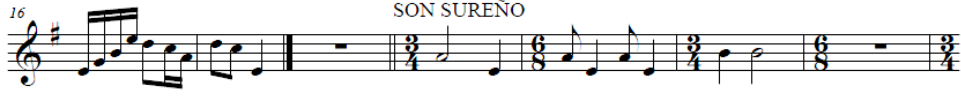
CACHARPAYA



8 SANJUANITO



16 SON SUREÑO



23 SICURIADA



30



Organología. Los instrumentos musicales que utilizan los colectivos coreográficos se agrupan en dos familias idiófonos y aerófonos, cabe destacar que nos referimos a los instrumentos propios de la cultura indígena, utilizados desde la época prehispánica hasta nuestros días, prueba de ello son los hallazgos realizados en los entierros encontrados en diferentes sitios que cobijan la cultura indígena suramericana, desde los inicios los colectivos han procurado mantener la utilización de estos instrumentos por el carácter ancestral que representa, cabe anotar que últimamente los Bombos ya no llevan elementos naturales en su estructura y fabricación que en épocas anteriores nuestros aborígenes los construían de troncos huecos y pieles de animales, ahora se utiliza parche sintético y triplex esto por dos motivos: el primero por respeto a la naturaleza ya que estos elementos ayudan a preservar el medio ambiente y segundo ya que los colectivos tocan al aire libre se necesita que los bombos tengan un volumen sonoro adecuado y esto se consigue con los parches sintéticos.

En cuanto a los instrumentos de viento se utiliza principalmente las quenás de bambú y las zampoñas en todas sus variedades que son muchas, en nuestro medio sikus, maltas, bastos, cuya afinación varía de acuerdo a las tonadas, existen afinadas en RE, MI, SOL.

Se las puede agrupar en tres grandes grupos:

- a) siku o sikuri
- b) antara o pusa;
- c) rondador.

Tipos de zampoñas.

- ✓ Zampoña Sanka: De 6 y 7 tubos, SOL Mayor, octava baja, tono MI.
- ✓ Zampoña Malta: De 7 y 8 tubos, octava media, las más utilizada por los diferentes grupos musicales. También tenemos las zampoñas en tono RE, escala FA Mayor, 7 y 8 tubos.
- ✓ Zampoña Chuli. Zampoñas pequeñas, octava alta, 7 y 8 tubos, Las zampoñas de 7 y 8 tubos
- ✓ Zampoña Cromática. Zampoña de tres filas con 29 tubos, primera y segunda fila, zampoña normal, aumentada tubos tonos altos y tonos bajos, la tercera fila los medios tonos.

Las zampoñas están conformadas por dos cuerpos arca- ira que hacen el dialogo de pregunta y respuesta.

Hay otros instrumentos complementarios que se utilizan que son las maracas chamánicas que consiste en un puro relleno de semillas naturales.

En algunas ocasiones se utiliza en los tobillos o manos cascabeles fabricados con pezuña de cerdo.

Con respecto a la quena se utiliza la que viene afinada en SOL que es la más común.

Formato. En este sentido, comentan todos los directores que se utiliza el formato Orquesta de zampoñas acompañada por instrumentos idiófonos: bombos, redoblantes, cascabeles. Este formato ha prevalecido desde sus inicios hasta nuestros días

5.8 CONCLUSIONES ANÁLISIS DE INFORMACIÓN

Es indudable e innegable la influencia que han tenido las músicas andinas suramericanas en el interior de los colectivos coreográficos en todos sus aspectos, pero musicalmente, se trata de retomar elementos de nuestras raíces ancestrales los que están inmersos en nuestras etnias por el mismo hecho de ser descendientes de los aborígenes pertenecientes al Imperio Inca, el mismo que se extendió hasta nuestro territorio nariñense y que se han adaptado para la producción de las obras que utilizan los colectivos coreográficos e implementándolas en motivos que destacan nuestras propias tradiciones e idiosincrasia.

Los colectivos coreográficos tienen un significado importante para el Carnaval Andino de Negros y Blancos, porque además de enriquecerlo son una demostración de que nuestra cultura está viva y brindan espacios de sana convivencia invitando al disfrute de propios y extraños, más importante aún permiten un contacto directo entre el espíritu y la madre tierra cosmogónicamente hablando.

Los colectivos coreográficos han aportado elementos positivos para la sociedad en general, dentro de los cuales está el haber colocado su granito de arena para que el Carnaval haya sido declarado por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial para la humanidad, de igual manera mediante la creación de escuelas en donde se enseña la ejecución de los instrumentos tradicionales y autóctonos, además del respeto por nuestras raíces culturales, alejando a los jóvenes de actividades que ponen en peligro su desarrollo como personas aptas para convivir en sociedad.

La capacidad de integración y convocatoria que tienen los colectivos coreográficos es importante porque con facilidad se puede reunir un considerable grupo de personas que a la vez se convierten en emisarios para buscar más adeptos a la cultura y prueba de ello fue la organización del gran colectivo coreográfico que participó en la ceremonia de Inauguración de los Juegos Nacionales versión 2000 con más de 1500 integrantes de todas las edades.

6. CRONOGRAMA

Cuadro 2. Cronograma

M E S E S

ACTIVIDAD	Agosto		Septiembre		Octubre		Noviembre		Diciembre		Enero	
Entrevista		x		x			x					
Encuestas					x				x			
Fotografías		x		x		x		x		x		x
Videos	x	x	x		x		x	x	x		x	x
Levantamiento base de datos							x	x	x	x		x
Análisis de la información												

M E S E S

ACTIVIDAD	Febrero		Marzo		Abril		Mayo		Junio		Julio	
Entrevista		x		x			x					
Encuestas					x				x			
Fotografías		x		x		x		x		x		x
Videos	x	x	x		x		x	x	x		x	x
Levantamiento base de datos							x	x	x	x		x
Análisis de la información												

M E S E S

ACTIVIDAD	Agosto		Septiembre									
Entrevista		x		x								
Encuestas												
Fotografías				x								
Videos			x									
Levantamiento base de datos	x	x	x									
Análisis de la información		x	x									
Sustentación				x								

7. PRESUPUESTO

Cuadro 3. Presupuesto

PRODUCTO	VALOR	TOTAL
Compra de cds	\$ 22.000	\$ 22.000
Papelería	\$ 20.000	\$ 42.000
Fotocopias	\$ 15.000	\$ 57.000
Transporte	\$ 120.000	\$ 177.000
Alquiler de cámara	\$ 50.000	\$ 227.000
Refrigerios	\$ 80.000	\$ 307.000
Scanner	\$ 30.000	\$ 337.000
Internet	\$ 30.000	\$ 367.000
Impresiones	\$ 20.000	\$ 387.000

8. IMPACTOS ESPERADOS

Reconocimiento del legado cultural de los pueblos andinos y su influencia en el carnaval de negros y blancos.

Valorar la importancia de la cultura musical propia de la región sur de Colombia.

Interés investigativo acerca del verdadero sentido de la identidad cultural del pueblo pastuso.

Que este material recopilado sea de interés y sirva para futuras investigaciones de los colectivos coreográficos que participan en el Carnaval Andino de Negros y Blancos.

Así mismo a las personas que les concierna nuestro legado cultural sea esta una herramienta para que continúen con esta labor investigativa.

9. CONCLUSIONES

Las culturas precolombinas de la región andina fueron culturas muy evolucionadas que lograron un alto grado de desarrollo conocido no solamente gracias a los sistemas de numeración, la escritura, el calendario, la arquitectura, pero también en la música y en los instrumentos.

Los instrumentos forman parte de historia de la humanidad, ya que han asistido en la vida de las personas y junto con ellas han evolucionado y han ayudado a encontrar un equilibrio con nosotros mismos y con la naturaleza. Los colectivos coreográficos se constituyen en una escuela de formación artística y cultural con claro sentido de identidad andina.

La influencia de los colectivos coreográficos ha generado otras iniciativas en torno a la expresión de música y danza en el Carnaval Andino de Negros y Blancos.

Se ha descrito por investigación histórico-teórica y mediante charlas con personas que tienen experiencia en este campo por su directa participación en los colectivos coreográficos sobre la utilización en un comienzo, de música andina suramericana con ritmos que caracterizan a sus territorios y a las fiestas religiosas y carnestolendas como la cacharchaya, los sanjuanitos, sikureadas y otros; refiriendo que se trataba de una copia musical a la cual no se le realizaba ningún tipo de aporte característico y propio de cada colectivo, por ende prácticamente no había producciones propias que identifiquen a tal o cual colectivo.

Fue, (teniendo en cuenta los testimonios) para la preparación de la ceremonia de inauguración de los Juegos Nacionales 2000, el año en que por fin se utilizaron por primera vez ritmos y aires musicales propios de la región Nariñense en el que prima el Sonsureño como ritmo característico. Se toma entonces como ejemplo y punto de partida este año para continuar en los posteriores, con la producción de canciones instrumentales propias de la región sin dejar de lado las músicas que antecedieron a las actuales porque aún se continúa utilizando estas músicas que caracterizan todavía a estos colectivos, en referencia a las músicas folclóricas de los países andinos suramericanos (Ecuador, Bolivia, Perú, Chile).

Grande ha sido la incidencia de este tipo de músicas y su aporte para las creaciones que actualmente realizan las agrupaciones nariñenses de género musical folclórico andino existentes en esta región, que por cierto se cuentan alrededor de 15 entre las más destacadas y que han tenido una trayectoria que merece reconocimiento especial a nivel regional, nacional e internacional entre las que se encuentran: Raíces Andinas, Tierra Mestiza, Kantus, Apalau, Llama Brava,

Sol Barníz, Bambara Banda(creadora de un género fusión especial entre el folclor y el rock alternativo), Fortaleza Andina, etc.

BIBLIOGRAFÍA

(Muñoz Cordero, Lydia Inés. Historia del Carnaval Andino de Blancos y Negros en San Juan de Pasto. Pág. 8.1991).

Aretz Isabel- Síntesis de la Etnomusica en América Latina. Monte Avila Editores 1984-338 pags.

NETGRAFÍA

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=w-SJQlbfvPs&feature=related> (impacto Andino " Entonación del Tamo Homenaje al Maestro Carlos Sanchez)

Disponible en Internet:

<http://www.youtube.com/watch?v=42le6TWs7Mg&feature=related> (

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=CjGJ7O2BPf4>

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=w0DkTNXU5YA&feature=related>

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=gF3iKU3IA04&feature=related>

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=F3t-3WAC6hw&feature=related>

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=9IZvunvdeQs&feature=related>

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=xB9J-KfN6i4&feature=related>

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=6skmPQfWWGc&feature=endscreen&NR=1>

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=oiWjpjXBNow&feature=related>

Disponible en Internet: http://www.youtube.com/watch?v=Bb6toDly_pk&feature=related

Disponible en Internet: http://www.youtube.com/watch?v=dd_jK0hn-t8&feature=related

Disponible en Internet: http://www.youtube.com/watch?v=1_ecqqS9jsE&feature=related

Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=3REa53c9Tm8&feature=related>