



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

INSTITUTO DE POSTGRADO

UTN
IBARRA - ECUADOR
Facultad de
POSGRADO

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

**“ESTUDIO ICONOGRÁFICO DEL RITUAL DANCÍSTICO DEL YUMBO
EN LA COMUNIDAD EL PUNGE DEL CANTÓN COTACACHI”**

**Trabajo de Investigación previo a la obtención
del Título de Magíster en Artes Visuales**

AUTOR (A):

Tatiana Alexandra Guerra Andramunio

TUTOR (A):

Msc. Santiago Patricio López Chamorro

IBARRA – ECUADOR

Ibarra, 2022

DEDICATORIA

El presente trabajo quiero dedicarlo a Dios primeramente ya que gracias a él he logrado concluir con esta etapa de estudios, a mi madre con mucho cariño, una mujer luchadora que siempre ha estado a mi lado apoyándome siendo el pilar fundamental en mi vida y en mi formación académica, por brindarme la confianza, los consejos y los recursos económicos para poder lograr mi propósito, a mi ñaña Rosa Inés que fue una segunda madre para mí, que me enseñó con su ejemplo el valor de la constancia, la responsabilidad y los deseos de superación, ahora ya no está presente pero siempre seguirá viva en mi corazón, a mi esposo que también ha sido constante en esos momentos difíciles, brindándome su amor, paciencia y comprensión en todo el largo camino de la carrera y a mis hijos Sebastián y Alex que son el motor que me alienta a seguir adelante, no desmayar y ser para ellos un ejemplo a seguir.

AGRADECIMIENTOS

Al finalizar esta tesis quisiera dar mi sincero agradecimiento a las personas que de una u otra manera me apoyaron para poder culminar mi trabajo de investigación.

Primeramente, agradecer a Dios por haber estado junto a mí, guiándome en cada paso que doy y más que nada por haber puesto en mi camino a las personas que han sido un apoyo incondicional y desinteresado durante todo el período de estudios.

A mi familia por estar siempre conmigo brindándome sus consejos, su cariño y el contingente para culminar mis estudios, una de esas personas es don Clever Mejía que a pesar de no ser mi padre biológico siempre ha estado en las buenas y malas, no solo en mis estudios sino durante todo el tiempo de haberlo conocido y compartir momentos en familia.

A Lenin Alvear, por haberme sugerido el tema y haberme guiado durante todo el trayecto de elaboración de mi tesis, además tuvo la gentileza de compartirme todo el material documental y audiovisual para culminar esta investigación.

A Marco Tapia, un amigo incondicional que desinteresadamente me ayudo y también formo parte de mi tesis.

A mi esposo nuevamente mi sincero agradecimiento por sus conocimientos y sugerencias en la parte musical.

A mi tutor Dr. Santiago López, así como también a la dra. Tania Antamba por sus indicaciones, sugerencias y aportes de mejora en mi tesis.

Infinitamente agradecida con todas estas personas que me brindaron su apoyo en los momentos más oportunos en el que necesite de sus conocimientos, un Dios les pague a todos.



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A
FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DE CONTACTO			
CÉDULA DE IDENTIDAD	1003228622		
APELLIDOS Y NOMBRES	Guerra Andramunio Tatiana Alexandra		
DIRECCIÓN	Cotacachi, San José calle Esmeraldas # 20-14 y Alfredo Albuja		
EMAIL	tatianaguerra1984@gmail.com		
TELÉFONO FIJO	062916327	TELÉFONO MÓVIL:	0993554538

DATOS DE LA OBRA	
TÍTULO:	Estudio iconográfico del ritual dancístico del Yumbo en la comunidad el Punge del cantón Cotacachi
AUTOR (ES):	Tatiana Alexandra Guerra Andramunio
FECHA: DD/MM/AAAA	25/01/2022
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
PROGRAMA DE POSGRADO	Maestría en Artes Visuales
TÍTULO POR EL QUE OPTA	Magister en Artes Visuales
TUTOR	Msc. Santiago Patricio López Chamorro

1. CONSTANCIAS

El autor (es) manifiesta (n) que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es (son)el (los) titular (es) de los derechos patrimoniales, por lo que asume (n) la responsabilidad sobre el contenido de esta y saldrá (n) en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 25 días del mes de enero del año 2022

EL AUTOR:

Firma

A handwritten signature in blue ink, consisting of a large, stylized letter 'T' followed by a smaller 'A' and a flourish.

Nombre: Tatiana Alexandra Guerra Andramunio

C. C.: 1003228622

Ibarra, 03 de diciembre de 2021

APROBACIÓN DEL TUTOR/A

Yo, Msc. Santiago Patricio López Chamorro certifico que la maestrante Tatiana Alexandra Guerra Andramunio con C.I: 1003228622, ha realizado bajo mi tutoría la investigación titulada: **“Estudio iconográfico del ritual dancístico del Yumbo en la comunidad el Punge del cantón Cotacachi”**

El trabajo está en consonancia con las normas y exigencias del título por el que se opta, por ende, autorizo su presentación a la sustentación final.



Msc. Santiago Patricio López Chamorro.

C.I 1002103750

Ibarra, 03 de diciembre de 2021

APROBACIÓN DEL ASESOR/A

Yo, Msc. Tanya Cecilia Antamba Cevallos certifico que el maestrante Tatiana Alexandra Guerra Andramunio con C.I: 1003228622, ha realizado bajo mi asesoría la investigación titulada: **“Estudio iconográfico del ritual dancístico del Yumbo en la comunidad el Punge del cantón Cotacachi”**.

El trabajo está en consonancia con las normas y exigencias del título por el que se opta, por ende, autorizo su presentación a la sustentación final.



Msc. Tanya Cecilia Antamba Cevallos

C.I 1002876421

INDICE DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I.....	1
INTRODUCCIÓN	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	2
OBJETIVOS:	2
<i>General:</i>	2
<i>Específicos:</i>	3
JUSTIFICACIÓN.....	3
CAPÍTULO II.....	5
MARCO REFERENCIAL	5
ANTECEDENTES	5
AUTOR	5
ESTUDIO REALIZADO.....	5
TEMAS TRATADOS	5
TEMAS A TRATAR.....	5
REFERENTES TEÓRICOS	9
<i>Desde la etimología y el contexto cultural.....</i>	9
<i>Aporte de la teoría de Erwin Panofski a la iconografía</i>	11
<i>Etapas de la teoría de la iconografía según Panofski.....</i>	11
<i>El proceso ritual en los Andes Ecuatoriales.....</i>	12
<i>Antecedentes históricos del Yumbo.....</i>	14
<i>Ritualidad del Yumbo</i>	17
<i>Personajes</i>	19
<i>Vestimenta</i>	21
<i>Serie coreográfica del ritual Yumbo</i>	23
<i>La música del Yumbo.....</i>	28
<i>Geografía sagrada del Yumbo</i>	33
<i>Espacios de culto Yumbo</i>	35
<i>Mitología del Yumbo</i>	36
MARCO LEGAL	38
CAPÍTULO III.....	43
MARCO METODOLÓGICO.....	43
DESCRIPCIÓN DEL ÁREA DE ESTUDIO/ GRUPO DE ESTUDIO	43
<i>Área de estudio.....</i>	43
<i>Delimitación geográfica</i>	43
<i>Grupo social de estudio.....</i>	44
ENFOQUE Y TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	45
<i>Enfoque cualitativo</i>	45
<i>Tipo de Investigación.....</i>	45
PROCEDIMIENTOS:	46

CONSIDERACIONES BIOÉTICAS.....	47
CAPÍTULO IV	48
RESULTADOS Y DISCUSIÓN	48
DESCRIPCION DE LA PROPUESTA	57
ELEMENTOS DANCÍSTICOS CARACTERÍSTICOS	57
REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS PASOS DEL RITUAL DANCÍSTICO YUMBO	60
VESTIMENTA.....	72
ESTUDIO DE LOS COLORES DEL RITUAL YUMBO	74
MÚSICA	75
CAPITULO V	95
CONCLUSIONES.....	95
RECOMENDACIONES.....	98
REFERENCIAS	99
ANEXOS	104

INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Aportes de autores que realizaron estudios del ritual Yumbo	5
Tabla 2. Ciclo coreográfico Yumbo.....	23
Tabla 3. Actividades.....	46
Tabla 4. Caracterización iconográfica del ritual dancístico Yumbo	57
Tabla 5. Nombres de las canciones en orden secuencial de la danza	75

INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Mapa Arqueológico Caranqui.....	16
Figura 2. Mapa físico de Cotacachi y la comunidad San Antonio del Punge	43
Figura 3. Larku primer paso de la danza.....	61
Figura 4. Furmay segundo paso de la danza.	62
Figura 5. Chaqui Shitay tercer paso de la danza.....	63
Figura 6. Pilis Aspi cuarto paso de la danza.....	64
Figura 7. Purutu Maytuk quinto paso del ritual.....	65
Figura 8. Maki Crutsay sexto paso de la danza	66
Figura 9. Purutu Maytuk séptimo paso de la danza.....	67
Figura 10. Aswa Hapy octavo paso del ritual.....	68
Figura 11. Abaku noveno paso del ritual.	69
Figura 12. San Juan décimo paso del ritual.....	70
Figura 13. Urku Kayay décimo primer paso del ritual	71
Figura 14. Grupo musical Waruntzy.....	72
Figura 15. Fotografía danzantes Yumbos.	73
Figura 16. Partitura de la canción Larku, score del primer paso coreográfico.....	79
Figura 17. Partitura de la canción Furmay, score del segundo paso coreográfico	81
Figura 18. Partitura de la canción Chaky Shitay, score del tercer paso coreográfico	83
Figura 19. Partitura de la canción Pilis Aspi, score del cuarto paso coreográfico	84
Figura 20. Partitura de la canción Purutu Maituk, score del quinto paso coreográfico.....	86
Figura 21. Partitura de la canción Maki Crutsay, score del sexto paso coreográfico	87
Figura 22. Partitura de la canción Suchu, score del séptimo paso coreográfico	88
Figura 23. Partitura de la canción Aswa Hapy, score del octavo paso coreográfico.....	89
Figura 24. Partitura de la canción Abaku, score del noveno paso coreográfico	90
Figura 25. Partitura de la canción San Juan, score del décimo paso coreográfico	91
Figura 26. Partitura de la canción Urku kayay, score del décimo primer paso coreográfico	93

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE INSTITUTO
DE POSGRADO PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES**

TÍTULO DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Autor: Tatiana Alexandra Guerra Andramunio

Tutor: Santiago Patricio López Chamorro

Año: 2021

RESUMEN

El presente trabajo de investigación está basado en el desarrollo del ritual Yumbo en la comunidad de San Antonio del Punge, el cual describe claramente invaluable representaciones iconográficas del profundo simbolismo implícito en el ejercicio de este ritual que demuestra culturalmente el avanzado estado de conciencia, conocimiento, interiorización y comprensión de la naturaleza material, cósmica y espiritual, estados a los cuales el ser humano kichwa de Cotacachi ha logrado llegar después de un milenar proceso histórico de trabajo y esfuerzo social regido por la colectivización de su memoria social. El objetivo que se plantea es describir la memoria cultural del ritual dancístico Yumbo desde un estudio iconográfico que transmita los conocimientos ancestrales de la comunidad kichwa de San Antonio del Punge. El trabajo investigativo se orientó a una investigación de tipo cualitativo ya que permitió recabar datos proporcionados por las mismas personas de la comunidad San Antonio del Punge, así como también analizar e interpretar la información recabada en medios audiovisuales. Las técnicas que se usaron en el caso de la etnografía se utilizó el diseño documental basado en la recolección de datos bibliográficos mediante documentos escritos, como libros, periódicos, revistas, y encuestas, documentos grabados: como discos y cintas, así como también documentos electrónicos como páginas web. En conclusión, se evidencia que la comunidad Kichwa de San Antonio del Punge ha sido el escenario cultural comunitario donde sus habitantes han logrado mediante un profundo proceso de custodia sostener y recrear un ritual de origen prehispánico.

Palabras clave: Iconografía, memoria social, yumbo, cultura.

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE INSTITUTO
DE POSGRADO PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES**

TÍTULO DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Autor: Tatiana Alexandra Guerra Andramunio

Tutor: Santiago Patricio López Chamorro

Año: 2021

ABSTRACT

This research work is based on the development of the Yumbo ritual in the community of San Antonio del Punge, which clearly describes invaluable iconographic representations and the deep symbolism implicit in the exercise of this ritual that culturally demonstrates the advanced state of consciousness, knowledge, internalization and understanding of material, cosmic and spiritual nature, states to which the Kichwa human being from Cotacachi has managed to reach after a millennial historical process of work and social effort governed by the collectivization of their social memory. The objective is to describe the cultural memory of the Yumbo dance ritual from an iconographic study that transmits the ancestral knowledge of the Kichwa community of San Antonio del Punge. The investigative work was oriented to a qualitative investigation since it allowed to collect data provided by the same people from the San Antonio del Punge community, as well as to analyze and interpret the information collected in audiovisual media. The techniques that were used in the case of ethnography were the documentary design based on the collection of bibliographic data through written documents, such as books, newspapers, magazines, and surveys, recorded documents: such as discs and tapes, as well as electronic documents as web pages. In conclusion, it is evident that the Kichwa community of San Antonio del Punge has been the

community cultural scene where its inhabitants have managed through a deep process of custody to sustain and recreate a ritual of pre-Hispanic origin.

Keywords: Iconography, social memory, yumbo, culture.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la construcción cultural de la humanidad, las sociedades paleolíticas lograron desarrollar los lenguajes implícitos dentro de las posibilidades que ofrecen los símbolos, sistematizados dentro de un corpus de contenidos mitológicos, manifestados desde las virtudes inherentes a las expresiones del arte como el teatro, la danza, la música y el performance, que contribuyan a plasmar definitivamente el rito.

El ejercicio ritual nace desde la memoria oral del pensamiento mítico de los pueblos (Moya, 1999). Dentro del septentrión andino del Ecuador, en la provincia de Imbabura cantón Cotacachi, se ha fundado desde épocas prehispánicas el ritual Yumbo (Cevallos, 1993). Esta celebración septembrina denominada Hatun Mama, en la cual sus portadores provocan mediante un discurso coreográfico, la relación con las fuerzas de la naturaleza y sobrenaturales (Haro, 2008) teniendo en cuenta estos pasajes se puede manifestar que es el inicio del ciclo agroecológico del sistema maíz – frejol.

De esta manera, la práctica del rito Yumbo se desarrolla mediante la exposición de un lenguaje dancístico cuyo proceso iconográfico complejo es necesario esclarecer mediante su pertinente interiorización y estudio, el cual se aplicará a través de un proceso sistemático establecido en tres categorías denominadas pre-iconográfico, iconográfico e iconológico respectivamente.

Finalmente, existe la predisposición de la comunidad kichwa San Antonio del Punge, poder desarrollar este estudio desde las recomendaciones dictadas por el Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura (INPC) respecto al consentimiento previo, libre e informado de la comunidad para llevar a cabo este trabajo in situ, así como también la democratización de la información recabada y procesada, para contribuir al proceso de gestión para la salvaguarda del patrimonio Yumbo por parte de esta comunidad.

Planteamiento del problema

Dentro de las tradiciones que presenta la comunidad kichwa San Antonio del Punge en la jurisdicción de la parroquia de Quiroga del cantón Cotacachi, en este contexto dentro su cultura se presenta la práctica del rito Yumbo como una manifestación patrimonial y ancestral. De acuerdo a Moreno (1972), “el origen del Yumbo es prehispánico que se celebra dentro del contexto agrícola en el tiempo del equinoccio de septiembre, para honrar el inicio del ciclo agroecológico del maíz, mediante el ejercicio coreográfico de danzas, música y procesos de invocación espiritual”.

La comunidad San Antonio del Punge conserva dentro de su corpus patrimonial, un espacio sagrado de culto antiguo el cual tuvo como último custodio espiritual al Taita Yumbo Félix Cushcagua Izama, en este sitio ya no se desarrollaba el ejercicio ritual del Yumbo, pero desde el año 2017, los actores culturales de esta comunidad han levantado un proceso educativo para la salvaguarda del rito Yumbo, en base a la memoria mitológica, dancística y musical de este personaje.

Pero de acuerdo con Betancourt, Alta y Landázuri (2009) “este ritual ha venido debilitándose en las últimas cinco décadas, debido a factores sociales, culturales, económicos”. Según Alvear (2020) uno de los actores más influyentes de esta década plantea “que la falta de transmisión de conocimientos de la memoria oral ha afectado la tradición del rito Yumbo”.

Por lo tanto, se plantea la pregunta de investigación ¿Cómo influye la memoria cultural del ritual dancístico del yumbo para mejorar y documentar los procesos de transmisión colectiva en la comunidad Kichwa el Punge del Cantón Cotacachi?

Objetivos:

General:

Describir la memoria cultural del ritual dancístico Yumbo desde un estudio iconográfico que transmita los conocimientos ancestrales de la comunidad kichwa de San Antonio del Punge.

Específicos:

- Documentar las expresiones culturales de la manifestación dancística del ritual Yumbo presentes en la comunidad kichwa de San Antonio del Punge.
- Describir los procesos tradicionales del ritual dancístico del ritual Yumbo y sus componentes de forma pre iconográfica e iconográfica.
- Determinar los aspectos iconológicos que representan las costumbres y tradiciones del ritual Yumbo

Justificación

El trabajo presentado aborda la situación actual que viven los pueblos y nacionalidades indígenas de América Latina a favor de su desarrollo sociocultural, desde la perspectiva de las dificultades de su amplio cuerpo normativo legislativo que posibilita cuidar, defender y gestionar sus patrimonios culturales inmateriales.

El interés de este trabajo ha sido reconocer la perspectiva de conservación del patrimonio, que la comunidad de San Antonio del Punge ubicada en el cantón Cotacachi, provincia de Imbabura, país Ecuador, se ha planteado la revitalización integral de uno de sus rituales más emblemáticos, el cual estuvo a punto de su definitiva desaparición, se trata del ritual de los Yumbos, mismo que posee un complejo sistema coreográfico que amerita definitivamente su estudio particular, mediante un estudio iconográfico del lenguaje dancístico desarrollado en una serie de once movimientos de danza, los cuales de acuerdo con Coba (1981), simbolizan elementos, momentos y cosmogonías del pueblo kichwa Cotacachi.

De esta manera, el análisis y la reflexión académica tienen la oportunidad de aportar elementos apropiados que sirvan para fortalecer el proceso de gestión de salvaguarda del rito Yumbo desplegado por la comunidad San Antonio del Punge, mediante su escuela de formación comunitaria para la transmisión de conocimientos inherentes al rito y la cosmogonía del Yumbo.

Para el desarrollo del trabajo investigativo se tomará en cuenta el eje número 1: derechos para todos durante toda la vida, del plan nacional del buen vivir, objetivo 2: “Afirmar la interculturalidad y plurinacionalidad, revalorizando las identidades diversas. Políticas 2.2 Promover el rescate, reconocimiento, investigación y protección del patrimonio cultural, saberes ancestrales, cosmovisiones y dinámicas culturales”. (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, 2017)

Esta investigación persigue describir el estudio iconográfico del ritual dancístico Yumbo como aporte a la comunidad el Punge con un documento que les sirva como soporte de análisis bibliográfico y a la vez, fortalecer el trabajo comunitario que están desarrollando en visión de la salvaguarda del patrimonio inmaterial cultural, así como también que sea un documento de valoración a las prácticas culturales.

CAPÍTULO II

MARCO REFERENCIAL

Antecedentes

El levantamiento de este trabajo académico tiene el respaldo de valiosas publicaciones producidas y reflexionadas desde diversos ámbitos, en primer lugar, existe una serie de estudios etno musicológicos relativos al ritual Yumbo desde hace cien años, iniciados por los célebres compositores cotacacheños Segundo Luis Moreno y Carlos Coba, así como también Juan Mullo.

Tabla 1. Aportes de autores que realizaron estudios del ritual Yumbo

Autor	Estudio Realizado	Temas tratados	Temas a tratar
Albuja, A. (2011)	<i>Estudio monográfico del cantón Cotacachi.</i> Desarrolla las etapas históricas de este cantón basado en importantes fuentes bibliográficas, desarrolla bajo un estilo periodístico valiosos aportes a la historiografía del lugar.	Leyenda de la fundación de Cotacachi	Análisis etnográfico de la ritualidad kichwa de Cotacachi
Alvear, L. (2017)	<i>Taita Félix Cushcagua.</i> Ensayo antropológico con un lenguaje poético, reflexiona sobre la importancia de este personaje singular.	Perfil biográfico del músico Yumbo Félix Cushcagua	Desarrollar el proceso shamánico de curación Yumbo

Alvear, L. (2021)	<i>Memoria y salvaguarda del Yumbo: un ritual prehispánico en los Andes ecuatorianos.</i> Ensayo antropológico que reflexiona sobre la necesidad de sostener las ritualidades de origen prehispánico.	Aproximación a la tradición ritual Yumbo	Desarrollo de los personajes del ritual Yumbo
Betancourt, O. Alta, C. Alta, G. y Landázuri M. (2009)	<i>El elefante de Cotacachi. Una mirada sobre la situación actual de la música indígena en el cantón Cotacachi, provincia de Imbabura.</i> Desarrollado como un informe final de proyecto cultural para informar sucintamente sobre las principales fiestas indígenas de Cotacachi	Fiesta de Santa Ana	Levantar información y fuentes primarias de campo respecto al ritual Yumbo
Coba, C. (1981)	<i>Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador.</i> Ensayo etnomusicológico con valiosos aportes sobre la organología musical popular de este país, desarrolla importantes reflexiones sobre las crónicas de indias, así como testimonios de primera mano a cargo de custodios de memoria comunitaria.	Etnohistoria de la música	Interpretación antropológica de la memoria ritual Yumbo

Coba, C. (1989)	<i>Visión histórica de la música en el Ecuador.</i> Ensayo etnomusicológico y crítico sobre el papel fundamental de la música y danza dentro de la construcción identitaria nacional.	Persistencias etnoculturales; festividades, danzas y bailes.	Abordar los elementos míticos implícitos en la música y danza del Yumbo
Coba, C. (1992)	<i>Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador.</i> Ensayo etnomusicológico con valiosos aportes sobre la organología musical popular de este país, desarrolla importantes reflexiones sobre las crónicas de indias, así como testimonios de primera mano a cargo de custodios de memoria comunitaria. (Segunda parte)	Aerófonos	Estudio acústico de los instrumentos musicales
Coba, C. (2012)	<i>Persistencias etnoculturales y músicos cimeros de Cotacachi.</i> Informe etnográfico sobre una danza kichwa en vías de extinción.	Danza de los Yumbos de Cumbas	Recopilar la música en soportes de partitura
Moreno, S. (1923)	<i>La música en la provincia de Imbabura. Apuntes para la historia de la música en el Ecuador.</i> Estudio pionero de la etnomusicología de esta provincia, desarrolla profundas reflexiones e interpretaciones antropológicas acerca de la	La música de los indios	Estudio antropológico de la memoria oral del Yumbo

		música, danza, rito y su función social.	
Moreno, S. (1949)	<i>Música y danzas autóctonas del Ecuador.</i> Estudio profundo sobre la funcionalidad y estructuración de la música indígena en el Ecuador, provoca un exacerbado discurso que polemiza la realidad musical en el país.	Los Yumbos de Cotacachi	Secuencia coreográfica del rito Yumbo
Moreno, S. (1966)	<i>Cotacachi y su comarca.</i> Profundo análisis de los procesos históricos de este cantón, esta obra está construida como una obra de arte en homenaje a Cotacachi, utiliza un estilo poético épico.	Fotografía coreográfica del rito Yumbo	Etnohistoria del ritual Yumbo
Moreno, S. (1972)	<i>Historia de la música en el Ecuador.</i> El primer estudio científico etnomusicológico sobre la presencia de la música y su proceso en la historia en el Ecuador, de estilo polemista muy vinculado al nacionalismo, desarrolla valiosas conclusiones.	La semana de las fiestas	Estudio de la secuencia coreográfica
Haro, C. (2008)	<i>Santa Ana Mama y la fundación del pueblo doctrinero de Cotacachi.</i> Ensayo histórico y antropológico, recurre a la	Sincretismo y mestizaje, confirma una religiosidad popular en la	Levantar un estudio etnológico del rito Yumbo

	interpretación y al análisis de la oralidad.	fiesta de Santa Ana	
Mullo, J. (1991)	<i>Proyecto de investigación etnomusicológica: la música de tradición oral y su aplicación a la música contemporánea.</i> Segundo informe Estudio valioso que para su análisis etnomusical recurre a fuentes primarias recopiladas en un intenso proceso etnográfico.	Músicos de tradición oral	Interpretación antropológica de los hechos rituales Yumbos

Fuente. Elaboración propia.

Referentes teóricos

Desde la etimología y el contexto cultural.

Si atendemos a la etimología del término, procedente de los vocablos griegos “iconos” (imagen) y “graphein” (escribir), la Iconografía podría definirse como la disciplina cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes, o como han señalado algunos autores, *la escritura en imágenes*. Esta aproximación etimológica puede entenderse y verificarse, sin embargo, desde varios puntos de vista, y así ha ocurrido en Europa desde el siglo XVI. Un rápido vistazo a la historiografía de la Edad Moderna pone de manifiesto que ya en aquel tiempo existieron dos formas básicas de acercamiento al hecho iconográfico, que en ocasiones han sido consideradas, no sin cierto riesgo, como métodos científicos excluyentes.

Estudiosos como Furétiere, Esteban de Terrero, Pando, Covarrubias y otros, abrieron una línea de estudio según la cual, la Iconografía era considerada como la mera descripción de las imágenes contenidas en las obras de arte. De esta suerte, los estudiosos prestaron su

atención a los asuntos o motivos de representación, y muy en particular a las galerías de retratos, tan populares durante aquel tiempo.

Al mismo tiempo, otros autores, intuyeron en sus escritos que las imágenes eran susceptibles de ser comprendidas como transmisoras de un mensaje intelectual, y que su lectura entrañaba, en muchos casos, una información o significado que no siempre era entendido por todos, dadas sus profundas connotaciones culturales. Esta segunda tendencia señalada estaría llamada a tener gran desarrollo entre los autores franceses de mitad del Siglo XIX, de entre los cuales merecen ser especialmente destacados por sus aportaciones, Molanus, Bosios o Bolland, considerados hoy como los pioneros de la iconografía moderna, consolidada como ciencia en torno a 1950 (Zárate, 2017).

Aunque las tendencias metodológicas relacionadas con la Iconografía han disociado, en ocasiones, ambos aspectos, no debe ponerse en tela de juicio que la Iconografía nos permite conocer las imágenes, en cuanto formas y también en sus aspectos semánticos, puesto que consiste tanto en el conocimiento y análisis de los prototipos formales, basados en las fuentes escritas que aluden a ellos, como en el propósito de desvelar, al menos parcialmente, los mensajes que en ellas se encierran.

Además, la iconografía es también el estudio de la evolución de los iconos, lo que Fritz Saxl llamó la “vida de las imágenes”, y el análisis de su desarrollo, de sus transformaciones a lo largo de los siglos y de sus pervivencias. La iconografía no consiste únicamente en ilustrar o poner en relación un texto con una determinada imagen, sino que es una ciencia mucho más compleja, cuyo estudio requiere de una metodología específica y apropiada. El acercamiento puntual a todos los aspectos citados puede culminar en una lectura o interpretación más o menos feliz del significado de la imagen, es decir, de su simbolismo, o iconología.

La iconografía musical es una rama de la historia del arte y que como tal utiliza sus métodos, aspecto este en el que disentimos de Howard Mayer Brown, que la define como una rama de la historia de la música que se interesa por el análisis e interpretación del contenido musical en las obras de arte. Puesto que no ha tenido en cuenta que lo que se analiza es obra de un artista plástico y no de un músico.

Por ello, el contenido musical de una obra artística no se puede aislar del resto de la composición plástica y utilizarlo solo para nuestros fines como musicólogos, sino que hay que partir de la base de que las imágenes musicales en cada obra tienen un significado predeterminado por su temática, y esta es fruto del pensamiento y de las creencias de un grupo social y de una época, transmitidos a través de ese medio visual.

Por lo tanto, la música en las artes plásticas no es algo marginal, sino que forma parte del conjunto y debe ayudar a interpretar su contenido. Naturalmente que de ese análisis pueden extraerse datos y conocimientos para la historia de la música, al igual que puede hacerse por ejemplo para la historia de la indumentaria, pero ello debe ser tomado siempre con precauciones y nunca obviar una crítica de fuentes, porque la obra de arte, en aquellas que parecen reflejar el entorno de su autor, está guiada por el pensamiento y la fantasía del artista.

Aporte de la teoría de Erwin Panofski a la iconografía

Desde la antigüedad, el mundo del arte plástico siempre estuvo enfrentado a la disyuntiva de encontrar un verdadero procedimiento de análisis de las obras, especialmente pictóricas. Se ensayaron varias aplicaciones de autores europeos, sin embargo, en 1939 Erwin Panofsky historiador de arte alemán (1892 – 1968) sentó las bases de un método mucho más práctico, concebido como una historia de los textos y los contextos, es decir, como una aventura mucho más intelectual y no como una experiencia meramente sensible. Su método estuvo dirigido, sobre todo, a descubrir simbolismos ocultos tras el aparente naturalismo de una obra y bajo tres categorías de estudio.

Etapas de la teoría de la iconografía según Panofski

1.- La descripción pre iconográfica analiza la obra dentro del campo estilístico formal, apelando a la información elemental que pueden ofrecernos los sentidos. La presentación inicial y sencilla del objeto mayor o de aquel continente que abarca a otros menores, por ejemplo, un altar mayor, un frontispicio, un mausoleo, un templo, etc., en el

que intervienen otros de menor tamaño y son parte de un “todo”. Consiste en detallar los aspectos más relevantes que pueden captar nuestros sentidos, a saber: alto, ancho, profundidad, los elementos que conforman el conjunto, algunas particularidades estéticas, personajes, paisajes, incluso los colores, materiales y decorados, etc.

2.- El análisis iconográfico hace referencia a los elementos que lo acompañan, los atributos y características de la obra. En este nivel, un tanto más complejo, corresponde analizar, pormenorizadamente, cada uno de los componentes que hacen parte de la obra, sus personajes y sus significados, sus órdenes, sus complejidades, etc. Adentrarse en el análisis particular de sus características y su valoración como parte del legado patrimonial de la nación. En tal virtud, corresponde transmitir no sólo aquellos elementos estéticos visuales sino también sus significados intrínsecos. En la obra general, como conjunto estético, así como en cada detalle se guardan mensajes subliminales que deben traslucir. Nada está ahí sin que guarde un significado visible y también oculto.

3.- El análisis iconológico estudia el contexto cultural en que fue ejecutada la obra, intentando descubrir los significados que tenían cada uno de sus elementos constitutivos en su tiempo y en su contexto histórico. Se adentra en las técnicas, las modas, las influencias, todo el entorno y bagaje cultural que motivaron e incentivaron a sus ejecutores. (Gómez, 2003)

El proceso ritual en los Andes Ecuatoriales

La concepción del término Andes ecuatoriales, hace clara referencia a un sistema histórico de interacción entre la naturaleza forjada en el límite de la cordillera de los Andes afincada en el actual estado nación del Ecuador ecosistema natural comprendido y conceptualizado en milenios, por la cultura prehispánica asentada en este espacio territorial, de acuerdo con Echeverría (2004) “en la sierra norte del Ecuador... en la época de las sociedades agrícolas cacicales encontramos un gran mosaico de ayllus o parcialidades, basadas en el parentesco y en la posesión de un determinado territorio ” (p. 18).

El desarrollo de los pueblos y nacionalidades ecuatorianas de origen prehispánico, deviene de un largo proceso social en el cual se han profundizado diversos elementos, que

han producido y dejado como testimonio de ese pasado, a un sistema organizado de expresiones, que de acuerdo con Cota (1996), lo define como “un calendario determinado por el ciclo agrícola del maíz y el culto al sol” (p. 215), lo cual abona al hecho de plantear al proceso ritual andino ecuatorial, como un milenario ejercicio cultural, que se funda en la práctica de la agricultura.

Según Echeverría (2004), el principio de las grandes celebraciones prehispánicas andinas, estriban en el proceso permanente de haber ido comprendiendo, la interacción entre mundo natural y el mundo cultural, de esta manera se lograron producir un verdadero lenguaje simbólico que gobierna, el comportamiento ritual de las etnias andinas ecuatorianas.

Moya (1981), también plantea que las expresiones rituales y su comportamiento, son parte inmanente del proceso productivo, en el cual de hecho se han desarrollado los contenidos conceptuales de la ritualidad andina, los cuales inclusive, asevera que en el modo productivo colonial de la hacienda se alteró el sistema mitológico y ritual pero no desapareció su esencia conceptual.

Por su parte las etnias originarias de los Andes ecuatoriales, han tenido que sobrellevar verdaderos procesos de resistencia, según Guerrero y Ospina (2003), “su cultura ha sido un instrumento de lucha utilizado en contra de los terratenientes que se proponían racionalizar los sistemas de trabajo” y “las prácticas rituales: como modo de dominación y como modo de resistencia” (p. 12).

A pesar de todo, la pervivencia del ritual andino ecuatorial, ha logrado sortear varios derroteros como el problema de la tenencia de la tierra, ante esto, “la hacienda precapitalista se basaba en la apropiación de una renta en trabajo” (Guerrero, citado por Moya, 1981, parr. 3), mediante “variados mecanismos, fundamentalmente el huasipungo...que era la parcela que cultivaba la unidad familiar indígena a cambio de cuatro a seis días semanales de trabajo en la hacienda” (Moya, 1981, p. 33), por esto resulta importante entender la dimensión del ritual andino, el cual se ha sostenido hasta estos días gracias a la estrategia y el esfuerzo comunitario campesino.

Una de las reflexiones más importantes para entender el ritual andino, es comprender a la fiesta como un hecho, que posibilita abrir un conflicto social que, mediante el ejercicio de la cultura e identidad étnica, provoca el empoderamiento del hecho ritual (Cervone, 2000), así el colectivo étnico logra fortalecer su capacidad social para exigir la restitución de los derechos culturales.

Otro de los criterios transversales para acercarse al concepto de rito, es la presencia del sistema mitológico, cuyo objetivo es “constituirse en la base o fundamento de la cultura... de allí que el mito sea la primera forma de expresión religiosa, el culto no hace sino materializar en los actos rituales el contenido de los mitos” (Moya, 1999, p.13).

Antecedentes históricos del Yumbo

Para aproximarse a establecer una definición del término Yumbo, es altamente necesario revisar dos tipos de fuentes bibliográficas, como son los estudios etnohistóricos y los conceptos sostenidos en la oralidad étnica de los pueblos kichwas de las provincias de Imbabura y Pichincha, es así que, con los estudios de Salomón, (1997) se ha logrado determinar que los Yumbos fueron una sociedad prehispánica asentada en la zona boscosa del noroccidente de Pichincha, entorno al río Guayllabamba.

La primera referencia histórica que nombra a los Yumbos, se remonta a 1535, referida en el primer libro de cabildos de Quito, respecto a la ubicación de esta etnia en el camino real que se dirige de Cotacollao hacia las selvas occidentales de Quito (Salomón, 1997, p. 20), es decir que, desde inicios de la colonia, la Real Audiencia de Quito ya tuvo conocimiento de su presencia para exigir la tributación impositiva.

En la época colonial se le denominaba como el país Yumbo, Jara, (2007) afirma que su especial ubicación en el pie del monte occidental, posibilitó a los Yumbos desarrollar desde épocas prehispánicas, un intenso proceso de comercialización tanto con los pueblos alto Andinos de la sierra como con pueblos de costa norte del Ecuador.

Respecto a la cronología histórica de la presencia de los Yumbos en territorios selváticos de Imbabura y Pichincha, no existe un debate científico que permita plantear su

verdadera presencia histórica, ya que aparte del estudio de Holger Jara, no se reportan nuevos estudios sistematizados de arqueología.

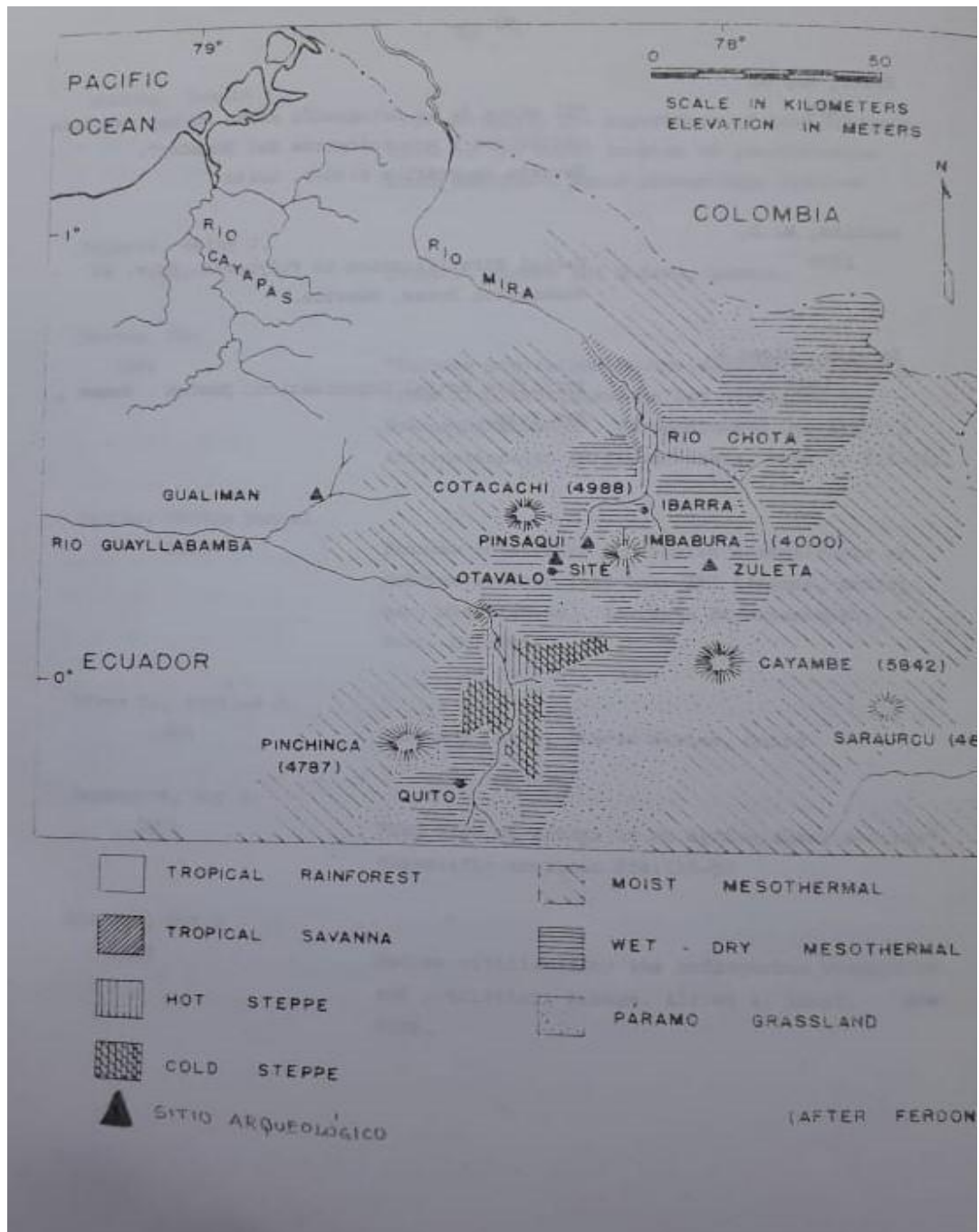
Sin embargo, toda la zona de influencia Yumbo en el noroccidente de Pichincha y el suroeste de Imbabura, limitados por el río Guayllabamba, reporta ser territorios altamente arqueológicos, en los cuales se han encontrado inclusive densos asentamientos urbanos, construidos y delimitados por múltiples monumentos arquitectónicos de tierra denominados como tolas o montículos artificiales.

Según Echeverría (2004), los “cimientos culturales comunes probablemente arrancan desde el 700 d.c. posible inicio de la construcción de montículos artificiales en la sierra norte” (p. 77), esta fecha de alguna manera ayuda a proyectar el tiempo en el cual se levantó la organización social de los Yumbos.

En la prospección arqueológica realizada por Jara (2004), se han reportado valiosos elementos de la cultura Yumbo como la presencia de una red de caminos prehispánicos a los que denomina culuncos, también varios monolitos líticos denominados petroglifos, cultura material cerámica, así como osarios y cementerios, esta clara evidencia material, contribuye a demostrar el grado de complejidad social y desarrollo cultural que los Yumbos debieron construir en su proceso histórico.

Prácticamente la sociedad prehispánica Yumbo, fue constructora eminente de montículos artificiales llamados tolas, como lo han demostrado estudios científicos de varios antropólogos y arqueólogos, de acuerdo con Athens (1980), estos montículos arquitectónicos de tierra son un reflejo de una sociedad altamente agrícola, la cual ha pasado por un largo proceso histórico de sedentarización, de manera que el subsidio de energía para lograr este tipo de monumentos, solamente pudieron efectivizarse gracias a un eficiente conocimiento y manejo de la agricultura en una sociedad altamente estratificada y organizada como lo fue el cacicazgo Caranqui, en la cual se inserta la etnia selvícola de los Yumbos.

Figura 1. Mapa Arqueológico Caranqui



Fuente: Mapa Arqueológico Caranqui (Investigaciones Arqueológicas en la sierra norte del Ecuador, Athens J. y Osborn A.)

Según Salomón (1997), los Yumbos desarrollaron una hábil organización agrícola, que desde épocas preincas tuvieron contacto comercial con los pueblos quiteños, mediante el ejercicio del trueque en los tiángueces o mercados ancestrales (p. 22), experiencia que continuó hasta las épocas inca y colonial temprana.

Los estudios etnohistóricos de Salomón (1980) afirman que la presencia Inca en el siglo XVI en los territorios subtropicales de la cultura Yumbo, penetró pero con dificultades sociales de poder, es decir fue un territorio de difícil dominio, además la cultura Yumbo no asimiló los símbolos y códigos culturales de los Incas, esta reflexión, es trascendental para aproximarse a comprender la dimensión simbólica y espiritual del proceso ritual Yumbo, paradójicamente practicada y sostenida por los pueblos kichwas de la sierra norte del Ecuador (Alvear, 2020).

En la época colonial los Yumbos demuestran según Salomón (1997), haber generado intensa resistencia al proceso colonizador, la continua afluencia de colonos dentro del espacio territorial controlado por los Yumbos, mediante la implantación de moliendas, cañaverales y haciendas, generó en el pueblo Yumbo una necesidad inmanente de abandonar su territorio, además que la población Yumbo sufrió dramáticos momentos de mortalidad debido a las nuevas enfermedades traídas por los españoles.

Por lo tanto, el Yumbo desde épocas remotas fue tomando otra dimensión más relacionada con el plano mágico-religioso, especialmente en los pueblos kichwas de las provincias de Imbabura y Pichincha, quienes han desarrollado un verdadero sistema mitológico y su respectivo procedimiento ritual (Alvear, 2020), de esta manera en el cantón Cotacachi la danza ritual de los Yumbos tiene según Haro (2008), claros orígenes prehispánicos, que en el tiempo de la colonia, Cotacachi se levanta como un pueblo doctrinero bajo el servicio religioso de los franciscanos, a mediados del siglo XVI, “la iglesia a través del sistema de priostes encarga el culto, a los caciques” (p.180).

Ritualidad del Yumbo

El cantón Cotacachi ha desarrollado dentro de su proceso cultural, invaluable expresiones de la espiritualidad y religiosidad del pueblo kichwa Cotacachi, según el planteamiento de Moreno (1966), Cotacachi es un espacio contenedor del ciclo solar calendárico completo, en el cual se han configurado cuatro grandes celebraciones, configuradas en torno a los momentos solares indicados por los solsticios y equinoccios.

Una de las celebraciones más importantes de este ciclo solar, es la organización es la expresión cultural y religiosa denominada como Hatun Mama, la cual se celebraba en el mes de septiembre, específicamente el día diecinueve, por lo tanto, esta celebración está constituida como una expresión del equinoccio de otoño (Cevallos, 1993).

Según Cevallos (1993), la celebración de los Yumbos es una expresión que se realiza de manera especial, por el inicio de la siembra de la dualidad maíz-frejol, motivo importante por el cual se la denomina también como fiesta de culto grande, por su parte Haro (2008), indica que esta celebración tiene como símbolo transversal a la Santa Ana Mama “es la Santa de abundancia, de la fertilidad, de la generosidad” (p. 181).

Es claro que el símbolo de Santa Ana y sus valores de los que está investida, son un reflejo práctico de las características ambientales y telúricas que el tiempo septembrino posee, así lo plantea Alvear (2020) que:

Todo el proceso cultural histórico que el pueblo kichwa del cantón Cotacachi ha desarrollado y conservado desde épocas prehispánicas mediante un permanente ejercicio de comprensión y vivencia, que ha derivado en la construcción de su propio sistema cosmogónico, reflejado en los contenidos de la práctica ancestral de su oralidad y plasmada en su ritualidad (p. 71).

La ritualidad del Yumbo en el cantón Cotacachi, tiene una importancia trascendental para la vida cultural y la conservación del patrimonio oral, además uno de los principales mitos fundacionales de Cotacachi plantea que según Albuja (2011), “Cotacachi fijó su residencia definitiva a la sombra milagrosa de la efigie, cuyo nombre se hizo perdurable en la nominación de la villa: Santa Ana de Cotacachi, y hoy a sido los indígenas los depositarios fieles de la devoción a Santa Ana” (p. 227).

Haro (2008), indica que las virtudes de Santa Ana son tan asimiladas por la población cotacacheña que su culto, persistencia y ritualidad, refleja la identidad de este pueblo, según el testimonio del sabio Yumbo Taita Feliz Cushcagua (1991), la veneración y culto a Santa Ana Mama, está fundada en la comprensión que el pueblo kichwa de Cotacachi le ha dado

siempre, como es reflejar en la imagen de esta Santa, todo el poder espiritual que tiene el cerro Mama Cotacachi.

El proceso ritual del Yumbo ha sido estudiado etnográficamente por destacados etnomusicólogos ecuatorianos, Coba (1981) expresa que “el culto de la fertilización y purificación de la tierra estaba íntimamente ligado al culto heliolátrico y a la divinidad maíz” (p.143), además infiere que “los indígenas de la región hacían sus sacrificios rituales en honor al dios maíz y al dios sol” (p.157).

Pero ha sido gracias al trabajo de Moreno (1966) cuyas investigaciones han sido levantadas desde inicios del siglo XX, que se ha logrado documentar el proceso ritual del Yumbo de Cotacachi, asevera que esta celebración septembrina conserva claros elementos mitológicos que han sido mediatizados en el performance escénico del Yumbo, con gran creatividad y sacralidad, sostiene que el ritual Yumbo es uno de las expresiones ancestrales mejor logradas y conservadas del Ecuador, no solamente por sus valores estéticos sino por la diversidad de actividades rituales que se desarrollan en lo que él informa se llama “la semana de las fiestas”.

Personajes

Todo el proceso ritual de la celebración septembrina de Hatun Mama, se ha mantenido de acuerdo con Alvear (2017), gracias al sostenimiento de los oficios culturales comunitarios que custodian los actores culturales que participan en el rito Yumbo. Betancourt, Alta y Landázuri (2009), indican que los personajes principales de este ritual son los Chaqui Capitanes, que de acuerdo con (Moreno, 1972) “deben representar al sumo sacerdote en una de las ceremonias más solemnes del equinoccio de otoño” (p.209). Su presencia es trascendental en el desarrollo del rito, están investidos de un poder que ha sido conferido por la comunidad mediante la entrega y custodia de varas de poder que llevan, su participación dentro del ejercicio ritual es la de dirigir todo el acto coreográfico, son ellos quienes llevan la dirección del ritual, para cada mudanza coreográfica los chasquis deben ser quienes ordenen a los danzantes y músicos la continuidad de su acto (Moreno, 1949, pp. 117 - 119).

Quienes ejecutan todo el acto dancístico de acuerdo con Betancourt, et. al. (2009), son los Yumbos, pero en una entrevista realizada al sabio Yumbo Taita Félix Cushcagua corrige diciendo que, a los danzantes no se los denomina Yumbos sino con la palabra “kimlla” la cual no se reporta dentro del diccionario y léxico kichwa, lo que hace suponer que se trata de una palabra de idioma pre kichwa, posiblemente Caranqui, se asevera esto porque en la tradición ritual Yumbo, se ha recogido en los trabajos de campo, otros vocablos de origen no kichwa. Los danzantes del rito Yumbo según Coba (1981) “son de doce a dieciséis, estos tienen la función de desarrollar todo el montaje coreográfico, mediante una serie de danzas que ascienden a doce”, según Alvear (2021), “las danzas tienen un alto valor simbólico y representa escenas metafóricas de la agricultura, su mitología y su vivencia”.

Todo el sistema ritual del Yumbo está vertebrado en torno a la ambientación musical, generada por un grupo de instrumentistas que de acuerdo con Coba (2012) se denomina “Huarunchi” (p. 125), pero en trabajos de campo realizados por Alvear (2020) confirmó que el nombre verdadero era Waruntzy, el grupo de músicos está conformado por seis personas que interpretan cuatro instrumentos musicales, cuatro tocan el rondador denominado palla, uno toca el pífano, pijuango o cóndor tullu, dos tocan el sinchi kara o tamboril y uno el hatun sinchi kara.

Los músicos que sostienen esta tradición, han diseñado un sistema singular y de valiosa apreciación estética, Moreno (1923) a inicios del siglo XX apreció que:

Se reúnen en cada parcialidad varios indígenas con un rondador pequeño, llevando suspendido del dedo meñique de la mano izquierda un tamborino chico que lo golpean rítmicamente con la derecha, mientras en la otra mano tienen el rondador con que ejecutan al unísono el yumbo (p. 32).

También Mullo (1991) indica que a los músicos comunitarios kichwas se les conoce “con la denominación de Maitru, como una derivación quizá de la palabra castellano maestro, tiene de hecho según el lugar varias denominaciones genéricas, músico mama, allpa - maistro o allpa - maestro o sino por el instrumento de su especialidad” (p. 8).

El papel de los músicos del rito Yumbo y su lenguaje sonoro, es material valioso para poder aproximarse a su ejercicio espiritual, ante esto Mullo (1991) señala que:

La música de estas sociedades está íntimamente ligada a cada actividad humana, material o espiritual. No tiene un sentido de propiedad personal (aunque existan cantos individuales), este sentido la acepción de músico antes de tener una identificación particular se refiere a diversos aspectos que el sonido organizado cumple en el grupo social, y por ende quien lo ejecuta (p. 8).

Históricamente los músicos Yumbos han logrado levantar un proceso místico de interiorización con las fuerzas de lo sobrenatural, ante esto Alvear (2021) reporta que:

El Taita Félix Cuschcagua Izama, anciano luminoso quien desarrolló su proceso de custodia del rito Yumbo durante toda su vida, dentro de un espacio arqueológico de culto antiguo, sobre una pirámide trunca denominada en idioma kichwa como Urku Pampa Pacha (Loma Aplanada por el Tiempo) (parr. 5).

Gracias a Naranjo, Almeida y Mullo (1992) se conoce que los músicos del ritual Yumbo como Taita Félix Cuschcagua “conocía una serie de antiguos rituales quizá menos públicos, en donde la característica shamánica tenía gran relevancia” (p. 142), estos motivos contribuyen a tener una mayor comprensión de la importancia del oficio de ser músico Yumbo.

El desarrollo del rito Yumbo gravita en torno a otro personaje en este caso femenino denominado la Sara Ñusta, que de acuerdo con Coba (1981) es una “indígena soltera y de presencia dentro de la comunidad, llevaba una malta de chicha sobre sus espaldas y la repartía durante la danza del asuaufiay” (p. 156).

Vestimenta

La indumentaria que ha utilizado el ser humano en su proceso cultural tiene varias categorías en su uso, Jaramillo (1990) afirma que “la indumentaria cumplía varias funciones

a la vez, protege al hombre de los rigores del medio ambiente (sol, frío, viento)” (p. 127). A lo largo de la historia el ser humano ha transmitido mediante el lenguaje de su vestimenta, los códigos comunicacionales que demandan asumir el montaje coreográfico de las ritualidades, lo que contribuye a definir la identidad étnica.

El ritual Yumbo de Cotacachi conservaba una valiosa representación y diseño iconográfico en la vestimenta de los personajes que sostenían esta tradición, los Chaqui Capitanes eran los actores del ritual cuya vestimenta estaba constituida con elementos coloridos y de compleja resolución simbólica:

Llevaban vestido blanco sobre fondo rosado, el jubón holgado y largo con esclavina, adornado de lentejuelas, oropeles, etc., estaba ceñido con un ancho cinturón revestido de papel plateado o dorado, pantalones con iguales adornos que el jubón y fleco de hilo al borde interior, medias de color y zapatos o alpargatas; sombrero bicorne, como el diplomático, que lo llamaban de empanada, del mismo color y adornos del vestuario, empenachado de plumas de los más vivos colores; un pañuelo vistoso al cuello y otro de igual clase a la cabeza. Las manos calzaban guantes blancos y empuñaba la derecha un bastón a manera de báculo, con incrustaciones de metal en la parte superior, y la izquierda una sombrilla colorada (Moreno, 1949, p. 117).

Los danzantes denominados por sus portadores antiguos como kimlla, “llevaban un pañuelo en el cuello, camisa blanca, calzón de media pierna, faja una banda con conchitas y pájaros embalsamados atravesando el torso y una lanza de chonta apoyada en el hombro derecho” (Betancourt, et. al., 2009, p. 30).

El colectivo de músicos del ritual Yumbo, demuestran de acuerdo a la visualización de las fotografías publicadas en los trabajos etnográficos de Segundo Luis Moreno desde el año de 1923 hasta 1972, que los músicos denominados por los custodios de este rito como Waruntzy, no vestían ninguna indumentaria especial sino la propia vestimenta del pueblo kichwa Cotacachi, que en ese tiempo consistía en un pantalón de lencillo blanco denominado watacalzon, un poncho o ruana azul, camisa o cushma blanca, sombrero de lana de color ladrillo que lo denominan waramuchu, alpargates blancos y un pañuelo amarillo en forma de triángulo ubicado en el cuello hacia atrás.

La Sara Ñusta “vestía una cofia, reboso y el atuendo propio de la comunidad, impecablemente limpio” (Coba, 1981, p. 156), el traje tradicional de la mujer kichwa del cantón Cotacachi, expresa el buen gusto, la elegancia y la importancia que para este pueblo representa su vestimenta.

Serie coreográfica del ritual Yumbo

El ejercicio ritual del Yumbo en el cantón Cotacachi, demuestra estar constituido por una invaluable serie de danzas diversas, que reflejan el pensamiento del pueblo kichwa Cotacachi, manifestado simbólicamente en su sistema mitológico y oralidad, según Alvear (2020) son muchos los autores que reportan la serie coreográfica del Yumbo, motivo por el cual realizó un resumen y compilación de todo los autores estudiados, planteando “como modelo representativo del ciclo ritual coreográfico, a la versión planteada por Félix Cushcagua, quien por su alta experiencia en la práctica y custodia del rito Yumbo, demuestra un ciclo coreográfico completo de once movimientos escénicos” (p. 19).

Tabla 2. *Ciclo coreográfico Yumbo.*

Danza	Denominación	Proceso coreográfico:
Música y danza N° 1	Se la denomina como Larku, palabra que hace alusión al hecho de caminar con pasos largos	Este número dancístico inicia una vez que los dos Chaky Capitanes dan la orden con sus bastones de mando, de acuerdo con Moreno (1949, p. 135) estos representan a “los ministros del sol”, realizan esta entrada para dirigirse al sitio de culto, este paseo ritual consiste en caminar en una sola fila con sus lanzas de chonta (<i>Bactris gasipaes</i> L.) al hombro derecho y la mano izquierda a la cintura sosteniendo un pequeño bastón nudoso, el paso es lento al ritmo del tempo musical consiste en caminar pero alzando la rodilla y lanzando sutilmente el pie.
Música y danza N° 2	Denominada Furmay, este	Proceso coreográfico: este número dancístico inicia una vez que los dos Chaky Capitanes dan la

	vocablo es una refonetización de la palabra forma, expresión que los danzantes del rito Yumbo gritan para infundir ánimo.	orden con sus bastones de mando, de acuerdo con Moreno (1949, p. 135) estos representan a “los ministros del sol”, realizan esta entrada para dirigirse al sitio de culto, este paseo ritual consiste en caminar en una sola fila con sus lanzas de chonta (<i>Bactris gasipaes</i> L.) al hombro derecho y la mano izquierda a la cintura sosteniendo un pequeño bastón nudoso, el paso es lento al ritmo del tempo musical consiste en caminar pero alzando la rodilla y lanzando sutilmente el pie.
Música y danza N° 3	Chaki Shitay cuya traducción de acuerdo con el diccionario kichwa de Cordero (1955) significa lanzamiento del pie.	Proceso coreográfico: súbitamente cuando los músicos inician la música N° 3, los danzantes proceden a ejecutar el paso más emblemático del ritual, recogen nuevamente sus lanzas al hombro e inician la danza con el pie izquierdo que se encuentra asentado en el piso, al cual con una ligera flexión de rodilla en un acto de salto es lanzado hacia atrás, así el cuerpo queda sostenido en el pie derecho e inmediatamente este pie es lanzado hacia adelante, la danza se ejecuta de manera circular una vuelta en sentido antihorario y otra en sentido horario, para indicar el momento de giro los danzantes gritan colectivamente el sonido “juy, juy, juy”, mientras se ejecuta la danza ingresa a hincarse en el centro del círculo ritual con la mirada hacia el este, una señorita ataviada con su traje de tradición kichwa Cotacachi se la denominada “zara ñusta”, lleva una olla de barro llena de una bebida fermentada de maíz llamada aswa o chicha.
Música y danza N° 4	Pilis Aspi cuya traducción de acuerdo con	Proceso coreográfico: una vez que se da inicio a la música N° 4, los danzantes ubican las lanzas en torno a la mujer hincada formando un cerco

<p>Cordero (1955) significa rascarse los piojos.</p>	<p>piramidal que es atado en su cúspide con una faja denominada “wawa chumpi”, desde este momento los danzantes provocarán su acto ritual en torno a este cerco femenino. La danza de este número tiene un estilo teatralizado, los danzantes según Coba (2012, p. 125) “con sus manos se rascan la espalda y el pecho”, además con sus gestos generan un ambiente jocoso, llevando el rito a un momento de alegría.</p>
<p>Música y danza N° 5</p>	<p>Purutu Maituk, Proceso coreográfico: para celebrar este número coreográfico, los danzantes se disponen en círculo marchando en su propio terreno, hasta que dos danzantes ubicados en puntos equidistantes (Betancourt et al. 2009, p. 33) inician un acto de simulación del crecimiento representa el espiral del fréjol sobre el maíz, agitando sus proceso de manos abrazan y caminan alrededor del danzante cuidado del contiguo de la derecha y así sucesivamente hasta fréjol al que todos hayan participado, terminan con tres envolverlo en el gritos simulando a un aullido elongado de animal maíz. disponiendo la cabeza hacia arriba.</p>
<p>Música y danza N° 6</p>	<p>Maki Crutsay, Proceso coreográfico: como el nombre de esta compuesto por la música lo indica, los danzantes cruzan los brazos primera palabra y ejecutan saltos en semicírculos, siempre kichwa que primero en sentido antihorario y luego en sentido significa mano contrario, el grito característico indica el (Cordero, 1955, momento del giro, finalizan a la voz musical p. 65) y la glissando pentafónico del coro onomatopéyico de segunda es un aullido durante tres veces.</p> <p>refonetización de la palabra cruzar, en contexto significa</p>

		cruzado de manos.	
Música y danza N° 7	Suchu, es la refonetización de la palabra sucho.	Proceso coreográfico: la ejecución de esta danza exige mucha fortaleza ya que como describe Moreno (1947, p. 252) los danzantes “bailaban con un solo pie, como si fueran un conjunto de cojos”, al respecto Coba (1992, p. 615) sostiene que “imitan a una persona baldada o que tiene algún defecto físico, como el sucho”, la danza se ejecuta con el mismo concepto circular que las anteriores y siempre en los sentidos con el giro a la voz del coro y la finalización del aullido	
Música y danza N° 8	Aswa Hapy, de acuerdo con Cordero (1955, p. 50) significa el que coge la chicha.	Proceso coreográfico: otro de los momentos álgidos del ritual Yumbo es este número dancístico, el cual se maneja mediante un simbolismo coreográfico que estriba en la simulación que los danzantes hacen respecto al ave llamada Curiquinge (<i>Phalcoboenus carunculatus</i>), ave que según Mullo (1991, p. 72) “es venerada...evocada por los músicos de varias comunidades de Cotacachi”, de tal forma que en esta coreografía ritual se distingue una relación binaria mediatizada por la interacción del espacio circular masculino representado por los danzantes Yumbos con el espacio del cerco femenino, desde el cual la sara ñusta vierte la bebida sagrada del maíz en un pocillo llamado pilchi, lo ubica en el suelo y como lo describe Coba (1981, p. 156) “los yumbos y los músicos (huarunchi) se acercan al círculo...abrían las piernas, flexionaban el tronco, ponían las manos en las espaldas y con los dientes tomaban el pilche...sin derramar una sola gota”, una vez que danzantes, músicos y chaky capitanes	

han participado de este acto ritual termina con el coro onomatopéyico.

Música y danza N° 9 Abaku, es un personaje mítico, palabra que según Moreno (1972, p. 113) “no se encuentra...ni en el diccionario castellano ni en el quichua”, pero Carvalho-Neto (1964, p. 69) lo identifica como “un personaje enmascarado de la fiesta de Corpus”.

Proceso coreográfico: el abaku es una intencionada representación del personaje mítico que en el cantón Cotacachi según Cevallos (1993, p. 86) aparecía “el jueves de Corpus Christi”, para realizar este número los danzantes toman el pequeño bastón que reposan dentro del cerco femenino, se tapan la cara con la mano izquierda, se ubican en cuquillas y saltan alrededor del cerco femenino, luego se ponen de pie y continúan saltando solamente con el izquierdo pero esta vez golpeando los bastones entre sí, terminan con el grito onomatopéyico característico.

Música y danza N° 10 San Juan

Proceso coreográfico: dentro de la secuencia coreográfica del ritual Yumbo se evidencia la presencia de elementos simbólicos del culto que se celebra en el solsticio de junio, como son el Abaku antes citado y en este número dancístico la presencia del San Juan o Inti Raymi, para lo cual los danzantes ejecutan el paso denominado “justas tas”, el cual consiste en una marcha de tres pasos, en el primer paso se adelanta el pie izquierdo, luego el derecho avanza un cuarto de paso de manera que no rebase al izquierdo y en el tercero el pie izquierdo golpea en su propio terreno, esta secuencia se realiza luego para el pie derecho y así sucesivamente.

<p>Música y danza N° 11</p>	<p>Urku Kayay, que de acuerdo con Mullo (1991) significa llamado a los cerros.</p>	<p>Proceso coreográfico : el acto ritual de esta parte no se realiza con el ejercicio dancístico, el código que articula este estado liminar de los músicos y danzantes, es la acción y el efecto del ejercicio espiritual de la invocación a las montañas de los Andes ecuatoriales y los lugares considerados sagrados, de acuerdo con Coba (1992, p. 616) “invocan a los cerros recordando sus antiguos dioses totémicos”, la invocación es binaria e decir que a cada una de las veinticuatro montañas se las invoca dos veces siempre con el afijo diminutivo “ta” y “lla” (pp. 19 - 40).</p>
------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nota: Ciclo coreográfico Yumbo levantado por Alvear (2020)

La música del Yumbo

Una de las características relevantes inmanentes del ritual Yumbo de Cotacachi, es el cúmulo de músicas que se han conservado para sonorizar este ritual, ha sido motivo histórico de estudios antropológicos, para este trabajo se ha utilizado las reflexiones y recopilación completa de la música del rito, realizada por Alvear (2020).

Música y danza N° 1

Nombre: Larku.

Estructura: la disposición de las notas que construyen esta canción indica que se trata de un ritmo denominado Yumbo marcado en compás de 6/8, el cuerpo melódico de la canción se compone de cuatro partes bien diferenciadas, posee un intro, seguido de una primera estrofa, luego un estribillo y finalmente un cierre característico de la escala pentafónica descendente, sellado con una secuencia de tres gritos onomatopéyicos diferentes.

Textos: se trata de una pieza instrumental que no contiene texto. Formato musical: se interpreta con cuatro rondadores pequeños cuyo nombre correcto en kichwa es “palla”, la tonalidad a la que está asociada este instrumento es aproximadamente

cercana al sib menor; a este grupo de pallas se acompaña con una flauta vertical denominada “kuntur tullu” o pífano de seis agujeros de obturación; el marco rítmico de acompañamiento consta de dos tamboriles pequeños que se cuelgan en el dedo meñique de los ejecutantes de la palla quienes son los encargados de tocarlos y de una caja de redoblante denominada “sinchi kara” tañida con dos baquetas elaboradas en madera de capulí las cuales llevan inscritas dos cruces en los extremos y dos en la mitad.

Acompañamiento externo: esta música inicial de rito tiene un carácter solemne por lo cual no se evidencia la participación de animación por parte de los danzantes.

Música N° 2

Nombre: denominada Furmay,

Estructura: esta música corresponde a un ritmo Yumbo en compás de 6/8, está constituida estratégicamente de dos segmentos temáticos melódicos bien diferenciados, el primero A se expresa mediante un fraseo corto y se complementa muy bien con el segundo B que posee un fraseo largo, además la canción tiene una naturaleza anacrúsica lo que le confiere un acento rítmico sincopado que contribuye a dinamizar el sentido estético de la danza, dotándola de una modulación que crea la atmósfera muy emotiva y propicia para pasar a la tercera música, por esta razón la música 2 no posee el final característico con el grito onomatopéyico

Textos: Esta pieza es instrumental y no contiene texto. Formato musical: se interpreta con cuatro pallas en sib menor, un pífano de seis agujeros de obturación, dos tamboriles y una caja redoblante.

Acompañamiento externo: esta música exige por parte de los danzantes la animación mediante el grito constante de la palabra “furmay” que indica iniciar el ingreso a la tercera música para el cambio de paso y formar el círculo.

Música N° 3

Nombre: Chaki Shitay

Estructura: pertenece al ritmo Yumbo de compás ternario 6/8, posee cuatro segmentos temáticos A, B,C, y D, cada segmento se toca cuatro veces antes de pasar al siguiente, todos sus segmentos expresan un fraseo corto de una valiosa calidad melódica que provoca gran emoción al cuerpo dancístico; respecto al ejercicio rítmico, esta música deja el inicio anacrúsico y el sincopado para generar una melodía

de acento trocaico que le brinda un aire solemne para el desarrollo secuencial de las danzas, en este caso la música incluye en su finalización el grito onomatopéyico

Textos: es una música instrumental sin texto.

Formato musical: cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: en esta música los danzantes acompañan trozos de la musicalización con un grito colectivo al unísono mediante la expresión “juy, juy, juy, juy”, especialmente cuando la danza debe cambiar de giro.

Música N° 4

Nombre: Pilis Aspi

Estructura: como es característico en este ritual, su construcción musical es muy diversa en cada movimiento musical y dancístico, en este caso la música 4 pertenece al ritmo Yumbo de 6/8, pero sin la densidad rítmica trocaica sino con su opuesta célula rítmica yámbica que consiste en un golpe largo y uno corto, lo cual mezclado con la síncopa que posee y las cuatro frases temáticas, produce una verdadera sensación emotiva en la ambientación del rito, elevando la energía de todo el cuerpo coreográfico mediante el lenguaje hilarante que demuestra la escena teatral de este número

Textos: es una música instrumental que no posee texto.

Formato musical: cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: en esta música no se evidencia la animación por parte de los danzantes.

Música N° 5

Nombre: Purutu Maituk.

Estructura: a medida que va avanzando el ritual se evidencia que en la construcción de las músicas del rito Yumbo existe un concepto de alta diversidad musical, es el caso de la música 5 Purutu Maituk, se aprecia un nuevo elemento en el diseño de esta pieza como es el contratiempo, que en músicas anteriores no se utiliza, para explicar esto primero se indica que esta música posee dos segmentos temáticos A (a1- a2) y B, el tema A posee dos frases que claramente responden a una lógica binaria, la melodía de la frase a1 está compuesta en una escala mayor por este motivo reproduce una sonoridad alegre, en cambio la melodía a2 de manera opuesta está creada en una escala menor y reproduce un aire melancólico, que con el acompañamiento rítmico de los tambores genera un agradable equilibrio musical.

Textos: es una música instrumental que no posee texto.

Formato musical: cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: no se ejecutan gritos de acompañamiento solamente al final de la música.

Música N° 6

Nombre: Maki Crutsay,

Estructura: pertenece al ritmo Yumbo de 6/8, posee tres segmentos temáticos A, B y C, los temas A y B se reproducen mediante las células rítmicas denominadas saltillo, efecto que complementa estratégicamente el esquema de la danza producida mediante saltos.

Textos: es una música instrumental que no posee texto.

Formato musical: cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: los danzantes producen gritos secuenciales al unísono con la técnica vocal de falsete.

Música N° 7

Nombre: Suchu.

Estructura: su marcación se adapta perfectamente al compás Yumbo de 6/8, posee cuatro segmentos temáticos A, B (b1 y b2), C y D, el tema A inicia con un acento tético con células rítmicas de saltillos adecuadas para los saltos de la danza, luego el tema B solo se reproduce una vez en su versión b1 para cerrar el ciclo de la música con el tema C, en la segunda repetición a cambio del tema b1 se toca b2, para cerrar con un glissando pentafónico y el grito onomatopéyico

Textos: es una música instrumental que no posee texto.

Formato musical: cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: los danzantes producen gritos secuenciales al unísono con la técnica vocal de falsete.

Música N° 8

Nombre: Aswa Hapy.

Estructura: esta música se adapta claramente al acento característico del ritmo Yumbo en 6/8, la melodía se desarrolla en torno a un solo tema A el cual posee tres variaciones a1, a2 y a3, organizadas muy sutilmente sin cambios abruptos, el pulso

que determina la belleza de esta música es su permanente ritmo sincopado, diseñado especialmente para sostener el momento de clímax del ritual Yumbo.

Textos: es una música instrumental que no posee texto.

Formato musical: cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: la participación de los danzantes en el acompañamiento con sus voces de falsete se intensifica debido a que es el momento musical y dancístico más álgido del ritual Yumbo.

Música N° 9

Nombre: Abaku.

Estructura: posee un acentuado ritmo de Yumbo en tiempo de 6/8, la melodía en general responde a un solo cuerpo temático A con cinco frases a1, a2, a3, a4 y a5, las cuales, para no provocar monotonía en el cuerpo coreográfico, giran sutilmente del modo mayor al menor, generando un ambiente más dinámico, pero sin perder la dulzura de la melodía pentafónica.

Textos: es una música instrumental que no posee texto.

Formato musical: cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: los danzantes se encuentran en una representación teatralizada del personaje mítico abaku, por lo cual es necesario mantener el grito colectivo al pulso de la música Yumbo, dotando de intenso ánimo la representación.

Música N° 10

Nombre: San Juan.

Estructura: la base rítmica de esta música cambia notablemente, la percusión se marca en un compás de 6/8 pero sin la clásica célula rítmica de saltillo Yumbo, sino con un marcado básico en el tiempo fuerte y el tiempo débil, con la finalidad de entregar a los danzantes una música que posibilite ejecutar un tradicional paso del baile de San Juan denominado “jus tas tas” y evitar el efecto de salto característico del Yumbo, la melodía está construida en base a la secuencia temática A la cual se divide en tres subtemas como a1, a2 y a3, sin la intención de generar tensiones melódicas, sino de ambientar una sonoridad alegre y fuerte a la vez, con el objetivo de ayudar a los danzantes a asentar más firme el paso

Formato musical: cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: esta es la única música del ritual que permite a los danzantes realizar un acompañamiento y animación totalmente espontáneo.

Música N° 11

Nombre: Urku Kayay,

Estructura: a lo largo de este análisis se ha ido describiendo las virtudes musicales y sonoras que contextualizan el desarrollo sensorial del rito, de manera que la finalización del mismo demuestra la intención de culminar este acto de culto ancestral, con una música de profundas dimensiones espirituales mediante la cual los músicos y danzantes Yumbos tienen la posibilidad de cerrar su acto ritual, provocando un proceso catártico utilizando la fuerza y energía de esta música acompañada por el canto colectivo de invocación a los cerros. Esta música posee tres segmentos temáticos A, B y C, el primer tema A es cantado por los danzantes al unísono invocando a veinticuatro montañas de los Andes ecuatoriales, en el tema B ya no participa el coro se desarrolla de manera instrumental, es una melodía sincopada gallarda que no permite bajar la tensión y emoción del momento, finalmente en el tema C participan en una danza ceremonial músicos y danzantes mediante un coro de hondos sonidos guturales, que contribuyen a sostener el estado de trance levantado durante el ciclo ritual.

Textos: es la única música que se canta mediante el coro que asumen los danzantes.

Formato musical: coro, cuatro pallas, un pífano, dos tamboriles y una caja de redoblante.

Acompañamiento externo: los danzantes se convierten en el punto principal del acto ritual, mediante el proceso de invocación a las montañas. (pp. 19 - 40)

Geografía sagrada del Yumbo

Los estudios etnohistóricos de Caillavet (2001) contribuyeron a tener una mejor comprensión del estudio de las etnias de los Andes ecuatoriales con sus trabajos que se atreven a reflejar mediante el concepto de geografía sagrada, la relación entre territorio, política y religión, de esta manera el ritual Yumbo de acuerdo al testimonio oral de sus

custodios demuestra la presencia de una territorialidad simbólica donde se manifiesta la presencia telúrica e inmaterial del Yumbo.

Para poder acercarse al pensamiento simbólico del Yumbo, es necesario recurrir a los conceptos que sostuvo el maestro Yumbo Félix Cushcagua, gracias a la recopilación realizada por Mullo (1991), respecto al canto de invocación de los cerros en la interpretación de Félix Cushcagua, se puede distinguir los lugares por donde se desplaza la fuerza que gobierna la invocación ritual del Yumbo.

El escenario de partida es el centro de la provincia de Imbabura en el espacio donde se levanta el volcán de su mismo nombre, de acuerdo con Alvear (2020) “los elementos simbólicos construidos por la cultura que sostuvo la tradición del ritual Yumbo en Cotacachi se evidencian básicamente en la interacción armónica de los dos lenguajes, como son la música y la coreografía dancística que posee el contenido del culto a los espíritus y elementos de la naturaleza” (p. 12 - 13).

De manera que el canto de invocación utilizado en este ritual, tiene esta dimensión ante dicha, es decir que el canto Urku Kayay es una herramienta que ayuda a mediatizar el proceso de comunicación espiritual entre el ser humano, la naturaleza y las divinidades inmateriales del pueblo kichwa Cotacachi.

Tan valioso canto evidencia que el espacio territorial donde se desplaza el Yumbo, el cual inicia como se indicó anteriormente en el volcán Imbabura, luego se desplaza al volcán Cotacachi, sigue por las montañas del nudo de Mojanda hasta llegar al volcán Pichincha y Tungurahua y Chimborazo, hasta esta zona meridional del Ecuador avanza para luego regresar y culminar en el volcán Imbabura.

Existen mayores argumentos conservados en la memoria oral del Tayta Félix Cushcagua respecto a esta zona de dominio de la divinidad del Yumbo, las cuales, debido a su alta complejidad para decodificar los mensajes inmanentes en su mitología y cosmogonía, requieren de un estudio pormenorizado, etnológico y arqueoastronómico, que se distancian de los objetivos de este trabajo.

Espacios de culto Yumbo

Una vez definida la territorialidad espacial de la dinámica espiritual de la divinidad del Yumbo, es posible situar como Alvear (2020) lo denomina “espacio del culto antiguo” (p. 63) al lugar donde los personajes que sostenían el ritual Yumbo de Cotacachi, realizaban sus rituales los cuales no eran públicos y de alguna manera donde estos personajes rendían culto a los lugares, que de acuerdo a Moreno (1972) los denomina como Pucará, espacio arqueológico donde “hasta hace poco tiempo, la víspera del culto acudían después del medio día a la población los Chaqui Capitanes, los Yumbos y acompañantes de su respectiva parcialidad, para celebrar el Pucará” (p. 158).

De acuerdo a Coba (1989) el ritual de los yumbos se realizaba en el cantón Cotacachi, parroquia de Quiroga y específicamente en la comunidad Kichwa de Cumbas Conde pero, Moreno (1972) indica que comunidades contiguas participaron, según Jaúregui (2013) “en San Antonio del Punge...los Yumbos se han presentado cuando hay una fiesta...Felipe era tan alegre, dinámico, encendía, animaba, contagiaba (se refiere a Félix Cushcagua, el principal organizador del baile de los Yumbos)” (p. 29).

De esta manera se evidencia que el espacio arqueológico donde vivía y oficiaba su labor de Yumbo el Taita Félix Cushcagua, era un espacio para el culto de la celebración septembrina de Hatun Mama con la ritualidad de lo Yumbos, de acuerdo con Alvear (2021) a este sitio arqueológico monumental, su custodio Félix Cushcagua lo denominaba como “Urku Pampa Pacha que quiere decir loma aplanada por el tiempo” (parr. 5).

Esta referencia del espacio arqueológico de culto antiguo que fue custodiada por un personaje que desarrolló un proceso de iniciación espiritual, mediante la interacción con los poderes y elementos de la naturaleza, es muy importante para que la arqueología, historia y antropología, puedan tener una apreciación más fundamentada en la realidad de lo hecho étnicos, lo cual dista mucho de las aseveraciones que la academia concluye e interpreta respecto al uso, función y construcción de estos montículos artificiales denominados tolas.

Mitología del Yumbo

Para lograr una aproximación más objetiva hacia los hechos manifestados en las expresiones rituales, es imperativo revisar el sistema mitológico sostenido en la memoria social e histórica que contienen las etnias que practican sus manifestaciones rituales, de acuerdo Moya (1999) en los mitos se reflejan los conceptos, códigos y elementos del pensamiento e ideología de una etnia, cuyos mensajes son mediatizados a través de las prácticas rituales.

Según Naranjo, et. al. (1992) quienes tuvieron la oportunidad de registrar parte de la memoria oral del Yumbo Félix Cushcagua, manifiestan que el ritual Yumbo:

“Expresa una amalgama de creencias, mitos y ritos de origen precolombino, como el culto a las fuerzas naturales, se destacan las relaciones elaboradas a partir del sistema de cargos, y demuestra las condiciones económicas, políticas y sociales del grupo indígena de la zona de Cotacachi” (pp. 20 - 21).

Según Andrade (1990) en su experiencia personal con el sabio Yumbo Félix Cushcagua, indica que el Yumbo tiene otra dimensión simbólica, representa una fuerza vital expresada en la naturaleza, mediante elementos diversos como el contexto binario del fuego y el agua creado y representado por el relámpago, según Cachiguango (2012) reporta que las mamás curanderas de la comuna de Cumbas Conde comprenden que “cuando caen los rayos siempre vienen los Yumbos, allí es cuando vienen” (p. 179).

Andrade (1990) además informa que el Yumbo según Taita Félix Cushcagua, aparece inminentemente después del tiempo de San Juan, como una expresión femenina energética de la luna, también en los cantos de invocación del maestro Félix, se aprecia en su proceso invocatorio los nombres de cinco deidades mayores del Yumbo con sus nombres y apelativos, así como setenta espíritus Yumbos femeninos menores y setenta Yumbos masculinos menores (Mullo, 1991).

La memoria oral mitológica siempre ha definido a los instrumentos musicales rituales como elementos que provocan un proceso de activación de las fuerzas

sobrenaturales, Coba (1992) que estos instrumentos de uso ritual ahuyentan a los espíritus del mal y pueden ser sanadores, según Ruiz (2014) informa que, con el pingullo, los músicos kichwas de Azama lograban invocar instantáneamente a las fuerzas que gobiernan la lluvia.

Coba (1992) en sus estudios relativos al ritual Yumbo indica que “en este ritual, el instrumento que da el ritmo es el tamborcillo y el juego de tambores pequeños. Félix Cushcagua nos decía: sin el tambor no puede existir la danza” (p. 215), esta acepción mítica del poder de los instrumentos musicales es muy frecuente en el discurso y el manejo del metalenguaje de personas involucradas en procesos rituales espirituales y shamánicos, también Cachiguango (2012) encontró en el discurso de un brujo o hampi yachac que “algunos cerros al oír tocar el tambor venían de veras” (p. 62).

Aparte del carácter sagrado que tienen todos los elementos con los que se interactúa y se provoca el rito Yumbo, existe un sistema mitológico que tiene que ver con la teogonía y la cosmogonía, el contenido semántico de estos sistemas míticos son de complejo proceso de comprensión, sin embargo es necesario esclarecer que el rito Yumbo a sido de alguna manera abordado por notables estudiosos, pero de acuerdo al desarrollo de las necesidades del presente trabajo académico, las fuentes que reportan reflexiones y conclusiones relativas a los sistemas mitológicos del Yumbo son prácticamente inexistentes, lastimosamente ante la súbita muerte de los grandes maestros iniciados Yumbos de Cotacachi, en los presentes y futuros tiempos será muy difícil desarrollar tales estudios, quienes tuvieron la oportunidad de escuchar las enseñanzas del sabio Yumbo Félix Cushcagua no han tenido la visión de entregar trabajos enfocados en la memoria mitológica que contiene los códigos mágico – religiosos construidos en milenios de interacción con los mundos terrenal, supraterrrenal, infraterrenal y etéreo.

MARCO LEGAL

1. Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

El desarrollo de este trabajo académico, por su naturaleza étnica, rotundamente de ejercicio ritualístico y de claro origen prehispánico, en el cual el colectivo comunitario de San Antonio del Punge junto con el sistema de actores sociales que la comunidad contiene, está vinculado transversalmente con la legislación normada en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, efectivamente con el artículo 1 literal a y b.

Art. 1.- Finalidades de la Convención: La presente Convención tiene las siguientes finalidades:

- a) La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial;
- b) El respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos de que se trate.

La presente propuesta de investigación, es prácticamente un levantamiento técnico de información relativa a una expresión patrimonial de profundo simbolismo indígena, que contribuirá al desarrollo y comprensión de una expresión patrimonial que terminó por extinguirse así apenas cincuenta años, con estos antecedentes, este trabajo académico demuestra su corresponsabilidad con lo planteado en el artículo 13, literal c.

Art. 13.- Otras medidas de salvaguardia

- c) Fomentar estudios científicos, técnicos y artísticos, así como metodologías de investigación, para la salvaguardia eficaz del patrimonio cultural inmaterial, y en particular del patrimonio cultural inmaterial que se encuentre en peligro.

El carácter de la presente investigación, es totalmente vinculante hacia los depositarios comunitarios que conservan la memoria histórica del ritual, objeto de este trabajo académico.

Art. 15.- Participación de las comunidades, grupos e individuos.

- En el marco de sus actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cada Estado Parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo.

2. Constitución de la República del Ecuador

El alcance de este trabajo investigativo, es de enfoque incluyente, ya que existe una ingente participación y verificación por parte del cabildo comunal donde se desarrolla la misma, posibilitando a la comunidad la capacidad de desarrollar sus objetivos culturales para la salvaguarda de su patrimonio cultural inmaterial.

Art. 21.- Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas.

La naturaleza de esta investigación permite que la comunidad kichwa el Punge pueda integrarse en el desarrollo del ejercicio de los objetivos que encaminan este trabajo, además la planificación de interacción entre la comunidad y la investigación es permanentemente socializada para que la comunidad tenga la oportunidad de validar el desarrollo del mismo.

Art. 57.- Se reconoce y garantizará a las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, de conformidad con la Constitución y con los pactos, convenios, declaraciones y demás instrumentos internacionales de derechos humanos, los siguientes derechos colectivos:

13. Mantener, recuperar, proteger, desarrollar y preservar su patrimonio cultural e histórico como parte indivisible del patrimonio del Ecuador. El Estado proveerá los recursos para el efecto.

Como entes y actores culturales, se ha planteado este trabajo investigativo con la finalidad de aportar al espíritu que gobierna el artículo 83 literal 13 de la Constitución de la República de Ecuador, generando el material documental reflexivo y más que todo poniendo

en valor social el conocimiento que se ha sistematizado a través de este documento técnico académico.

Art. 83.- Son deberes y responsabilidades de las ecuatorianas y los ecuatorianos, sin perjuicio de otros previstos en la Constitución y la ley:

13. Conservar el patrimonio cultural y natural del país, y cuidar y mantener los bienes públicos.

El estado ecuatoriano reconoce mediante el artículo 379 literal 1 que los pueblos, etnias, colectivos y personas puedan tener acceso al conocimiento que emana de los procesos culturales desarrollados dentro de nuestra territorialidad, este hecho permite que la investigación aquí levantada se integre al corpus de trabajos documentales investigativos que mediante la sistematización de la información y el conocimiento identitario, puedan aportar a la inclusión social de estos colectivos hacia el goce y disfrute de los derechos que la cultura y el patrimonio demandan.

Art. 379.- Son parte del patrimonio cultural tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, y objeto de salvaguarda del Estado, entre otros:

1. Las lenguas, formas de expresión, tradición oral y diversas manifestaciones y creaciones culturales, incluyendo las de carácter ritual, festivo y productivo.

3. Ley Orgánica de Cultura

El ejercicio de gestión de patrimonio desarrollado en esta tesis, responde a principios y valores absolutamente fundados en la inclusión social étnica y evitando el uso de lenguaje, así como un discurso hegemónico, por lo tanto, este trabajo de investigación está refrendado por el artículo 4 de la Ley Orgánica de Cultura

Art. 4.- De los principios. La Ley Orgánica de Cultura responderá a los siguientes principios:

- Soberanía cultural. Es el ejercicio legítimo del fomento y la protección de la diversidad, producción cultural y creativa nacional, la memoria social y el patrimonio cultural, frente a la amenaza que significa la circulación excluyente de contenidos culturales hegemónicos;

El presente trabajo también está enfocado en el uso y respeto hacia los derechos que los colectivos étnicos mantienen respecto a sus procesos que les han permitido conservar el conocimiento mediatizado de sus expresiones de la ritualidad y el arte, manifestados claramente en el artículo 5, literal b y g de la Ley Orgánica de Cultura.

Art. 5.- Derechos culturales. Son derechos culturales, los siguientes:

b) Protección de los saberes ancestrales y diálogo intercultural. Las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades tienen derecho a la protección de sus saberes ancestrales, al reconocimiento de sus cosmovisiones como formas de percepción del mundo y las ideas; así como, a la salvaguarda de su patrimonio material e inmaterial y a la diversidad de formas de organización social y modos de vida vinculados a sus territorios.

g) Formación en artes, cultura y patrimonio. Todas las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades, colectivos y organizaciones tienen derecho a la formación artística, cultural y patrimonial en el marco de un proceso educativo integral.

El desarrollo de este trabajo ha sido una responsabilidad más que académica una responsabilidad social, de su autora frente a la necesidad de desarrollar temas del patrimonio étnico, para el aprovechamiento en los espacios comunitarios rurales, donde es menester iniciar los procesos para la salvaguarda tanto de la memoria social como de la ritualidad, en base a lo que indica el artículo 7, literal a. de la Ley Orgánica de Cultura.

Art. 7.- De los deberes y responsabilidades culturales. Todas las personas, comunidades, pueblos y nacionalidades tienen los siguientes deberes y responsabilidades culturales:

a) Participar en la protección del patrimonio cultural y la memoria social y, en la construcción de una cultura solidaria y creativa, libre de violencia;

La teoría desarrollada en esta tesis, se convierte en material teórico, didáctico que aportará al proceso de educación del patrimonio planteado claramente en el artículo 14 y 15 de la Ley Orgánica de Cultura.

Art. 14.- Del Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio. El Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio comprende el conjunto transversal, articulado y correlacionado de normas, políticas,

instrumentos, procesos, instituciones, entidades e individuos que participan de la educación formal y no formal en artes, cultura y patrimonio.

Art. 15.- De su ámbito. El Régimen Integral de Educación y Formación en Artes, Cultura y Patrimonio tiene como ámbito la educación formal y no formal en artes, cultura y patrimonio, la programación de su estudio por niveles de formación y la sensibilización al arte, la cultura y el patrimonio, desde la primera infancia y a lo largo de la vida.

Los elementos conceptuales que han definido el valor de este trabajo académico, tienen toda la potestad y calidad para fomentar los procesos formales y no formales para la educación del patrimonio, orientada al hecho emergente que demanda la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial comunitario, como indica el artículo 23 de la Ley Orgánica de Cultura.

Art. 23.- Del Sistema Nacional de Cultura. Comprende el conjunto coordinado y correlacionado de normas, políticas, instrumentos, procesos, instituciones, entidades, organizaciones, colectivos e individuos que participan en actividades culturales, creativas, artísticas y patrimoniales para fortalecer la identidad nacional, la formación, protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos y culturales y, salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural para garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

Descripción del área de estudio/ grupo de estudio

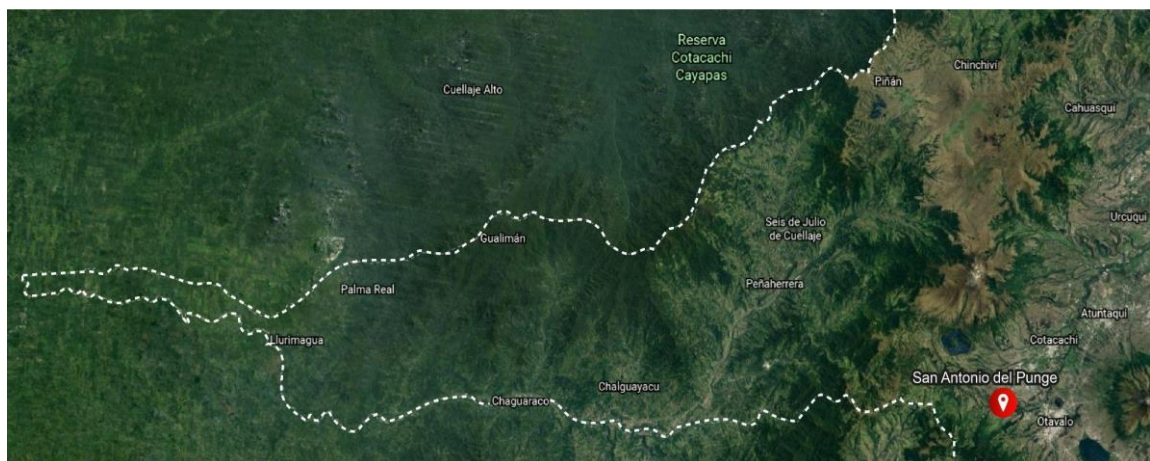
Área de estudio

Este trabajo está determinado específicamente al ritual dancístico Yumbo, que se ha desarrollado desde épocas prehispánicas en la comunidad kichwa San Antonio del Punge, en la parroquia de Quiroga, cantón Cotacachi y provincia de Imbabura.

Delimitación geográfica

El estudio iconográfico del ritual Yumbo se desarrolló en el septentrión andino del Ecuador, provincia de Imbabura, cantón Cotacachi, parroquia rural de Quiroga dentro de la jurisdicción comunitaria kichwa, reconocida jurídicamente como San Antonio del Punge, este sector está ubicado al Norte de la comunidad Cumbas Conde, al Sur San José del Punge, al Este Azama y al Oeste Cuicocha Pana.

Figura 2. Mapa físico de Cotacachi y la comunidad San Antonio del Punge



Nota: Mapa físico de la comunidad San Antonio del Punge

<https://earth.google.com/web/search/mapa>

Grupo social de estudio

El colectivo social de estudio abarca a la población de nacionalidad kichwa Cotacachi que habita dentro de la jurisdicción de la comunidad San Antonio del Punge, los cuales se trabajará con dos tipos de actores culturales comunitarios: actores activos y pasivos; los actores activos que corresponde al grupo de niños, adolescentes y jóvenes que practican el ritual Yumbo, al grupo de músicos que acompañan este ritual y el grupo de promotores culturales del ritual; los actores pasivos están representados por los miembros del cabildo comunitario, el catequista comunitario, madres y padres de familia de los actores del rito y un consejo de ancianos de la comunidad.

El colectivo comunitario de San Antonio del Punge posee una población de setenta y dos familias, aproximadamente el 70% de las familias pertenecen al apellido Pijuango, el cual data ser un apellido tradicional en esta comunidad, lo cual indica que en el inconsciente colectivo de sus habitantes prima un interés por conservar la línea patrilínea, lo cual es muy frecuente en varios grupos étnicos del Ecuador.

Su gobierno comunitario está conformado por un presidente, vicepresidente, un tesorero, un secretario y un síndico, este gobierno se cambia cada año en el mes de diciembre en un ritual político denominado como Varyuk Chimpachik que quiere decir aproximadamente, cambio de cabildo.

El proceso de gestión comunitaria del cabildo en los últimos treinta años, según testimonios de los propios comuneros, ha demostrado un descuido, en la realización de obras e iniciativas productivas colectivas, uno de los factores que determina esta actitud, señalan que es la inminente falta de cohesión comunitaria y el antagonismo entre familias.

Sin embargo, el colectivo de mujeres de esta comunidad especialmente madres de familia, han demostrado un alto interés en levantar proyectos e iniciativas culturales en favor de sus hijos.

Dentro del colectivo de actores sociales de esta comunidad, existe la presencia de un líder comunitario llamado Taita Manuel Pijuango, el cual tiene una alta capacidad de

convocatoria intra comunal, de modo que su presencia es valiosa cuando se trata de generar algún proyecto dentro de esta comunidad.

Enfoque y tipo de investigación

Enfoque cualitativo

Este método permitió al investigador tener una perspectiva más amplia y comprender más detalladamente el montaje completo del ritual dancístico. (Taylor y Bodgan, 1984, p.21), así como también analizar y tener un enfoque de todos los escenarios y personas de estudio.

Tipo de Investigación

El trabajo investigativo se orientó a una investigación de tipo cualitativo ya que permitió recabar datos proporcionados por las mismas personas de la comunidad San Antonio del Punge, ya sea hablado o escrito en su mismo lenguaje, se observa su conducta, su pasado y situaciones que viven dentro de su entorno comunal, además esta investigación tiene un corte descriptivo, en este diseño se estudió la parte etnográfica que permite recopilar información del proceso coreográfico del ritual Yumbo de la comunidad San Antonio del Punge, así como también analizar e interpretar la información recabada en medios audiovisuales. Las técnicas que se usaron en el caso de la etnografía fueron la observación participante y las entrevistas. Se utilizó el diseño documental basado en la recolección de datos bibliográficos de las que se usaron para la fundamentación teórica en el presente documento. Las fuentes documentales que fueron usados en este proceso son: **documentos escritos**, como libros, periódicos, revistas, y encuestas, **documentos grabados**: como discos y cintas, así como también **documentos electrónicos** como páginas web.

Procedimientos:

Para la realización de este trabajo investigativo que permite reconocer las expresiones iconográficas de la manifestación dancística del ritual Yumbo, en el que empezó con una socialización del proyecto a la comunidad para llegar a acuerdos y compromisos entre ellos y la investigadora, la misma que permitió recabar todo tipo de información de documentos impresos o digitales, fotografías y videos donde se pudo evidenciar los pasos de la danza, así como también el simbolismo de cada uno de ellos. Este a su vez permitió tener un bagaje de conocimientos para poder sustentar la investigación.

Esta investigación describe iconográficamente la serie coreográfica del ritual dancístico y componentes, se realizará un proceso de descripción y representación gráfica, e interpretación conceptual, a través de una línea de tiempo desde el inicio desarrollo y proceso de cada uno de estos componentes.

Con estos antecedentes permitió interpretar el contenido iconológico del proceso coreográfico Yumbo, donde se realizó una prospección, análisis e interpretación de resultados, como una contribución al fortalecimiento de la identidad cultural de la comunidad.

En este proceso y de acuerdo a los objetivos planteados se dará seguimiento a las siguientes actividades divididas en 3 fases:

Tabla 3. Actividades

FASE	ACTIVIDAD	ACTORES
Documentar las expresiones culturales de la manifestación dancística del ritual Yumbo presentes en la comunidad kichwa de San Antonio del Punge.	<ul style="list-style-type: none"> ● Aproximación diagnóstica de la práctica del rito Yumbo dentro de la comunidad kichwa El Punge. ● Observación del desarrollo coreográfico in situ ● Recopilación de información y análisis 	<p>Autora de la tesis</p> <p>Miembros del colectivo Waruntzi</p>

	<ul style="list-style-type: none"> ● Uso de la documentación de video, fotografía y documentos para el reconocimiento de formas, colores y líneas. 	
<p>Describir los procesos tradicionales del ritual dancístico del ritual Yumbo y sus componentes de forma pre iconográfica e iconográfica</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Proceso de descripción y representación gráfica ● Interpretación conceptual a nivel de categorías 	<p>Miembros de la directiva y miembros de la comunidad el Punge.</p>
<p>Determinar los aspectos iconológicos que representan las costumbres y tradiciones del ritual Yumbo</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● Prospección etnohistoriográfica, mitológica y cosmogónica. ● Análisis e interpretación de resultados ● Validación comunitaria participativa del proyecto ● Devolución de la información a la comunidad 	<p>Niños, jóvenes y adultos que forman parte de la danza y el grupo de músicos</p>

Consideraciones bioéticas

El estudio iconográfico es un aporte que beneficiará a la comunidad San Antonio del Punge por lo cual se pedirá autorización mediante un oficio dirigido al presidente del cabildo el cual nos permitirá el libre ingreso a la comunidad, así como también recabar información con los miembros del cabildo que son parte fundamental para el desarrollo de la investigación.

Así como también se realizó una socialización del proyecto en el cual se informó a toda la comunidad como se desarrollará esta tesis, de qué forma serán beneficiados y la contribución que este brinda al proceso de salvaguarda del ritual dancístico del Yumbo como patrimonio cultural inmaterial de su pueblo.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Según Betancourt et. al. (2009) manifiesta que las coreografías del Yumbo se caracterizan por doce movimientos dancísticos que reflejan un alto simbolismo de expresión corporal asociados a un lenguaje mítico de invocación entre el mundo natural y el mundo sobrenatural, elementos que en suma promueven la fertilización de la tierra.

Mientras que dentro del proceso del ritual dancístico Yumbo se presentan varios aportes culturales en este sentido Alvear (2021) nos manifiesta que esta celebración denominada Jatun mamá es parte de un ciclo agricalendárico de celebraciones del mundo indígena, mundo kichwa de Cotacachi, los indígenas desde tiempos prehispánicos, épocas muy antiguas en base al desarrollo de su cultura de su pensamiento han desarrollado en estos miles de años de su presencia en los Andes en estas tierras en Quito Ecuador una experiencia y una apreciación de las cosas del paisaje, de la vida, del mundo del Cosmos de la espiritualidad es decir todo eso han sintetizado y apreciado, se ha configurado en una especie como de religión antigua yo no discuto mucho de eso porque es parte de su religión antigua.

Es un trabajo sistematizado en donde yo hago referencia en base a esto, ellos manejan un ciclo anual que hay que entenderla, es como un círculo que está siempre reciclándose, reciclamiento del tiempo, para este ciclo hay muchas referencias materiales como por ejemplo la agricultura, yo le llamé el ciclo agro-biocósmico porque es una manera adecuada para entender esto, otros autores lo llaman el ciclo agrícola pero yo agro-biocósmico porque habla de la agricultura, del proceso biológico y del cosmos, de la manifestación, del mundo de arriba, del cielo, en base a esas referencias las culturas antiguas nativas desarrollado grandes celebraciones. Esas celebraciones son cuatro justamente en los equinoccios, es decir en marzo, junio, septiembre y diciembre.

El famoso Hatun mamá o culto grande tiene algunos nombres en el Perú le llaman Kuya Raymi y ella tiene otra configuración sugiero que no me te metas en temas de lo que es Perú, México o Bolivia sobre este tema, es importante hablar de aquí mismo porque se va a encontrar cosas muy diferentes sobre el Kuya Raymi, aquí tiene nombre propio se llama

Hatun mamá o culto grande que significa abuelita, anciana, madre principal o madre celestial la gran madre tiempo femenino.

En este sentido la danza de los yumbos es un ritual de la celebración de Hatun mamá la celebración es una manifestación cultural filosófico, espiritual y religiosa y dura mucho tiempo como un mes, dos o tres meses, mientras que el ritual es más instantáneo ese dura entre 4 y 5 horas también es un ritual así como el San Juan pero en él existen muchos rituales como el baño, la comida, la toma de la plaza, la pelea, el regreso a la casa, San Pedro, Santa Lucía, la entrada con la rama de gallos, pero esta celebración se llama Jatun mamá.

En Cotacachi se desarrollaban muchos rituales, esta celebración está basada en el tiempo de la luna tiempo femenino, configurado también con la lluvia, el inicio del invierno, es prácticamente cuando llegan los rayos y los rayos están relacionados con el poder biológico, espiritual geomántico, mágico, religioso, con los elementos fenómenos naturales como el trueno y el relámpago, la lluvia, la neblina o el granizo, todos esos elementos son parte de esta celebración.

Este material llega a tener una concepción clara sobre las dimensiones culturales de la etnia de los Yumbos, una sociedad de orígenes preincaicas con lenguajes religiosos, coreográficos de los Andes ecuatorianos.

Cevallos (1993) menciona que

En la mitad del círculo hacen un haz con las chontas y bailan imitando, en su primer paso a las matitas de porotos que se enredan en las matitas de maíz, dándose las vueltas uno en torno al otro, para luego girar en parejas alrededor del haz de chontas, sin descomponer la bomba. Saltan en cucullas, como sapos. Brincan en un solo pie. Se rascan el cuerpo como monitos. Cruzan los brazos y saltan. Se tapan la cara. Galopan como caballos y gesticulan como si se burlaran de sus jinetes. Por último, simulan tomar agua como pajaritos. (p. 86).

Los rayos, los truenos están relacionados con los Yumbos para la gente común y silvestre el Yumbo es simplemente una danza, pero para los magos o los maestros que estuvieron ahí, tiene una categoría muy pesada los Yumbos son como unos sacerdotes ancestrales de la cultura de Cotacachi, entonces estos indígenas que lastimosamente ya

fallecieron, hablan de que los rayos son el anuncio de la llegada de los Yumbos que vienen a bailar, son espíritus gigantes, son decenas de espíritus que llegan y tienen nombres propios, son hombres y mujeres, ellos vienen a bailar, entonces lo que hacen los indígenas con la danza es esperar y esto no está en ninguno de los libros más bien es lo que nosotros entendimos de los abuelos, la gente, las lunas, los danzantes todos están esperando que vengan ellos para bailar, luego hacen una bienvenida a este tiempo. Lo que pasa es que este tiempo femenino de fertilidad es como un útero, por eso es las fiestas de Santa Ana, toda esta feminidad está potenciada por la presencia de los yumbos qué vendrían a ser como dioses, hayas o espíritus de la naturaleza, podemos usar cualquiera de esas categorías, entonces eso es lo que hace la luna o los seres humanos ver a los yumbos, porque si no se los espera puede haber presagios malos.

Ellos creían en esta maravilla de deidades que tenían y había que esperarles con tambores con instrumentos musicales, la música que se toca con la palla, con las plumas del cóndor, los carrizos y los huesos del condor qué es el pífono, son instrumentos sagrados que están cargado una religión que está viva desde hace 40 o 50 años, entonces les esperaban con esta danza.

Los músicos y los danzantes tenían que pasar por pruebas fuertes eran gente de mucha resistencia, mucha solvencia espiritual, solvencia comunal, eran gente especial por eso no bailaba cualquiera, no bailaba todo el mundo como en el San Juan, el Inti Raymi que bailan todos no es una fiesta colectiva, los maestros que son Yumbos son maestros iniciados, personas que han despertado una conciencia la interacción de estas personas muertas.

Por otro lado, los danzantes siempre que terminaban un paso de la danza realizaba un grito onomatopéyico hacen más o menos como el sonido de los animales.

En uno de los pasos de la danza los bailarines representan a un animalito que es muy importante dentro de este ritual que es el sapo es un animal místico muy fuerte, es un animal de invierno está danza tiene un contexto muy importante cada uno de los pasos tiene un valor importante por ejemplo en el paso llamado puruto mayto es como el frejol envuelve y amarra al maíz, hay otro pasó también que se llama chagra guango que en cambio está relacionado con las arvejas y otro que también se llama el paso del abago que está relacionado con el personaje del abago personaje que representa el bien y el mal otro paso también es el hishua

happy en este también los danzantes entran a la mitad y hacen un paso para beber el agua simulando a los curiangués, en esta danza también les acompaña una ñusta que es una adolescente una mujer virgen.

El ritual dancístico es toda una obra teatral en donde participan personajes emblemáticos como los animales, todo tiene un sentido lógico, es la comunicación perfecta entre la naturaleza misma y sus dioses quienes protegen sus tierras, es una obra realmente magistral, religiosa, de mucho espíritu y entrega. No todas las danzas tienen un significado realmente poderoso, es por eso que este ritual es místico, muy complejo y es por ello que no todos podían ser parte de esta danza sino gente que tenga su debida preparación.

Coba (1996) menciona

A partir de la documentación temprana, escrita por los cronistas españoles, podemos vislumbrar un poco más este fascinante mundo de nuestros antepasados. Los más originales músicos, curiosos instrumentos, frenéticas danzas y jolgorios, fantásticos y extraños rituales, van sucediéndose en cada pueblo, en cada etnia, en cada acontecimiento importante. (p.197).

El proceso de iniciación o catequillado, existía una tradición muy fuerte en Cumbas Conde, en el Punge, San Nicolás que es el corredor del Yumbo en Azama son como las cuatro comunidades del área donde se desarrollaban. Todos ellos eran parte de esta tradición del Yumbo había músicos de todos estos lugares nadie se apropiaba de la tradición, este era un espacio geográfico donde se desarrollaba el rito, la organización siempre estaba detrás de los abuelos, viejos sabios que estaban ahí y sabían cómo manejar todo esto por ejemplo, habían los Chaqui Capitanes y los gobernadores, ellos lo tomaron como parte de su religión, ellos realmente esperaban a los dioses para esta fiesta, gastaban miles de dólares votaban la casa por la ventana.

Ellos trabajaban con las pacarinas con los momentos de mayor energía de la madrugada con esas pacarinas, ellos hacían iniciación de los rituales invocando a los espíritus de este Yumbo para que ellos puedan tener ese poder de esta forma ellos despertaban su poder a través de oraciones y una cosa súper importante es que ellos eran custodios de tolas Prehispánicas hechas por los Caranquis de hace unos 3000 años vivían no encima de la tola sino a un lado cuidando, había gente que trabajaba de eso porque eran

custodios, esos lugares eran muy sagrados lugares compactados con mucha energía, resultado de esta iniciación había una ceremonia ritual.

La una danza del Yumbo es muy compleja, para nosotros podrá ser muy sencillo, pero detrás de esto está algo muy simbólico, místico, muy complejo, no es que solamente son 11 pasos y nada más, no, detrás de cada paso tiene una complejidad, un simbolismo, una filosofía, una religión.

Los Chaqui Capitanes tenían una vestimenta muy tradicional muy colorida y un bastón lleno de poder, de mucha espiritualidad, son elementos de poder Mágico, ellos son los que guían, son los sacerdotes, los encargados de organizar todo de llevar adelante la organización, ellos son custodios también del bastón de poder, tienen que cuidar eso y luego tienen que pasar a otros pero no cualquier persona sino una que ya se haya desarrollado, que se haya preparado para ser un sacerdote. Cada cual tiene un papel muy importante los Yumbos, los sacerdotes y los músicos.

Respecto a la conservación de las grandes celebraciones periódicas que se dan dentro del ciclo agrícola, solamente se conserva la celebración de Hatun Puncha celebrada en el mes de junio, el resto de expresiones milenarias de la cultura Kichwa prácticamente han desaparecido en los últimos sesenta años.

La fiesta que se la celebra con toda la algarabía es la fiesta del “Culto grande” donde la virgen Santa Ana es venerada con varias expresiones de sincero agradecimiento. (Cevallos, 1993).

Santa Ana es muy importante porque ella es el símbolo de la fertilidad de este tiempo, Alvear (2021) hay dos religiones que están mezcladas, la religión católica y una religión muy antigua a esto los llaman sincretismo religioso cultural, estas dos religiones son super poderosas, ellos no confunden estas religiones saben cuál es la católica y cuál es la otra, diferencian mucho estas religiones Santa Ana es una representación femenina para ellos y aman a la virgen de Santa Ana la valoran, ella es la representación de la lluvia, es toda una administración lírica, poética, es la siembra del frejol, siembra del maíz, una comprensión metafórica sensible, por eso la gente se daba cuenta del altísimo valor que representaba.

Segundo Luis Moreno hace una interpretación de algo muy importante para los indígenas de una fiesta muy altísima.

Las personas católicas tenemos una creencia en dioses y vírgenes a quienes veneramos con misas, procesiones, decoración de altares entre otras expresiones, sin embargo, los indígenas y sobre todo de la comunidad el Punge tenían esta benevolencia increíble por esta imagen que para ellos es una representación de la fertilidad de sus tierras. Y a pesar de que esta tradición ha ido desapareciendo poco a poco con el transcurrir de los años, aún en la actualidad se ha podido palpar que los indígenas tienen una forma muy particular de adorar y agradecer a sus santos, no solo en actos festivos como el caso de la fiesta de Hatun mama sino en todos sus actos de veneración religiosa.

Coba (1996) afirma que:

Pese a la doble dominación inca/hispana, muchas manifestaciones culturales no han perdido su carácter autóctono y étnico, especialmente, en cuanto a su significado original. En los aspectos fenomenológicos, en cambio, generalmente se observa una hibridación, un mestizaje, por presión de la Iglesia católica y por la dinámica de la propia sociedad. (p. 203).

El yumbo es un personaje andino que se lo va a encontrar en Cuenca, Azogues, Cañar, Chimborazo, Bolívar y Carchi.

Los yumbos en Quito era una familia una representación muy diferente a la que es aquí, Alvear (2021) los yumbos aquí son dioses, por eso les están esperando los danzantes. Los Yumbos también son conocidos como brujos, aquí se los conoce como curanderos o Sáchilas.

Los Yumbos tradicionalmente vivían en el norte de Guayllabamba y se extendían hasta el Sur ellos viajaban y traían medicina había un intercambio interesante que ellos hacían, pero en cada lugar hay una interpretación cultural de los Yumbos cada cual tiene una cosmovisión diferente así que ninguna es genérica no le podemos comparar una con la otra ni tomar referencia la una a la otra.

Aquí el Yumbo es el personaje principal de la danza, la danza en la actualidad ya no es como antes era, no con esa espiritualidad que se lo sentía y como Segundo Luis Moreno nos relata cuando él era un niño hace 140 años, cada vez se ha ido debilitando poco a poco hasta que se acabó más o menos en los años 70-80 ya sin danzantes.

Existe grupos de danza también que bailan que han aprendido esto en otras comunidades sin embargo no los sienten como el verdadero ritual que se lo hacía en años anteriores ahora solamente lo hacen como una danza más como o cualquier otra que hasta se les paga para hacer esa danza y justamente Betancourt nos habla de estos danzantes, ellos están fuera de contexto ya no hacen el catequillado, no alzan a la virgen Santa Ana simplemente es una danza como cualquier otra.

La comunidad cuenta con una iglesia de culto católico, toda la población comunitaria se identifica como católica, por lo tanto, no existen iglesias protestantes, existe un líder comunitario el que desarrolla la función de catequista y administrador de la iglesia, sin embargo a pesar de las claras manifestaciones del culto católico la comunidad no ha conservado ni participado en años anteriores al 2021, la celebración de la semana santa, la cual en el cantón Cotacachi conservan matices de alto valor patrimonial donde se exponen elementos fundamentales de la identidad, la espiritualidad y la ritualidad colectiva comunitaria.

Los danzantes en esa época usaban lanzas que es un elemento muy importante que acompaña a la vestimenta está lanza es de palos de chonta, la chonta es considerada para ellos como mística, es como que tiene poder.

Segunda entrevista al Sr. Manuel Pijuango miembro del cabildo de la comunidad y catequista.

El Taita Félix Cushcagua Izama, vivió su vida para el servicio del pueblo en la transmisión de conocimientos del rito Yumbo, siendo además el último custodio de un espacio ceremonial y arqueológico, la tola ubicada cerca de su casa (Alvear, 2021).

En consecuencia, Pijuango (2020) menciona, la verdad no tengo mucho conocimiento de este ritual yo solamente conozco pocas cosas que mis padres son mis abuelos me contaban y cómo era el ritual en la época en que ellos eran jóvenes también he ido conociendo poco a poco de esta tradición porque es sido parte de la directiva año entonces de esa manera he conocido algunas cosas.

El Taita Felix Cushcagua era el mayor conocedor del ritual, antes todas las comunidades cercanas bailamos juntos, pero a partir de una pelea de poderes se dividió la comunidad, cuando él se murió todo se fue perdiendo ya no bailaban los habitantes de la comunidad, pero luego vino a trabajar con nuestros niños los miembros del colectivo Waruntzi a la cabeza del sr Lenin Alvear quienes están trabajando con nuestros niños, enseñándoles la danza y la música.

Es muy relevante la presencia de ese personaje, el Taita Félix Cushcagua quien a pesar de haber muerto sigue siendo recordado como el último custodio del ritual Yumbo y quien dejó un legado cultural muy importante en la comunidad San Antonio del Punge.

Él enseñaba, pero la juventud tenía un desinterés, por eso el dejó de enseñar a nuestros niños y dejó como herencia a la comunidad de Cumbas Conde, así como sus instrumentos musicales y el bastón de poder.

Alvear (2021) destaca en su artículo

Desde este espacio se continuará promoviendo la persistencia ritual del Yumbo y su permanente transmisión del conocimiento originario, en torno a la responsabilidad comunitaria de no solamente conservar el patrimonio, sino de establecer la infraestructura para la correspondiente divulgación de una manifestación que ha persistido dentro de la memoria y el ejercicio sagrado fecundar la tierra. (parr. 20).

La cultura de los indígenas debemos preservar, indica Pijuango (2020) no queremos perder la tradición por eso estamos apoyando a nuestros niños para que sigan aprendiendo y que no se pierda.

En la época de Taita Félix los músicos y danzantes viajaban a otros lugares del Ecuador para representarnos con su danza y música del ritual. El usaba un bastón de chonta que era muy poderoso.

Los jóvenes en la actualidad viajan a otros lugares en busca de trabajo, y cuando ellos regresan a la comunidad vienen con otro tipo de culturas y ya no valoran nuestras tradiciones.

Respecto a la práctica del ritual Yumbo la comunidad demuestra un absoluto desconocimiento en su operación su memoria histórica, su música, su danza sus personajes principales, esta situación es rotundamente dramática, pues en esta comunidad existían personajes de profunda sabiduría que custodiaban este ritual entre los más destacados históricamente se encuentra el Taita Félix Cushcagua fallecido en el año de 1992, de quien no existe prácticamente ningún discípulo que pueda restituir y revitalizar la práctica ritual de esta singular expresión espiritual.

DESCRIPCION DE LA PROPUESTA

El actual desarrollo coreográfico Yumbo practica en total once movimientos dancísticos con sus respectivos tonos o canciones que musicalizan la danza, existen diez músicos, catorce danzantes y una sara ñusta, no se reporta la presencia de los Chaqui Capitanes, que de acuerdo a Moreno (1972) son los personajes que dirigen el ritual y a los que consideraba como sumos pontífices del rito, a continuación se describe los elementos simbólicos que constituyen este rito para poder aproximarse a reconocer las expresiones iconográficas del mismo.

Elementos dancísticos característicos

Son en total catorce danzantes a los que de aquí en adelante se los denominará kimlla, por ser la unidad léxica verdadera para referirse a los danzantes del rito Yumbo, según la memoria del sabio Yumbo Félix Cushcagua.

La secuencia coreográfica que este colectivo de niños y adolescentes practica actualmente, conserva los nombres originarios en el siguiente orden

Tabla 4. Caracterización iconográfica del ritual dancístico Yumbo

Nº	Nombre del movimiento coreográfico	Caracterización iconográfica
1	Larku	El proceso coreográfico inicia con la organización en una sola fila de todos los Kimlla, quienes ingresan al espacio del escenario ritual, desde un costado del mismo de manera lenta y lanzando hacia adelante en cada paso el pie, al son de la marca percutida de los tambores, la forma simbólica que representa la fila de kimllas, describe una semi espiral en sentido antihorario, una vez tomado el espacio ritual regresan en sentido horario, pero formando un círculo.

2	Furmay	Los Kimllas se toman el espacio ritual formando un círculo en sentido antihorario, clavan las lanzas que sostienen en su hombro las dirigen hacia el centro del círculo ritual y saltan al unísono una vuelta en sentido horario y otra de regreso, claramente esta forma representa al astro divino del sol y las catorce lanzas radiales representan los rayos del sol.
3	Chaqui shitay	Los Kimllas ejecutan el paso dancístico más característico de esta coreografía, claramente es una evolución del primer paso denominado larku al cual le adicionan un salto con una respuesta con el pie izquierdo hacia atrás, la musicalización es perfecta para este procedimiento fundado en el salto corporal ya que el tono o canción de este chaqui shitay se interpreta en un compás ternario de 6/8, el símbolo coreográfico se representa mediante un círculo que se forma en sentido horario y antihorario, la culminación de este movimiento dancístico está indicado por los tambores que ejecutan un redoble acelerado el cual indica que los Kimlla deban parar la danza para ponerse de pie y ejecutar en coro una onomatopeya del aullido de un zorro por tres veces consecutivas, en dirección hacia el cielo.
Ingreso de la Ñusta y su corte de Chaquis	Chaklla wanku	En este movimiento todos los kimllas se dirigen hacia el centro ritual para formar un atado de las catorce lanzas en la parte superior, debajo de esta estructura circular de lanzas ingresa la sara ñusta cargada una malta con chicha de jora
4	Pilis Aspi	La coreografía de este número representa al ser humano primitivo que se rasca todo el cuerpo y el de sus compañeros.
5	Purutu Maituk	Es el número coreográfico conceptualmente más simbólico que se aprecia, representa la crianza del maíz y el frejol

		fundada desde una filosofía netamente binaria que se manifiesta mediante el enredamiento helicoidal del frejol sobre el tallo del maíz, la música desarrolla una melodía de profunda belleza sonora.
6	Maki Crutsay	Los danzantes bailan en el círculo en sentido antihorario dando saltos con los pies juntos con los brazos cruzados en forma de una X, vuelven a girar en sentido horario al escuchar un grito onomatopéyico.
7	Suchu	Se danza mediante saltos en un solo pie y alternativamente aplaudiendo al son de la música y gesticulando sonidos onomatopéyicos.
8	Aswa hapy	Es el clímax del proceso coreográfico ritual, donde los kimllas se transforman en el ave falcónida kurikinke, simulan su paso y se dirigen hacia el centro ritual donde reposa la sara ñusta la cual les brinda un mate de la bebida denominada aswa kura o chicha de jora.
9	Abaku	En este número representan a la danza de los abagos para esto toman un palo y lo golpean entre sí con gritos onomatopéyicos
10	San Juan	Los kimllas simulan los pasos que se ejecuta en el ritual del Hatun Punlla
11	Urku kayay	Es la única pieza coreográfica que se canta en coro, el contenido lírico de esta canción representa a un proceso de invocación y adoración de las fuerzas naturales y sobrenaturales manifiestas en las montañas de los Andes ecuatoriales

Representación iconográfica de los pasos del ritual dancístico Yumbo

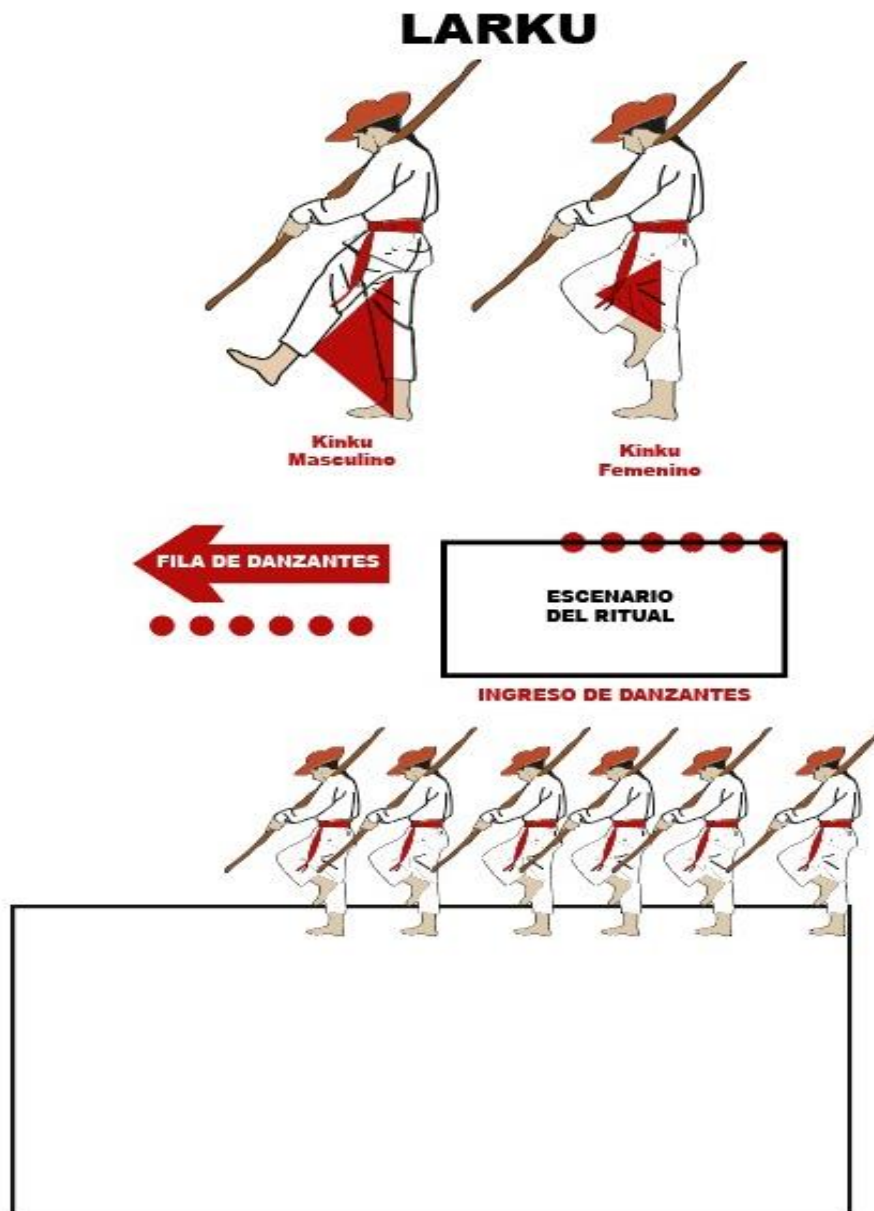
De acuerdo al método de análisis icónico planteado metodológicamente por Panosfki en las fases preiconográfica, iconográfica e iconológica, se describirán los elementos más visibles, las formas, los colores y las líneas que en primera instancia reporte la coreografía de este ritual.

Una vez prospectados los catorce videos que registran el desarrollo del ritual Yumbo, se aprecia en la mayoría de movimientos dancísticos valiosas interpretaciones del cuerpo humano, que se dividen en tres categorías iconográficas, la representación de aves y animales mitológicos, situaciones agrícolas y personajes mitológicos.

En el primer movimiento dancístico denominado larku se pueden apreciar como formas principales, a lo que en el mundo de la tradición kichwa se denomina con el nombre de kinku, que es igual a un triángulo sin base, en este sentido existen kinku masculinos y femeninos, los cuales al juntarse por su base forman, lo que en el mundo kichwa se denomina kuku.

Como su propio nombre lo indica el paso largo se construye alzando cada rodilla, la cual forma el primer kinku que luego al ser lanzado el pie hacia adelante se transforma en un segundo kinku, desde una vista superior se aprecia que los danzantes o kimllas se ubican en dirección oeste-este con la vista hacia el volcán Imbabura.

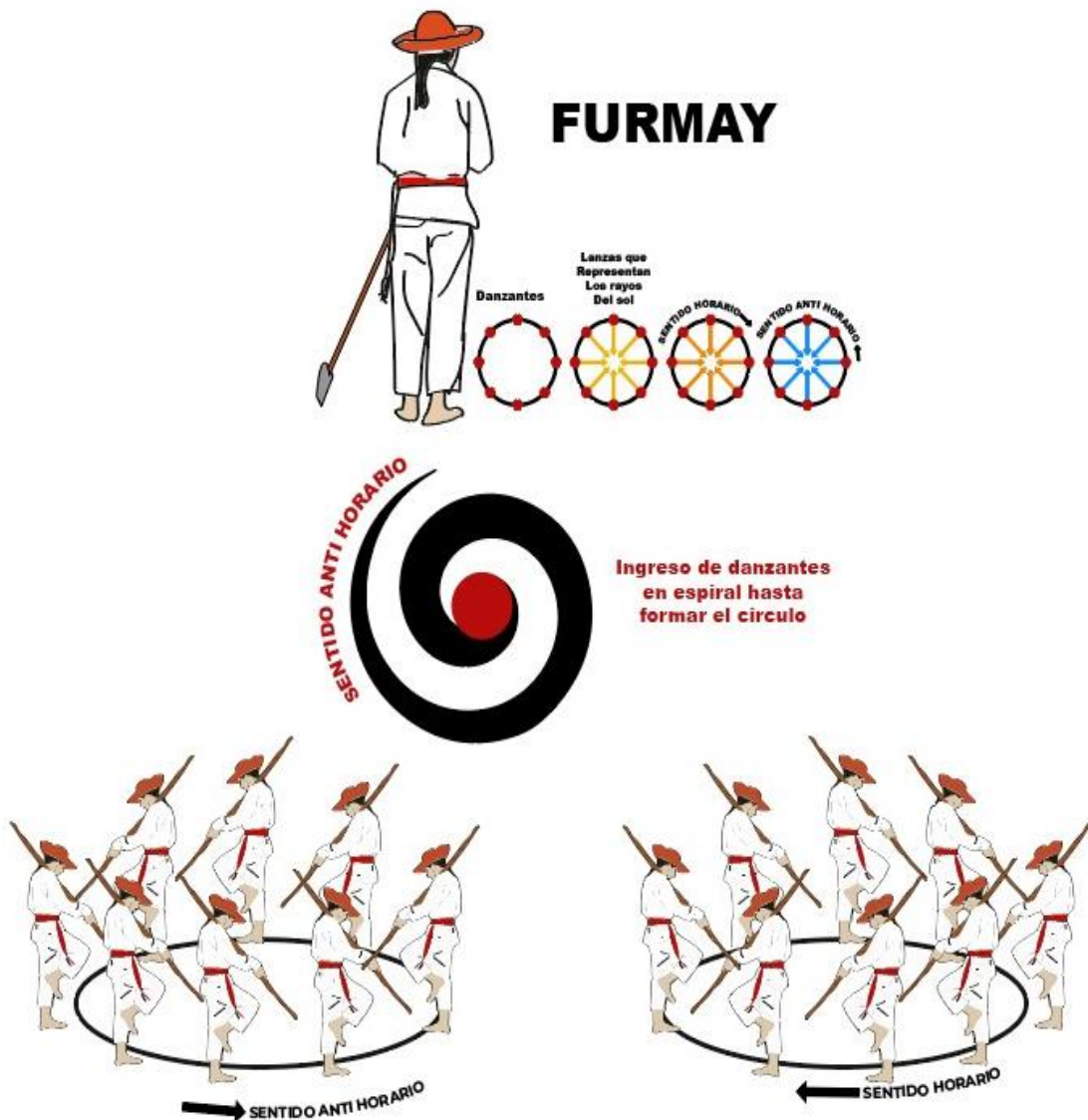
Figura 3. Larku primer paso de la danza.



El segundo movimiento dancístico se denomina furmay, se lo ejecuta con las mismas formas del paso de la danza N° 1 o paso larku, pero desde una vista superior se puede observar como los danzantes Yumbos o kimlla que se formaron inicialmente en línea recta, caminan formando una media espiral y la culminan con un círculo, inmediatamente toman las lanzas y las clavan al centro del círculo coreográfico, representando a la forma de un sol con sus rayos.

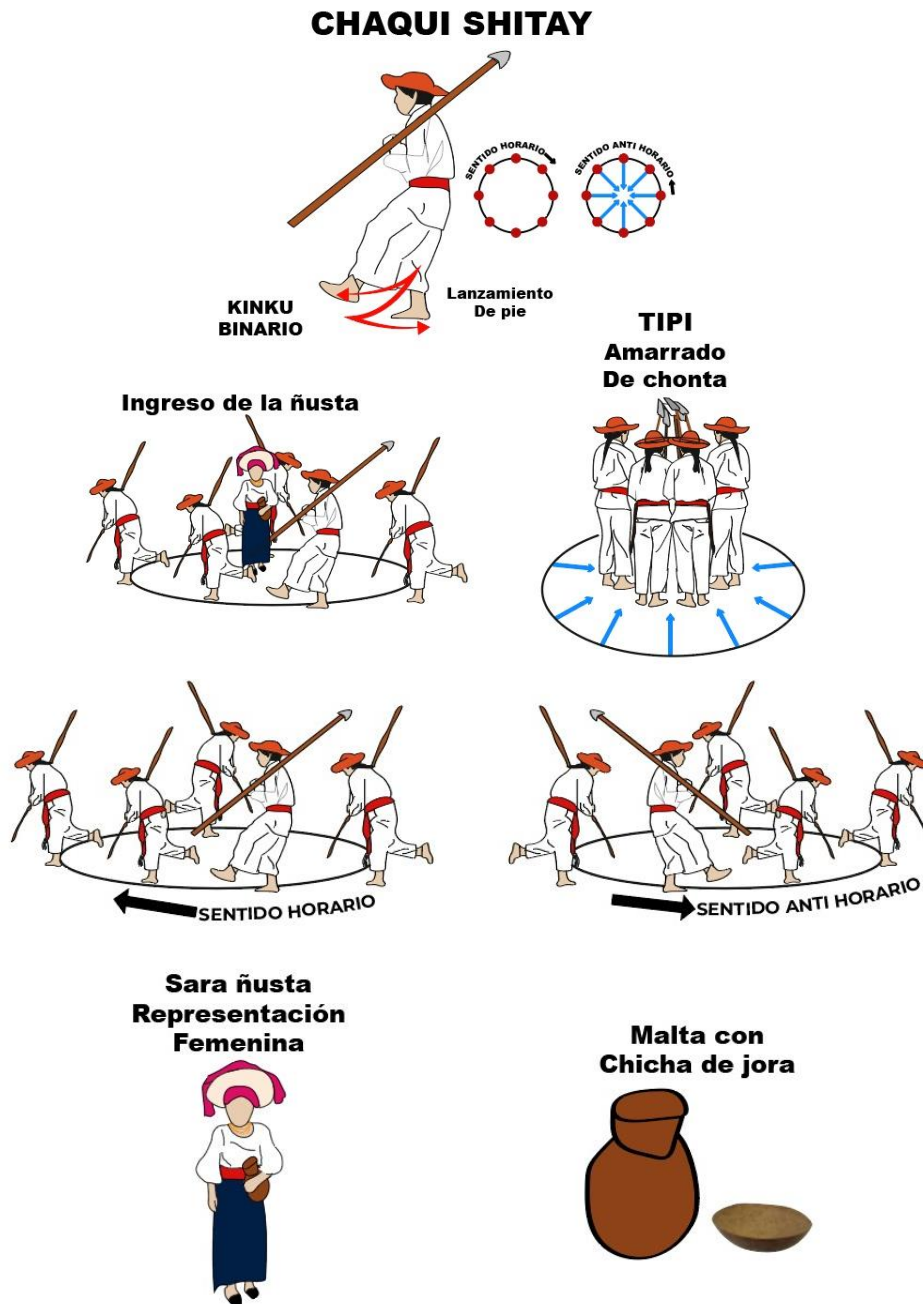
Esta forma es dinámica porque todos los danzantes saltan en sentido antihorario al unísono de una sola voz gutural que dice ju, ju, ju.

Figura 4. Furmay segundo paso de la danza.



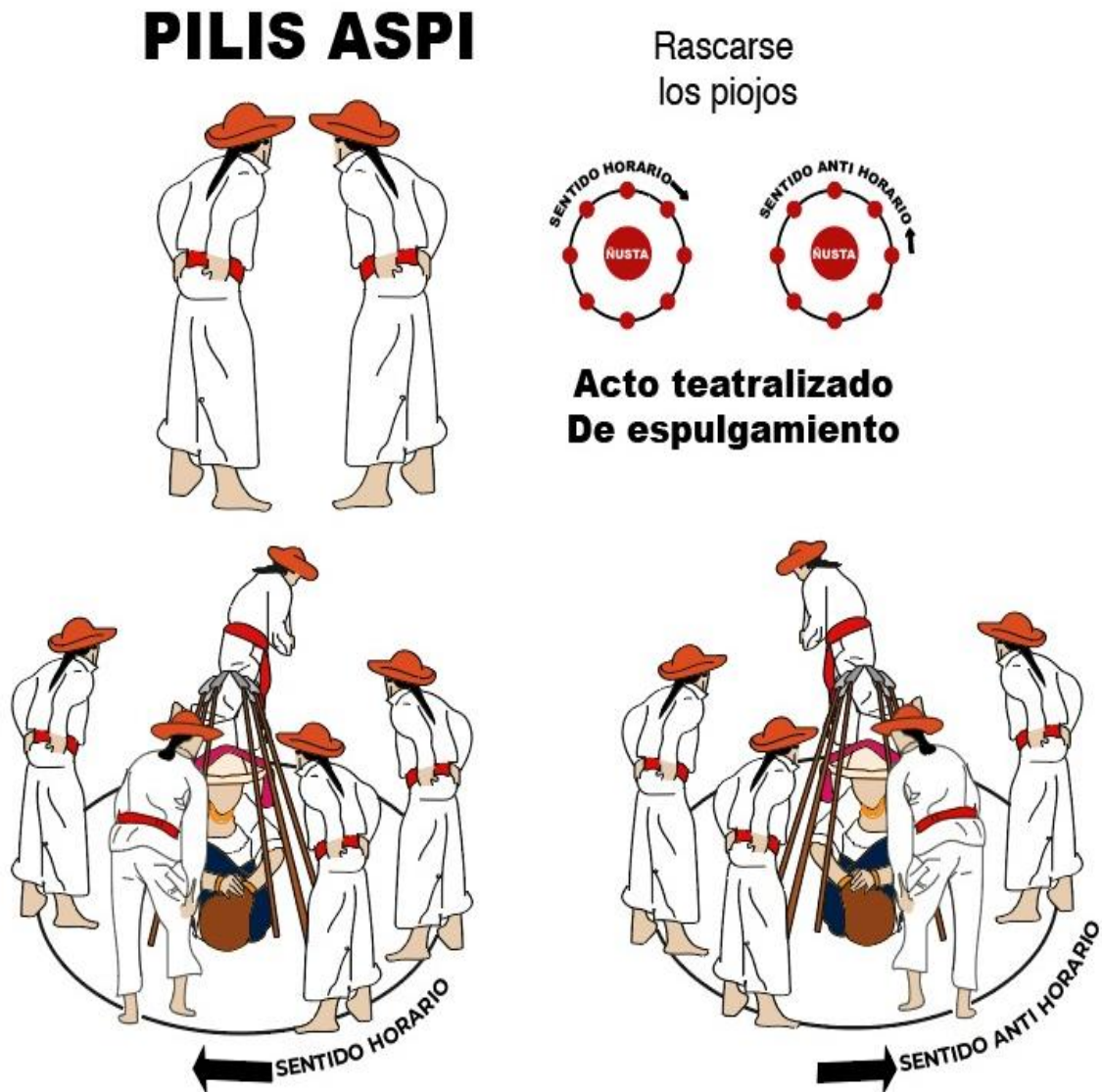
En el tercer movimiento dancístico denominado Chaki shitay que quiere decir lanzamiento del pie, la forma principal que utiliza esta tradición dancística es un kinku binario, el primero se forma hacia adelante cuando se lanza el pie derecho y el segundo se forma como respuesta de complemento lanzando el pie izquierdo hacia atrás, todos los danzantes ubicados en círculo. Una vez terminada esta danza, todos ubican las lanzas en forma de tipi al centro del círculo coreográfico, debajo del cual ingresa el personaje femenino denominado ñusta hincada con una malta de chicha de jora.

Figura 5. Chaqui Shitay tercer paso de la danza



El cuarto movimiento dancístico se llama Pilis aspi, que significa rascarse los piojos, la forma principal radica en círculo coreográfico ya que los danzantes simulan mientras caminan en este círculo un acto teatralizado de espulgamiento el cual resulta muy jocoso y divertido.

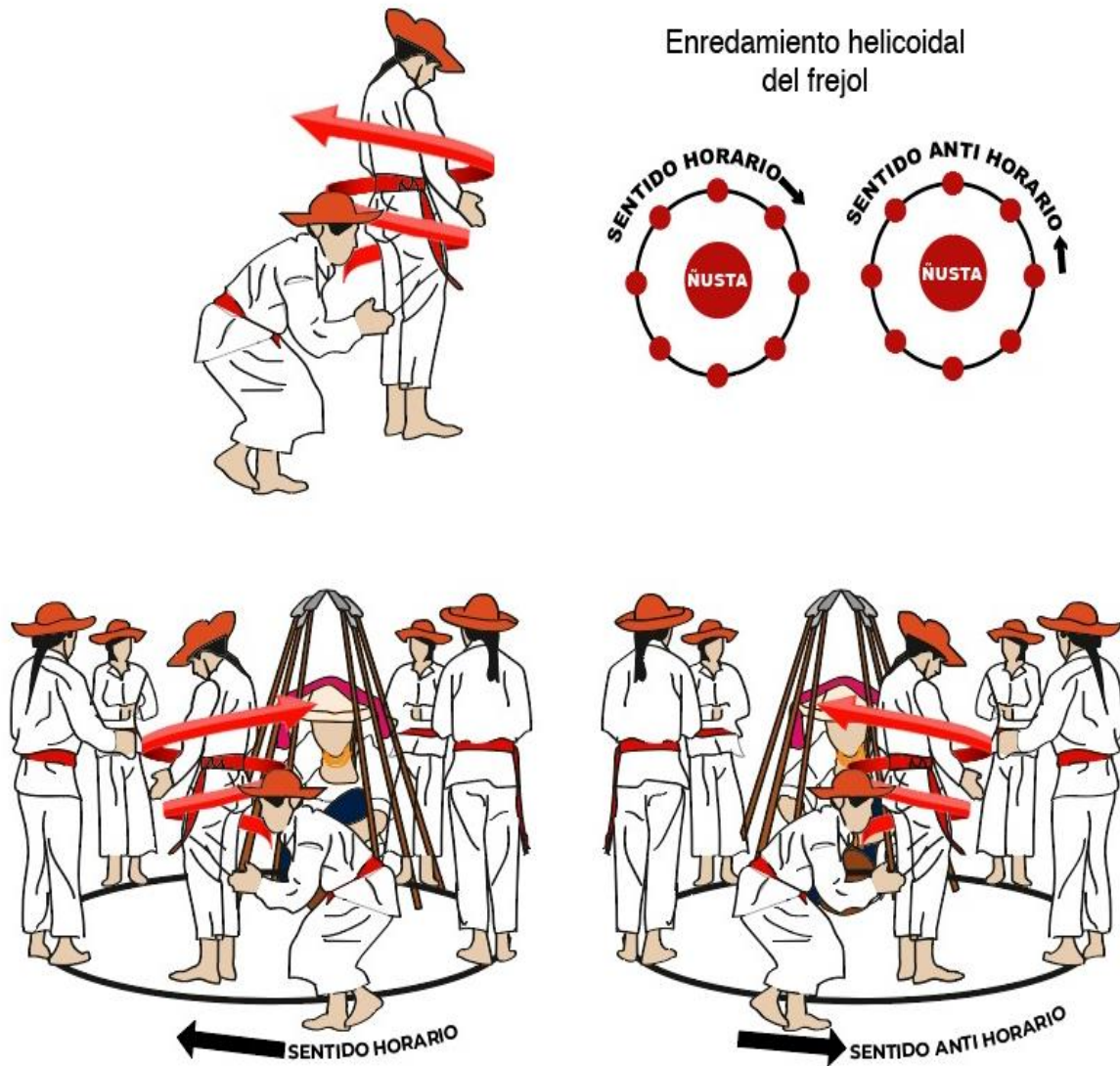
Figura 6. Pilis Aspi cuarto paso de la danza.



Purutu maytuk es el nombre del quinto movimiento dancístico, es uno de los más simbólicos y estéticamente mejor concebidos, su forma general responde al círculo coreográfico donde se desarrolla la escena teatral, corporalmente los danzantes representan una cruz ya que están en posición erguida y con los brazos horizontalmente semiabiertos, mientras por detrás de cada danzante ubicada en esta posición se desplaza formando una espiral ascendente, con la mano dando círculos en torno al danzante erguido.

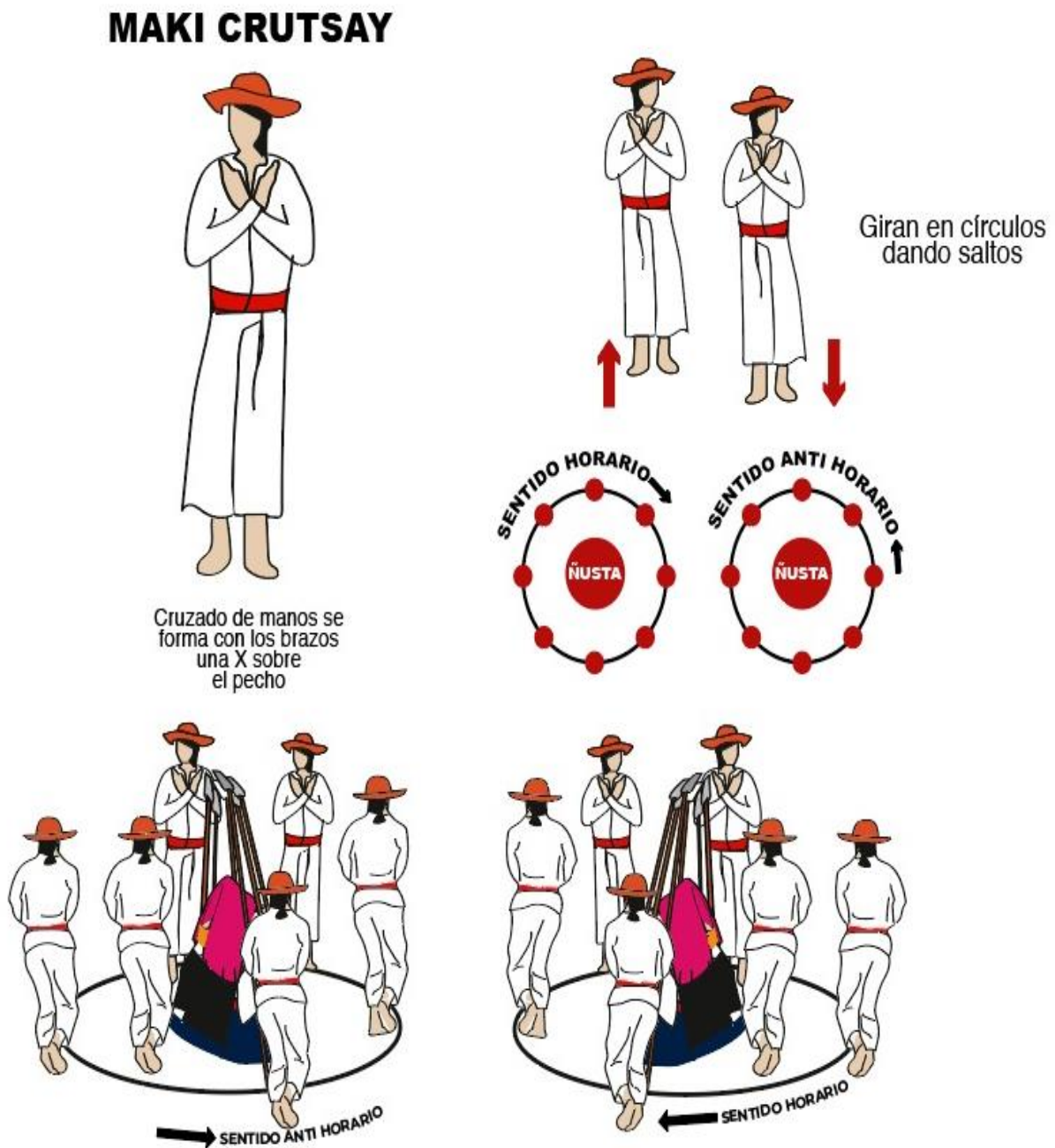
Figura 7. Purutu Maytuk quinto paso del ritual.

PURUTU MAYTUK



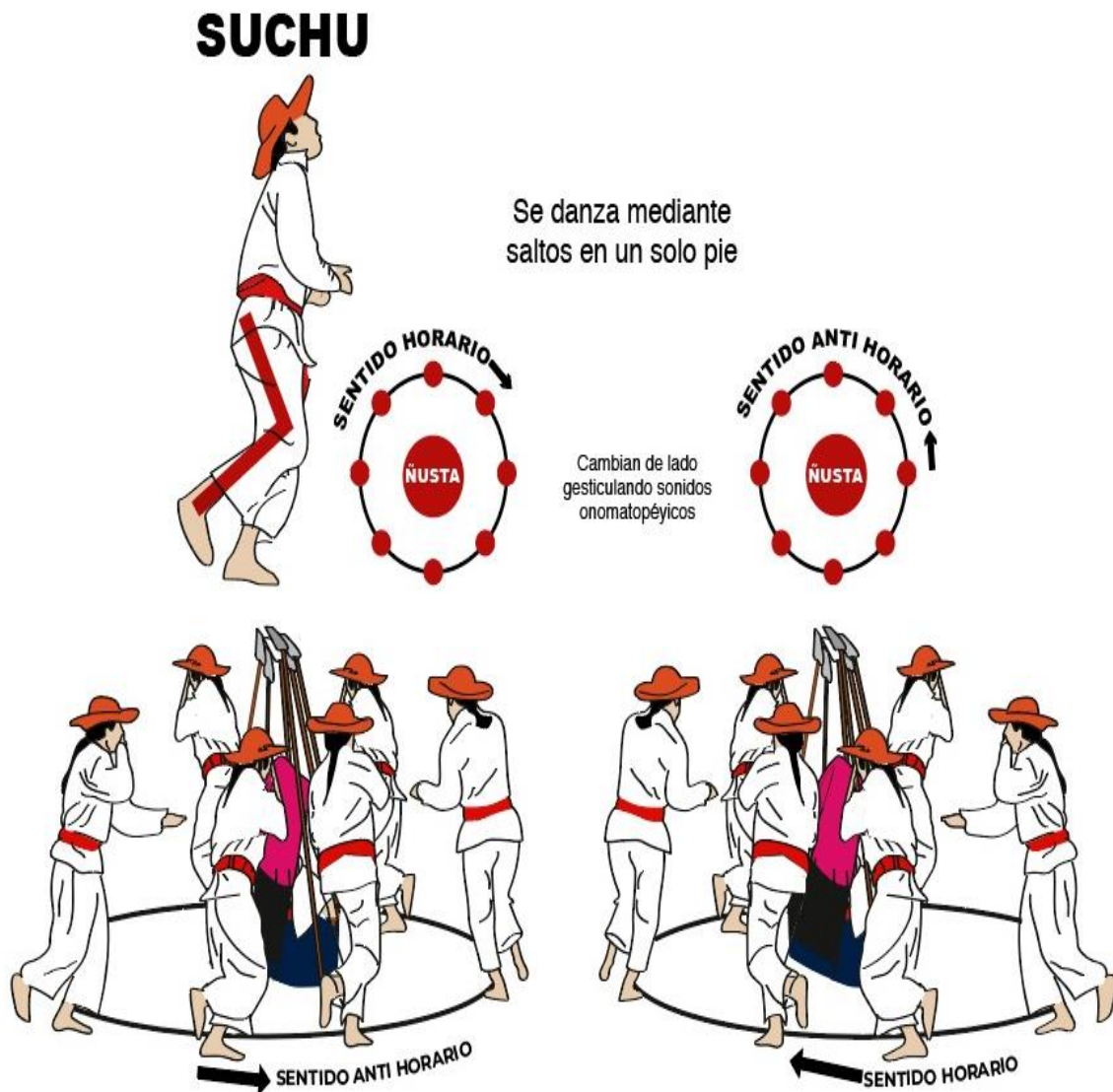
El sexto movimiento se denomina Maki Crutsay significa cruzado de manos, la forma general es el círculo coreográfico donde se desplazan los danzantes, pero la forma corporal que toman los mismos para ejecutar este movimiento dancístico es una cruz inclinada que se forma con los brazos en forma de X sobre el pecho.

Figura 8. Maki Crutsay sexto paso de la danza



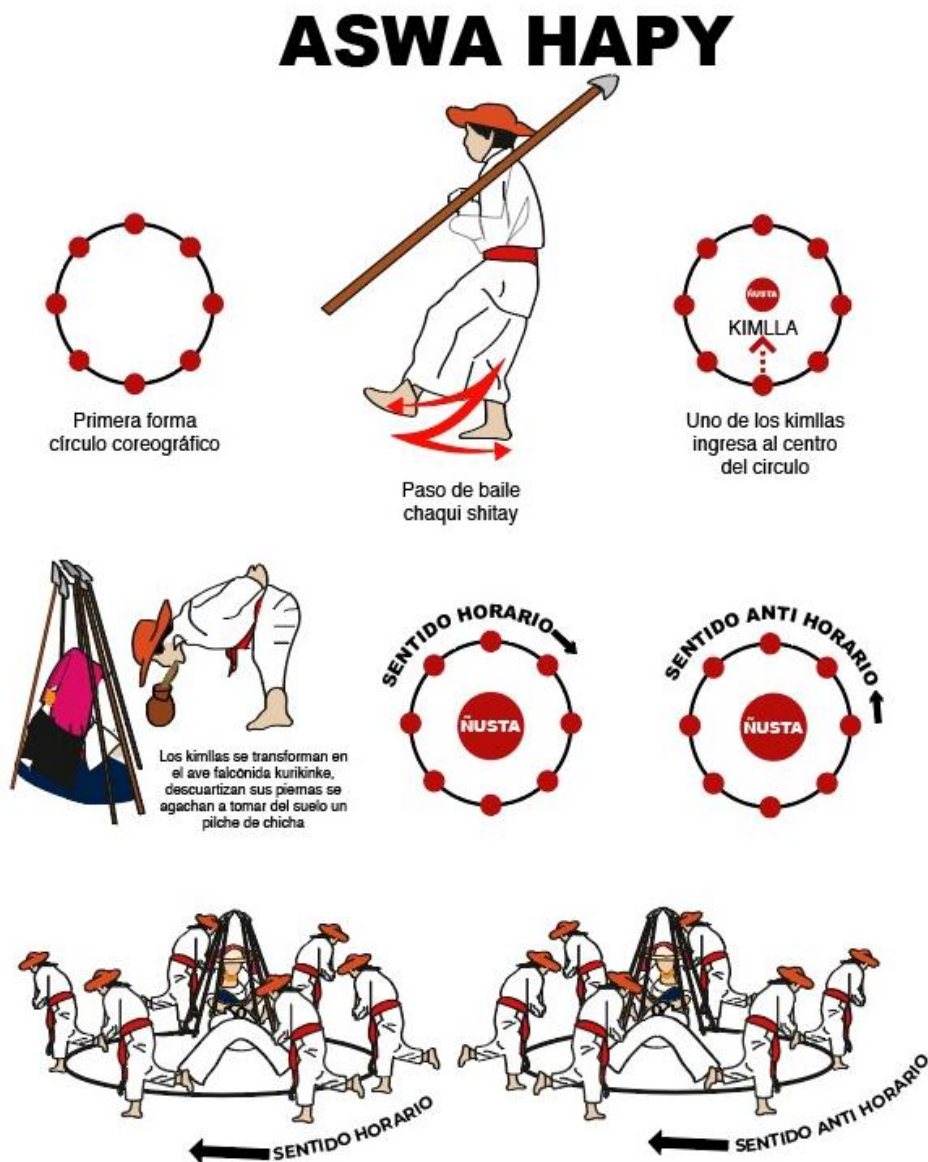
Suchu es el séptimo movimiento dancístico, igualmente su primera forma responde al círculo coreográfico, para apreciar la segunda forma se analiza la posición corporal de los danzantes, los cuales saltan en un solo pie mientras el otro lo recogen en forma de kinku.

Figura 9. Suchu séptimo paso de la danza.



El octavo movimiento dancístico se llama Aswa hapy que quiere decir tomar la chicha, la primera forma también responde al círculo coreográfico, la segunda responde a la descrita en el tercer movimiento denominado chaqui shitay, la tercera forma demuestra ser altamente icónica, ya que los danzantes simulan transformarse en aves falcónicas o curiwingues, para lo cual descuartizan sus piernas y ponen sus manos a la espalda y se agachan a tomar del suelo un pilche de chicha, lo toman con su boca y lo alzan hasta el cielo, después se retiran y siguen con el paso de chaqui shitay

Figura 10. Aswa Hapy octavo paso del ritual.



El noveno movimiento se llama Abaku, la primera forma es el círculo coreográfico, la segunda forma es altamente simbólica ya que los danzantes recrean en su coreografía el salto de una rana para esto se ponen en cunclillas, saltan en dos pies mientras aplauden y llevan un palo de madera en la boca, luego esta rana se transforma en un personaje mitológico de la cultura kichwa Cotacachi denominado abaku el cual se desarrolla con los danzantes erguidos que saltan en un solo pie tapados la cara con la mano izquierda y en la mano derecha llevan un palo que lo golpean entre sí.

Figura 11. Abaku noveno paso del ritual.

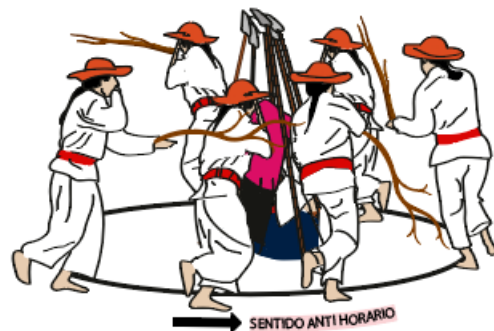
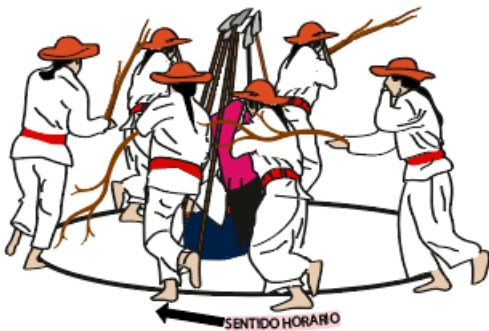
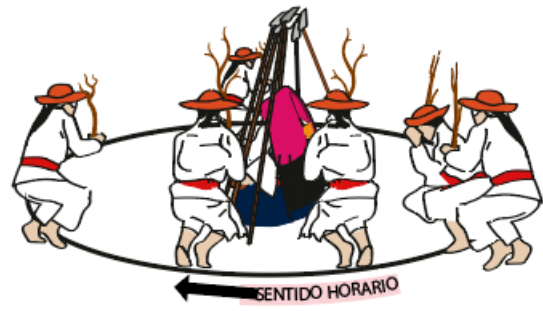
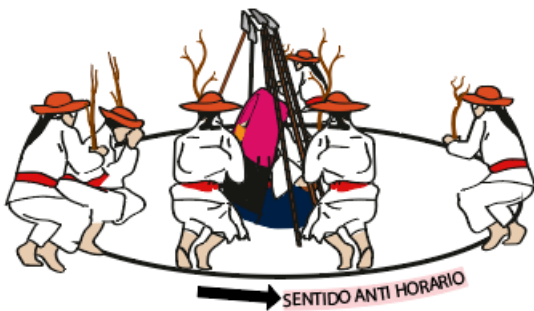
ABAKU



Los danzantes re-crean en su coreografía el salto de una rana

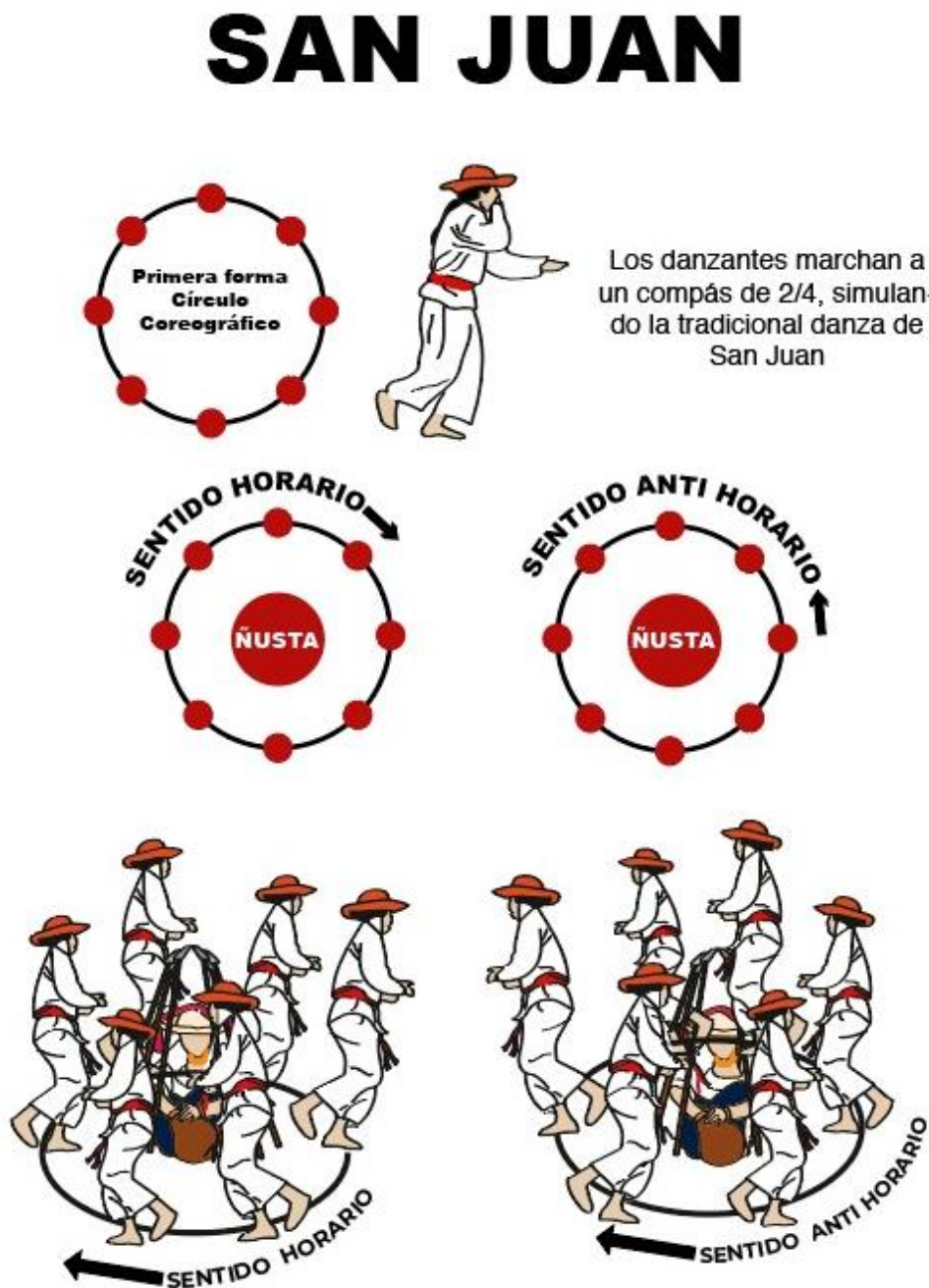


Se transforma en un personaje mitológico denominado Abaku



El décimo movimiento se llama San Juan, la primera forma es el círculo coreográfico en la segunda solamente se aprecia corporalmente que los danzantes marchan a un compás de 2/4, simulando la tradicional danza de San Juan en sentido horario y antihorario.

Figura 12. San Juan décimo paso del ritual.



El décimo primer movimiento dancístico se llama Urku kayay, en este solamente se verifica la presencia de la forma circular en la cual se ubican todos los danzantes con la vista hacia el cielo mientras cantan la canción denominada canto de invocación a los cerros, la cual culmina con un zapateo tradicional de san Juan evocando la siguiente frase gutural, ho lo jo holo, ho lo jo holo, ho lo jo holo.

Figura 13. Urku Kayay décimo primer paso del ritual

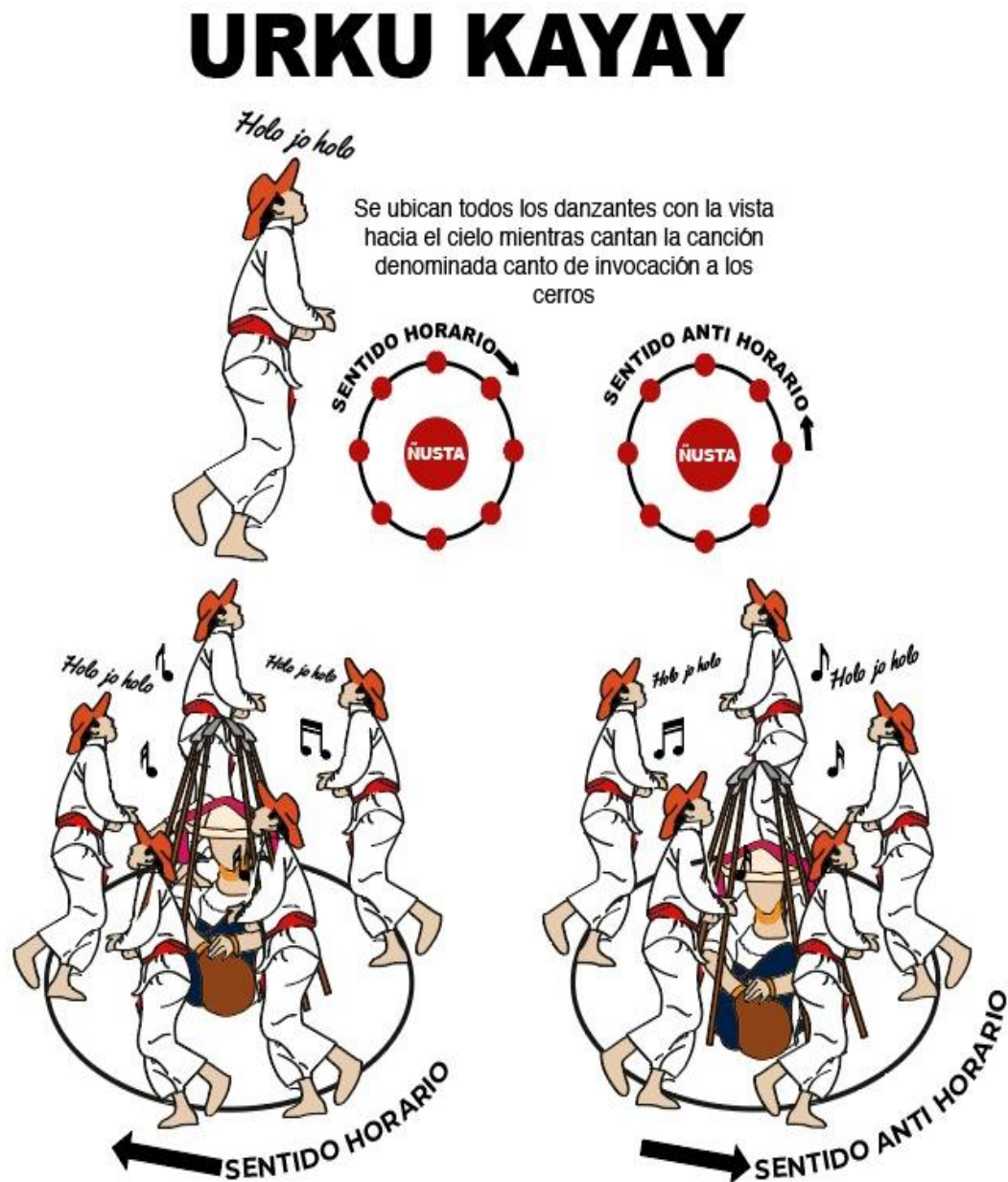


Figura 14. Grupo musical Waruntzy

WARUNTZY



Grupo musical que acompaña durante toda la serie coreográfica del ritual Yumbo

Vestimenta

El ajuar de vestuario de los danzantes Yumbos o Kimlla, no reportan mayor grado y complejidad deliberada en el diseño, la ropa que visten esta confeccionada con la tela denominada liencillo de color blanco hueso, la camisa la denominan como cushma la cual posee un símbolo hexagonal en el pecho, posee cuello militar, manga larga que terminan en puños, el largo de la cushma llega hasta el filo de la mano caída, utilizan un pantalón que lo denominan waramuchu o watacalzon el cual viene provisto de una pretina larga que sirve para ajuste y desajuste la basta es ancha y llega hasta media canilla, el calzado que utilizan es el alpargate tradicional, llevan una faja colorida denominada labru wawa chumpi, la cual

posee varias decenas de íconos representativos de la cultura kichwa, sirve para ajustar la camisa al cinto, también llevan un pañuelo de seda amarillo en forma de triángulo hacia la espalda, llevan además un sombrero que lo denominan de teja o muchicu de color anaranjado finalmente llevan una tobillera con borlas de color rojo en el pie derecho.

Los músicos visten con su traje kichwa habitual de Cotacachi, esto es una camisa blanca, un pantalón blanco, un pocho azul, alpargates blancos y un sombrero negro de paño.

La Sara Ñusta viste con el atuendo tradicional de la mujer kichwa de Cotacachi, lleva un anaco bicolor negro y blanco, una camisa bordada, una faja roja denominada mama chumpi, sobre esta otra denominada wawa chumpi, alpargatas de color negro con cordón fucsia, lleva como alhajas en sus muñecas cuentas rojas de coral de fantasía denominada maky watana, en su cuello lleva cuentas amarillas de fantasía denominadas wallkas, lleva una cinta envuelta en la cola del cabello y un sombrero blanco denominado de teja.

Figura 15. Fotografía danzantes Yumbos.



Nota: Danzantes Yumbos de San Nicolás, Intag Nangulvi (Alvear, 2008)

Estudio de los Colores del ritual Yumbo

Para esta parte, se hará una descripción etnográfica, pero haciendo énfasis en la diversidad y combinación de los colores que interactúan dentro del escenario donde se desarrolla el acto ritual coreográfico Yumbo, se tomará como base la vestimenta de los danzantes y el escenario contextualizado

La cromática expresada en el desarrollo del ritual Yumbo, obedece a la presencia paisajística del contexto andino, el escenario donde se ejecuta el Yumbo claramente está contextualizado con el sistema mitológico del pueblo Cotacachi, el cual comprende a los espacios andinos como sitios tutelares de profunda sacralidad, los cuales organizados en un estratégico simbolismo esotérico y mágico religioso, representa la interacción espiritual mediatizada entre la cosmogonía de los dioses Yumbos y sus espacios sagrados donde moran temporalmente y donde se provocan ejercicios energéticos cuyo tema principal es la sacralidad de la tierra.

Bajo este contexto simbólico y mágico, se puede rescatar el colorido de los crepúsculos y ocasos septembrinos, para quien haya tenido la oportunidad de apreciar el colorido temporal el horizonte en Cotacachi por los meses de agosto y septiembre, comprenderá que el comportamiento cromático del cielo de este tiempo reproduce un escenario lleno de belleza, de manera que el ritual Yumbo ha tenido la oportunidad de desarrollar su planteamiento estético espiritual en un tiempo en el cual los colores del cielo reflejados en el escenario andino, amplifican su belleza.

Todo el ejercicio del ritual Yumbo, mediatizado en los once movimientos coreográficos, son ejecutados por danzantes cuyo colorido de vestimenta recurre al uso de tres colores, el blanco que es el color del pantalón denominado huaramuchu y de la camisa denominada cushma, este color blanco es un símbolo que representa el color del hielo que mora en las cumbres de los volcanes y nevados del espacio andino Yumbo, el segundo color corresponde al amarillo, se trata de un pañuelo en forma de triángulo que todos los danzantes lo usan en el cuello hacia atrás, este representa de acuerdo a los depositarios del ritual el color de la purificación y protección de los malos espíritus, el tercer color está determinado por una faja de color rojo que usan los danzantes al cinto, estas fajas de acuerdo al conocimiento de los maestros tejedores explican que las elaboran de tal manera que puedan

servir para la protección de quien lo usa, como una especie de amuleto agorero, el color rojo es por tradición símbolo de fertilidad, belleza y poder.

A partir del tercer movimiento dancístico se forma la estructura cónica de lanzas de chonta debajo de las cuales ingresa el personaje de la ñusta, personaje que manejan 3 colores en su vestimenta, un anaco de color negro, una blusa de color blanco, un sombrero de teja de color blanco, sobre él una fachalina de color que convine con el atuendo y una faja de color rojo.

Música

El contexto sonoro que ambienta la danza ritual tiene un formato musical que consta de cinco músicos que interpretan el rondadorcillo o palla, dos músicos que interpretan el pífano o pijuango, dos percusionistas que interpretan el shinchí kara o bombo y un percusionista que toca el redoblante.

Este grupo musical interpreta once canciones, cada una representa a cada movimiento dancístico con su propio nombre el orden de las canciones o tonos son los siguientes:

Tabla 5. *Nombres de las canciones en orden secuencial de la danza*

Nº	Nombre de las canciones
1	Larku
2	Furmay
3	Chaqui shitay
4	Pilis Aspi
5	Purutu Maituk
6	Maki Crutsay
7	Suchu
8	Aswa hapy
9	Abaku
10	San Juan
11	Urku kayay

Todas las canciones excepto el número diez denominada San Juanito corresponde a la forma musical del Yumbo escrita en compás ternario de 6/8, con un tempo presto a 170 pulsaciones por minuto, la música está construida en base a la célula rítmica organizada en saltillos, el acompañamiento de la percusión se lo realiza con shinchi kara o tambores contruidos con troncos de chawalquero, que percuten un ritmo sostenido con la siguiente célula rítmica de corchea y negra.



Todo el repertorio musical está diseñado para la ejecución perfecta del ejercicio dancístico, esto se afirma ya que el concepto de ejecución de las danzas como tiene un carácter imitativo, las construcciones melódicas demuestran estar organizadas en torno a la dinámica corporal, este es el caso del primer movimiento llamado Larku la cual es más lento y ceremonial, el cuerpo melódico de la canción tiene cuatro planteamientos, haber llegado a lograr esta perfecta sincronía de tan elevada belleza melódica es un atributo invaluable que merece destacarse y admirar a esta tradición prehispánica pero vigente en el mundo kichwa de Cotacachi.

A partir del segundo movimiento dancístico todas las canciones incrementan la velocidad de su tempo, debido a que esto se nota ya que termina el denominado paseo ritual de inicio, es decir todas las danzas ya son en el propio espacio ritual en torno al huango de chakllas o lanzas levantadas y sostenidas entre sí, todas estas canciones o tonos, están diseñadas únicamente con el concepto de melodía masculina y femenina, es decir constituidas en base a una relación filosófica binaria del pensamiento kichwa mediante la correlación de complementariedad macho – hembra, esto también se conoce en la teoría occidental como frase antecedente y su pertinente frase consecuente, es decir que todas estas canciones no contienen una segunda estrofa que se constituya como coro, algo importante que tienen todas estas canciones es un pequeño estribillo con el cual se ejecuta he indica que la canción va a finalizar y consiste en una melodía generada mediante un intervalo de 4ta justa, que se interpreta con el primero y segundo tubo del instrumento aerófono palla, prácticamente este instrumento musical demuestra estar estructuralmente organizado en

base a la escala de pentafonía mayor, la cual inicia con este intervalo de 4ta justa que le da el verdadero sonido e identidad característica de la forma musical Yumbo, por lo tanto se aprecia que dentro del ritual Yumbo todos los elementos constitutivos del mismo han sido posiblemente durante milenios de tradición, construida prolíficamente para alcanzar la máxima plenitud de producción estética, la misma que le hace profunda justicia al sistema de contenidos filosóficos, mitológicos, cosmogónicos, teogónicos, esotéricos y espirituales que rigen el planteamiento, desarrollo y sostenimiento del ritual Yumbo en Cotacachi.

La selección documental audiovisual disponible para el levantamiento y análisis correspondiente del ritual Yumbo, se la recopiló del fondo documental perteneciente al Colectivo de Investigación Waruntzy, la cual ha sido registrada en el año 2002, los danzantes son personas pertenecientes a las comunidades kichwas de El Punge, Cumbas Conde y San Nicolás.

Para este estudio, se utilizaron catorce videos en el cual se registran los once movimientos dancísticos del Yumbo, la correcta vestimenta y los personajes, también se tuvo acceso a un video registro audiovisual que contiene todos los once pasos que musicalizan el rito Yumbo, finalmente se recopiló setenta y siete fotografías del proceso dancístico Yumbo.

Respecto a la música del yumbo se trabajó con once audios que registran las canciones emblemáticas del ritual Yumbo, interpretadas con pallas de carrizo y shinchi karas o tamboril, interpretados por el maestro Yumbo Tayta Félix Cushcagua, el año de grabación fue hecha en el año 1990 en la comunidad de San Antonio de El Punge.

La calidad del material audiovisual representado en los catorce videos de la danza del Yumbo, reporta un significativo aporte para poder desarrollar el posterior análisis iconográfico, además los danzantes ejecutan su acto coreográfico con mucho profesionalismo, lo cual contribuyen positivamente a este proceso de interiorización simbólico expresado en este ritual, un elemento importante de los videos recopilados son las expresiones guturales de animación de la danza, las cuales son un factor primordial para comprender la danza.

Respecto al material fotográfico también reporta valioso contenido para su análisis, ya que se trata de fotografías tomadas en distintos tiempos, existen fotos valiosas tomadas en el año de 1942, estas especialmente ayudan a certificar la vestimenta y ciertos pasos, existen otras tomadas en 1960, otras de 1975 y finalmente imágenes del año 2002, las cuales reportan una importante similitud con la vestimenta y las expresiones coreográficas reportadas en las fotos más antiguas.

Se logró recopilar fotografías en dos tiempos de los personajes más icónicos del ritual como son los Chaqui Capitanes, su importancia radica en que se puede apreciar claramente el diseño de la vestimenta de este personaje, la cual es muy exótica y de compleja interpretación antropológica, además también se puede apreciar el diseño de las varas de poder que los Chaqui empuñan, esta vara de poder contiene significados conceptuales para comprender el ritual Yumbo.

La calidad interpretativa recogida en los audios utilizados para este trabajo es de gran valor ya que son interpretaciones realizadas por uno de los mayores maestros músicos como lo fue el tayta Félix Cushcagua quien ejecuta la música interpretada en la palla con su verdadera cadencia de yumbo, con sus pausas y matices que demuestran cómo se debe ejecutar esta música para su pertinente función dancística.

Adaptaciones a la música del ritual Yumbo

La música tradicional de esta danza tiene una singularidad de sonidos puros que salen de las entrañas de los instrumentos musicales elaborados con materiales de la naturaleza por las mismas manos de los músicos que lo interpretan, combinación perfecta entre el ritmo y la percusión que acompañan a la danza ritual del Yumbo.

Uno de los aportes que brinda esta investigación es la recopilación de las once canciones que son fundamentales para guiar los tiempos y ritmo de cada movimiento dancístico, el músico e investigador Lenin Alvear realizó la transcripción de las canciones del Yumbo a las cuales las he realizado un incremento de instrumentos que enriquezcan la armonía, estos tienen una característica folclórica o andina, que no distorcionará el contenido esencial de la música, ya que son elaborados con materiales de la misma naturaleza como carrizos, pieles de los animales, etc.

Los instrumentos propuestos para el arreglo de las canciones son las pallas que realizaran la melodía conjuntamente con el pífano, las cuales se dividen en voces para una mejor sonoridad, los sicus, maltas y zankas, realizarán el contra canto y a su vez irán intercalando en algunas partes de la melodía principal, la guitarra realizara un acompañamiento armónico, mientras que la base rítmica será compartida por el tamboril y el bombo.

Figura 16. Partitura de la canción Larku, score del primer paso coreográfico

Score

Música Nro 1

LARKU

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

Alegro = 120

The musical score is written for a variety of instruments. The top section includes Palla, Pifano, Sicus 1, Maltas 2, and Zanka 3, all playing a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Guitarra provides harmonic accompaniment, also at *mp*. The Tamboril and Bombo provide a rhythmic foundation with a *mp* dynamic. The bottom section includes Fl., P.P. 1, P.P. 2, P.P. 3, Bjo., and C. Dr. The Fl. and P.P. 1 parts play a melodic line with dynamics ranging from *mp* to *f*. The Bjo. and C. Dr. parts provide a rhythmic accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A rehearsal mark 's' is placed at the beginning of the Fl. and P.P. 1 parts in the bottom section.

Música Nro 1

2
15

Fl.

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

Bjo.

C. Dr.

15

22

Gliss

22

22

Figura 17. Partitura de la canción Furmay, score del segundo paso coreográfico

Score

Música Nro 2
FURMAY

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

The musical score is written in 6/8 time and consists of two systems of staves. The first system includes Pallas, Piano, Sicus 1, Maltes 2, Zanka 3, Banjo, Tamboril, and Bombo. The second system includes Fl., P.P. 1, P.P. 2, P.P. 3, Bjo., and C. Dr. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different instruments.

Música Nro 2

2/3

Fl.

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

Bjo.

C. Dr.

13

13

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. It features six staves: Flute (Fl.), Piano (P.P. 1), Piano (P.P. 2), Piano (P.P. 3), Bjojo (Bjo.), and Conga (C. Dr.). The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 2/3. The flute part has a melodic line with a fermata over measures 14-15. The piano parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The bjojo and conga parts have a steady rhythmic accompaniment.

Fl.

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

Bjo.

C. Dr.

19

19

19

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. It features the same six staves as the previous system. The flute part continues its melodic line. The piano parts maintain their harmonic and rhythmic roles. The bjojo and conga parts continue their accompaniment. The system concludes with a double bar line at the end of measure 24.

Figura 18. Partitura de la canción Chaky Shitay, score del tercer paso coreográfico

Score

Música Nro 3
CHAKY SHITAY

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

The score is divided into two systems. The first system includes the following instruments and parts:

- Palla:** Treble clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.
- Pifano:** Treble clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.
- Sicus 1:** Treble clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.
- Maltas 2:** Bass clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.
- Zankas 3:** Bass clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.
- Guitana:** Treble clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.
- Tamboril:** Percussion, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.
- Bombo:** Percussion, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.

The second system includes the following instruments and parts:

- Fl.:** Treble clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic, then moving to *f*.
- P.P. 1:** Treble clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic, then moving to *mp*.
- P.P. 2:** Bass clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic, then moving to *mp*.
- P.P. 3:** Bass clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic, then moving to *mp*.
- Bjo.:** Treble clef, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic, then moving to *mp*.
- C. Dr.:** Percussion, 6/8 time signature, starting with a *mf* dynamic.

Figura 19. Partitura de la canción Pilis Aspi, score del cuarto paso coreográfico

Score

Música Nro 4

PILIS ASPI

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

Vivace = ♩ 130

The musical score is written for a large ensemble. It begins with a tempo marking of 'Vivace = ♩ 130'. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The score is divided into two systems. The first system includes Pallas, Piano, Sicus 1, Malta 2, Zanka 3, Guitarra, Tamboril, and Bombo. The second system includes Fl., P.P. 1, P.P. 2, P.P. 3, Bjo., and C. Dr. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for the first system and *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) for the second system. The percussion parts (Tamboril, Bombo, Bjo., C. Dr.) feature a consistent rhythmic pattern throughout.

2
15

Música Nro 4

Fl.

P.P. 1

P.P. 2

P.P. 3

Bjo.

C. Dr.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Figura 20. Partitura de la canción Purutu Maituk, score del quinto paso coreográfico

Score

Música Nro 5
PURUTU MAITUK

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

Vivace = 130

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Pallas, Piano, Sicus 1, Malts 2, Zanka 3, Guitar, Tamboril, and Bombo. The second system includes Fl., P.P. 1, P.P. 2, P.P. 3, Bjo., and C. Dr. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Vivace = 130'. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs and first/second endings throughout the piece.

Figura 21. Partitura de la canción Maki Crutsay, score del sexto paso coreográfico

Score

Música Nro 6

MAKI CRUTSAY

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

Vivace = $\text{♩} = 130$

The musical score is written for a 6/8 time signature and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features seven staves: Pallas, Pifano, Sicus 1, Zanka 2, Zanka 3, Guitarra, and Tamboril/Bombo. The Pallas and Pifano parts are marked *mf* and play a melodic line with grace notes. Sicus 1 and Zanka 2 are marked *mp* and play a rhythmic accompaniment. Zanka 3 is marked *mp* and plays a bass line. Guitarra is marked *mp* and plays a rhythmic accompaniment. Tamboril and Bombo are marked *mf* and play a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*) and a tempo marking (Vivace = $\text{♩} = 130$).

Figura 22. Partitura de la canción Suchu, score del séptimo paso coreográfico

Score

Música Nro 7

SUCHU

Transcripción: Lenin Alvear

Vivace = ♩ 130 Arreglo: Tatiana Guerra

The score is arranged for the following instruments:

- Pallas**: Treble clef, melodic line with dynamics *f*, *mf*, *f*.
- Piñano**: Treble clef, melodic line with dynamics *f*, *mf*, *f*.
- Sicus 1**: Treble clef, melodic line with dynamics *mp*, *f*.
- Malta 2**: Bass clef, melodic line with dynamics *mp*, *f*.
- Sankas 3**: Bass clef, melodic line with dynamics *mp*, *f*.
- Guitarra**: Treble clef, accompaniment with dynamics *mp*, *mf*, *mp*.
- Tamboril**: Percussion, rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.
- Bombo**: Percussion, rhythmic accompaniment with dynamics *mf*.
- Fl.**: Treble clef, melodic line with dynamics *mf*.
- P.P. 1**: Treble clef, melodic line with dynamics *mp*, *f*.
- P.P. 2**: Bass clef, melodic line with dynamics *mp*, *f*.
- P.P. 3**: Bass clef, melodic line with dynamics *mp*, *f*.
- Bjo.**: Treble clef, melodic line with dynamics *mf*.
- C. Dr.**: Percussion, rhythmic accompaniment.

Rehearsal marks *11* are present at the beginning of the Fl., P.P. 1, P.P. 2, P.P. 3, Bjo., and C. Dr. staves.

Figura 23. Partitura de la canción Aswa Hapy, score del octavo paso coreográfico

Score

Música Nro 8
ASWA HAPY

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

Vivaci = ♩ 140

The score is for the eighth step of a choreography. It features a variety of instruments: Pallas (flute), Piano, Sicus 1, Malta 2, Sankas 3, Guitar, Tamboril, Bombo, Flute (Fl.), Percussion 1 (P.P. 1), Percussion 2 (P.P. 2), Percussion 3 (P.P. 3), Bjo (bjoque), and C. Dr. (cascara). The music is in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Vivaci' at 140 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes Pallas, Piano, Sicus 1, Malta 2, Sankas 3, Guitar, Tamboril, and Bombo. The second system includes Flute, Percussion 1, Percussion 2, Percussion 3, Bjo, and C. Dr. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. The score includes repeat signs and a double bar line at the end of the second system.

Figura 24. Partitura de la canción Abaku, score del noveno paso coreográfico

Score

Música Nro 9

ABAKU

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

Vivace ♩ = 140

The musical score is for the piece 'Música Nro 9 ABAKU' and is marked 'Vivace' with a tempo of 140 beats per minute. It is written in 8/8 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is arranged for a variety of instruments, including Palla, Piano, Sicus 1, Malta 2, Sankas 3, Guitarra, Tamboril, Bombo, Fl., P.P. 1, P.P. 2, P.P. 3, Bjo., and C. Dr. The score is divided into two systems. The first system includes Palla, Piano, Sicus 1, Malta 2, Sankas 3, Guitarra, Tamboril, and Bombo. The second system includes Fl., P.P. 1, P.P. 2, P.P. 3, Bjo., and C. Dr. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The Palla part starts with a rest followed by a melodic line. The Piano part has a similar melodic line. The Sicus 1 part has a more rhythmic line. The Malta 2 part has a rhythmic line. The Sankas 3 part has a rhythmic line. The Guitarra part has a rhythmic line. The Tamboril and Bombo parts have a rhythmic line. The Fl. part has a melodic line. The P.P. parts have a rhythmic line. The Bjo. part has a rhythmic line. The C. Dr. part has a rhythmic line.

Figura 25. Partitura de la canción San Juan, score del décimo paso coreográfico

Score

Música Nro 10
SAN JUAN

Transcripción: Lenin Alvear
Arreglo: Tatiana Guerra

Presto ♩ = 170

The score is written for a large ensemble. The instruments and their parts are:

- Pallas:** Flute part, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Pifano:** Flute part, also starting with a forte (*f*) dynamic.
- Sicus 1:** Flute part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Malta 2:** Percussion part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Zankas 3:** Percussion part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Guitarra:** Guitar part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Tamboril:** Percussion part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Bombo:** Percussion part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- Fl.:** Flute part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- PP. 1:** Percussion part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- PP. 2:** Percussion part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- PP. 3:** Percussion part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- Bjo.:** Bjo. part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- C. Dr.:** Conga part, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.

Música Nro 10

2
19

Fl.

PP. 1

PP. 2

PP. 3

Bjo.

C. Dr.

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

f

mp

mp

mp

mp

mp

Grito onomatopéyico

Figura 26. Partitura de la canción Urku kayay, score del décimo primer paso coreográfico

Score

Música Nro 11

URKU KAYAY

Transcripción: Lenin Alvear

Arreglo: Tatiana Guerra

Allegro ♩ = 120

The musical score is written for a 6/8 time signature and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features the following instruments and parts:

- Voice:** Carries the melody and lyrics. The lyrics are: "ba bu ri ta. Im ba bu ri ta. pu lum bi ri ta pu lum bu ri ta." and "war mi ra ci tu. war mi ra ci tu. kin ti pu ca ra kin ti pu ca ra." Dynamic markings include *mf* and *f*.
- Palla:** Provides harmonic support with a melodic line, marked *mf*.
- Piñano:** Provides harmonic support with a melodic line, marked *mf*.
- Sicus 1:** Provides harmonic support with a melodic line, marked *f*.
- Malta 2:** Provides harmonic support with a melodic line, marked *mf*.
- Zanka 3:** Provides harmonic support with a melodic line, marked *mf*.
- Guitarra:** Provides harmonic support with a melodic line, marked *mf*.
- Tamboril:** Provides a rhythmic accompaniment with a steady beat, marked *mf*.
- Bombo:** Provides a rhythmic accompaniment with a steady beat, marked *mf*.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 9, and the second system covers measures 10 through 19. The tempo is marked as Allegro with a quarter note equal to 120 beats per minute.

Música Nro 11

2
19

ho ^{mp} lo ho lo ho to lo ho lo ho to lo ho lo

Fl. *mp*

PP. 1 *mp*

PP. 2 *mp*

PP. 3 *mp*

Bjo. *mp*

C. Dr. *mp*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Música Nro 11'. The score is written in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It includes a vocal line and instrumental parts for Flute (Fl.), Percussion 1 (PP. 1), Percussion 2 (PP. 2), Percussion 3 (PP. 3), Bjo (Björns), and C. Dr. (Cajón). The vocal line begins at measure 19 with the lyrics 'ho lo ho lo ho to lo ho lo ho to lo ho lo'. The instrumental parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score consists of 19 measures, with a repeat sign at the beginning and end.

CAPITULO V

CONCLUSIONES

- La comunidad Kichwa de San Antonio del Punge ha sido el escenario cultural comunitario donde sus habitantes han logrado mediante un profundo proceso de custodia sostener y recrear un ritual de origen prehispánico que luego de haber documentado la etnografía y etnología del denominado ritual Yumbo se plantea que esta expresión tradicional se desarrolla bajo un complejo contenido de memoria social portada en un corpus oral recreado en el conocimiento implícito de músicos, danzantes, dirigentes, catequistas, cabildos, ancianos, parteras, prácticamente en un sistemático orden social de actores comunitarios.
- La serie coreográfica implícita en el ritual Yumbo está determinada por un valioso triángulo de acciones estéticas, las cuales sintetizan la acción y reacción tanto física como espiritual que se desenvuelve en el espacio donde se recrea el ritual Yumbo. Bajo esta construcción estética se asevera que este ritual está diseñado mediante una estricta función social y espiritual de la música, la cual ambienta el desenvolvimiento de una serie dancística de once movimientos, este ensamble músico- dancístico en consonancia con dos actores pasivos denominados Chaqui capitanes y la Ñusta, construyen el simbólico proceso coreográfico que demanda y provoca la ejecución de este ritual.
- El contenido del cuerpo mitológico que permite aproximarse a la comprensión de este rito, plantea que este ritual está provocado por las fuerzas telúricas que se manifiestan dentro del ejercicio temporal del equinoccio de septiembre como parte del calendario agrícola en los Andes septentrionales del Ecuador, la celebración a la cual está abocado este ritual se llama Hatun Mama cuyo objetivo principal es recrear simbólicamente el inicio del ciclo agrícola determinado por el cultivo del maíz – frejol.
- Uno de los aspectos más trascendentales que este ritual demuestra es, la profunda relación de la comunidad con las manifestaciones materiales e inmateriales de la naturaleza en el tiempo septembrino, la memoria de un sabio músico cotacacheño como fue el Taita Félix Cushcagua Isama, indica claramente la sacralidad,

religiosidad y profunda espiritualidad que los comuneros kichwas sostienen respecto a este tiempo y su principal ritual denominado danza de los Yumbos.

- La puesta en valor del ritual Yumbo exige de diversas manifestaciones artísticas su acopio para lograr establecer un escenario y ambiente propicios y adecuados de acuerdo a la tradición, se reconoce la presencia imprescindible de doce a catorce danzantes denominados Kimlla, es necesario reconocer el significado de su vestimenta, utilizan una camisa denominada kushma que posee simbólicamente a lo largo del pecho un ícono de origen prehispánico denominado tumi, utilizan una labru chumpi o faja a la cintura, llevan un pantalón de liencillo denominado watacalzon y un pañuelo de color amarillo en forma de triángulo hacia la espalda, en la cabeza llevan un sombrero pardo denominado ancara.
- El colectivo de músicos tradicionalmente como Waruntzy visten con alauzansa tradicional de los kichwas del pueblo Cotacachi, es determinante la jerarquía dentro de los músicos de este ensamble, son siete músicos, un jefe denominado maestro mayor que toca un rondador denominado palla de cuyo meñique izquierdo cuelga un tamboril denominado sinchik cara, dos palleros sin tamboril, un pifanero que interpreta una flauta elaborada en hueso de cóndor y un percusionista que interpreta un tambor grande.
- Los personajes más destacados e importantes del ritual corresponde a los dos chaqui capitanes que dirigen solemnemente el desarrollo y desempeño del ritual, de acuerdo a las investigaciones y tradiciones son los sumos representantes de los dioses, su vestimenta demuestra su importancia, diseñada con un alto contenido mitológico y profunda creatividad y buen gusto, especialmente por la capacidad de combinar los colores, la policromía es provocada por el uso efectivo de lentejuelas, mullos y plumería, portan en su mano derecha una vara de poder elaborada en madera de chonta y capulí, éstas están decoradas con siete anillos engastados a ciertas distancias en metal de plata y bronce, en cada anillo se amarra un pañuelo polícromo, que de acuerdo a la tradición simboliza el calendario ritual agrícola de este pueblo kichwa de Cotacachi.
- El último personaje de relevancia es la Ñusta es una señorita vestida alauzansa kichwa de Cotacachi, su función es simbolizar y conectar espiritualmente las fuerzas de la naturaleza del mundo terrenal con el mundo intraterrenal y el mundo de arriba, para provocar el equilibrio y la convocatoria isotérica a la dinámica que la tierra

provoca mediante su fertilidad, de tal manera que su presencia es trascendental, se ubica estratégicamente debajo de una pirámide creada por las doce o catorce lanzas de chonta de los danzantes, su papel dentro del proceso del ritual aparece en el clímax del mismo en el movimiento coreográfico denominado ashua hapy, encargada de verter la chicha que lleva en su falda para que cada danzante y músico live la bebida de maíz.

- De la serie coreográfica establecido en el rito Yumbo mediante la práctica de once movimientos coreográficos, prácticamente todos están diseñados dentro de su lenguaje estético dancístico mediante iconografía de kinkus y kokos, además se establece la presencia del círculo humano descrito siempre desde la binariedad, de tal manera que se establece ciclos dancísticos circulares en sentido antihorario y en sentido horario a lo cual, en este trabajo hemos denominado para desarrollar una mejor pedagogía identitaria de la danza como macho y hembra que representan de acuerdo a la tradición este equilibrio y complemento del cual la danza hace uso exclusivo en todos sus once movimientos coreográficos.
- El planteamiento musical que ambienta este ritual demuestra un alto conocimiento del ritmo y la profunda capacidad para lograr representar melodías de profunda belleza musical, además esta música de profundo valor identitario y patrimonial es la representante para el sostenimiento y demostración ante el mundo de uno de los ritmos más importantes que el Ecuador posee, como es la música o forma musical del “Yumbo”.
- De esta manera se plantea que el ritual Yumbo tiene claras evidencias etnográficas, estéticas y mitológicas que contribuyen a demostrar su construcción de origen prehispánico e inclusive preinca, gracias al trabajo del Yumbo mayor taita Félix Cushcagua quien demostró que los maestros Yumbos son personas que han pasado por un riguroso proceso iniciático espiritual quienes como oficio de vida tenían la obligación moral de custodiar hasta su muerte un espacio sagrado representado por una tola de origen Caranqui la cual es símbolo absoluto de la identidad construida por los pueblos que habitan las provincias de Imbabura y Pichincha hace 7000 años.
- El estudio iconográfico e iconológico de este trabajo académico determinó levantar prácticamente toda la serie coreográfica expresada en el ritual Yumbo, mediante el uso didáctico de once esquemas gráficos coloridos los cuales recrean claramente la práctica del ritual Yumbo.

RECOMENDACIONES

- Levantar un estudio iconológico del contenido implícito en el sistema mitológico de la memoria social sostenida en el ejercicio ritual del Yumbo en las comunidades kichwas de los Andes dentro del Cantón Cotacachi.
- Desarrollar un método pedagógico que contribuya al proceso de salvaguarda de la práctica del ritual Yumbo en el cantón Cotacachi.
- Promover la gestión cultural pertinente para ejecutar el registro técnico del ritual Yumbo dentro del sistema de inventario de patrimonio cultural inmaterial administrado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador INPC.
- Plantear un programa de salvaguarda para revitalizar la práctica ritual del Yumbo en las comunidades kichwas del cantón Cotacachi mediante la asistencia y patrocinio del gobierno municipal, institución que de acuerdo a la ley debe velar para mantener, conservar y difundir el patrimonio cultural cantonal además el estado dota anualmente de recursos económicos a esta institución para que asuma responsablemente las competencias para la gestión del patrimonio cultural.
- Diseñar un proyecto de corte etnográfico para levantar un proceso sistemático de recopilación, análisis e interpretación de la memoria y la práctica ritual del Yumbo en el cantón Cotacachi.
- Producir una obra teatral sobre la vida, obra, memoria y sabiduría del maestro Yumbo taita Félix Cuschcagua Isama para socializar la riqueza cultural implícita en su testimonio de vida.
- Producir un documental cinematográfico basado en el contenido filosófico, místico, mítico y esotérico legado dentro del sistema integral de conocimientos que posibilitaron la práctica del ritual Yumbo en el cantón de Cotacachi.
- Diseñar un proyecto educativo que determine contribuir a la práctica musical del Yumbo dentro de las instituciones culturales y educativas del cantón Cotacachi.
- Estimular la producción de material bibliográfico que promueva la revalorización y revitalización de los elementos que posibilitan recrear la ritualidad del Yumbo en el cantón Cotacachi.

REFERENCIAS

- Albuja, A. (2011). *Estudio monográfico del cantón Cotacachi*. Ibarra: Casa de la Cultura Ecuatoria Benjamín Carrión Núcleo Imbabura.
- Alvear, L. (2017). *Taita Félix Cushcagua*. Revista Shimi. Nuestra voz construye, N° 14, pp.23 - pp.28.
- Alvear, L. (2020). *Intervención cultural para la salvaguarda de la tradición ritual Yumbo*. Tesis de maestría, Universidad internacional de la Rioja.
- Alvear, L. (06/01/2021). *Memoria y salvaguarda del Yumbo: un ritual prehispánico en los Andes ecuatorianos*. Recuperado de <https://www.archivozmagazine.org/es/category/articulos/>
- Antamba, T. (2020). Emergentes narrativas infográficas electorales en Ecuador. Transformaciones y continuidades, 2006-2017, Tesis doctoral, Universidad de Palermo, p.117
https://www.palermo.edu/dyc//doctorado_diseno/tesisdoctoral_antamba.html
- Athens, J. y Osborn A. (1974). Investigaciones arqueológicas en la sierra norte del Ecuador. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Athens, J. (1980). *El proceso evolutivo de la sociedades complejas y la ocupación del período tardío Cara en los Andes septentrionales del Ecuador*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Betancourt, O. Alta, C. Alta, G. y Landázuri M. (2009). *El elefante de Cotacachi. Una mirada sobre la situación actual de la música indígena en el cantón Cotacachi, provincia de Imbabura*. Quito: Artes Gráficas Silva. Coba – Andrade, Carlos Alberto.
- Caillavet, Ch. (2001). *Etnias del norte etnohistoria e historia del Ecuador*. Quito: editorial Abya Yala.
- Cevallos, P. (1993). *Retazos de la vida de mi pueblo*. Quito: Fondo Editorial C.C.E.
- Cervone, E. (2000). *Tiempo de fiesta; larga vida a la fiesta: Ritual y conflicto étnico en los Andes*. En Guerrero, A. (Comp.), *Etnicidades* (pp. 119-146). Quito: ILDIS.
- Coba, C. (1981). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Tomo 1. Otavalo: Editorial Gallo Capitán.
- Coba, C. (1989). *Visión histórica de la música en el Ecuador*. Revista Sarance, N° 13, 33, 62 – 63.

- Coba, C. (1992). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Tomo II. Otavalo: Editorial Gallo Capitán.
- Coba, C. (1996). *Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralización*. En M. Baumann (Ed.), *Cosmología y música en los Andes* (pp. 197 - 220). Alemania: Vervuert Ibaroamericana.
- Coba, C. (2012). *Persistencias etnoculturales y músicos cimeros de Cotacachi*. En J. Cordero (Dir.), *Cotacachi; historia territorio e identidad*. (pp. 122 - 141). Quito: Editorial Ecuador F. B. T. Cia. Ltda.
- Convenio 1/2003, Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Boletín oficial del estado 361, de 17 de Junio del 2008.
<https://site.inpc.gob.ec/pdfs/lotaip2020/Convencion%202003.pdf>
- Constitución de la República del Ecuador, decreto legislativo 0/2021, de 25 de enero. Registro Oficial del estado, 449, de 20 de octubre de 2008.
https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/02/Constitucion-de-la-Republica-del-Ecuador_act_ene-2021.pdf
- Echeverría, J. (2004). *Las sociedades prehispánicas de la sierra norte del Ecuador. Una aproximación arqueológica y antropológica*. Quito: Universidad de Otavalo.
- Gómez, M. (2003). La iconografía. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura.
<https://fdocuments.ec/document/la-iconografia-simbologia-oculta-en-la-arquitectura.html>
- Guerrero, F. y Ospina, P. (2003). *El poder de la comunidad. Ajuste estructural y movimiento indígena en los Andes ecuatorianos*. Buenos Aires: CLACSO Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Haro, C. (2008). *San Ana Mama y la fundación del pueblo doctrinero de Cotacachi*. En M. Valdospinos, H. Jaramillo y L. Revelo (Eds.), *A orillas del Pichaví* (pp. 175-183). Ibarra: CCE Imbabura.
- Jaúregui, M. (2013) *Quiroga, fe, cultura y tradición. 100 años de historia*. Otavalo: Editorial Pendoneros.
- Jara, H. (2007). *Tulipe y la cultura Yumbo. Arqueología comprensiva del subtrópico quiteño*. Quito: FONSA.
- Jaramillo, H. (1990). *Indumentaria indígena de Otavalo*. En Revista Saranse, N° 14 (pp. 11 - 19).

Ley 1/2016, de 30 diciembre Ley Orgánica de Cultura, registro oficial suplemento del estado 913, de 30 de diciembre de 2013.

https://www.derechoecuador.com/uploads/content/2021/03/file_1615404697_1615404702.pdf

López, M. (2005). *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*.

[https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-](https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION_GENERAL_A_LOS_ESTUDIOS_ICON.pdf)

[INTRODUCCION GENERAL A LOS ESTUDIOS ICON.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION_GENERAL_A_LOS_ESTUDIOS_ICON.pdf)

Moreno, S. (1923). *La música en la provincia de Imbabura. Apuntes para la historia de la música en el Ecuador*. Quito: Editorial Tipografía y Encuadernación Salesianas.

Moreno, S. (1949). *Música y danzas autóctonas del Ecuador*. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.

Moreno, S. (1966). *Cotacachi y su comarca*. Quito: Editorial Don Bosco.

Moreno, S. (1966). *El equinoccio de septiembre en Cotacachi*. En P. De Carvalho-Neto (Ed.), *Revista del Folklore ecuatoriano* N° 2 (pp. 189-209). Quito: Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Moreno, S. (1972) *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Moya, R. (1981). *Simbolismo y ritual en el Ecuador andino “el quichua en el español de Quito”*. Otavalo: Editorial Gallo capitán.

Moya, A. (1999). *Ethnos, atlas mitológico de los pueblos indígenas del Ecuador*. Quito: EBI Proyecto de Educación Bilingüe Intercultural.

Mullo, J. (Productor) & Mullo, M. (Director). (1991). *Allpa Maitru*. (Documental) Cotacachi.

Mullo, J. (1991). *Proyecto de investigación mitológica: la música de tradición oral y su aplicación a la música contemporánea. Segundo informe*. Cotacachi. Material no publicado.

Naranjo, F. Almeida, J. Mullo, J. (1992). *Primer volumen de la última etapa de los estudios del museo aspectos: antropológico e histórico*. Material no publicado.

R. Bogdan, S. Taylor, (1984 – 1987) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Ediciones Paidós Iberica, S. A. Mariano Cubí, 92 – 08021 Barcelona y editorial Paidós, SAICF

Salomón, F. (1997). *Yumbos, Niguas y Tsátchila o Colorados durante la colonia española. Etnohistoria del noroccidente de Pichincha, Ecuador*. Quito: Abya-Yala.

Salomón, F. (1980). *Los señores étnicos de Quito en la época de los Incas*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.

Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo - Senplades, 2017 Quito – Ecuador

<https://www.gobiernoelectronico.gob.ec/>

Anejos

ANEXOS

Entrevista realizada a personas que han mantenido comunicación directa con la comunidad de San Antonio del Punge y la danza ritual del Yumbo.

Preguntas con respecto a la ritualidad Yumbo a uno de los miembros del colectivo Waruntzy

1. ¿Cómo se desarrolló y evolucionó el ritual dancístico Yumbo en la comunidad de San Antonio del Punge en la ciudad de Cotacachi, ud como uno de los más involucrados en el proceso de Salvaguarda de esta cultura, podría contarme esa historia?
2. ¿Los pasos de la danza están simbolizados con este ritual? ¿Cómo se relacionan los animales y los fenómenos naturales con la danza?
3. ¿Cómo era el proceso de ingreso de un Yumbo, o cómo era su preparación?
4. ¿Cómo está relacionada esta tradición con la virgen Santa Ana, que tiene que ver ella en este ritual?
5. ¿Cómo está relacionado los yumbos de aquí de Cotacachi con los yumbos de otros lugares como Pujilí, Quito, Guayllabamba?

Entrevista realizada a los miembros del cabildo de la comunidad.

1. ¿Cómo cree usted que llegaron los conocimientos de una tradición tan importante del Yumbo y como ha ido influyendo en la gente de la comunidad?
2. ¿Cómo trabajaba el taita Feliz en la comunidad para enseñarles el ritual?

Cotacachi, 19 de Abril del 2021

Sr. Enrique Saavedra


PRESIDENTE DE LA COMUNIDAD SAN ANTONIO DEL PUNGE


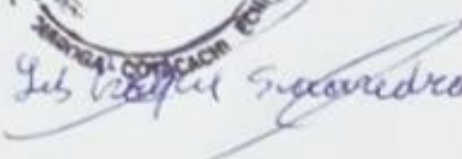
Reciba un atento y cordial saludo a la vez augurar exitoso en sus funciones.

Yo Tatiana Guerra maestrante de la carrera de artes visuales de la universidad Técnica del Norte, me dirijo ante ud para solicitarle de la manera más gentil se digne dar la autorización para levantar un estudio iconográfico de la danza ritual desarrollada por el sabio Yumbo Félix Cushcagua, debido a la importancia histórica que este personaje significa para el Ecuador, para el cantón y especialmente para el Punge, estudio que servirá como material de apoyo pedagógico para los niños y adolescentes de esta comunidad en un proceso de recuperación de la memoria y tradición yumbo que sostuvo hasta su muerte el yumbo Taita Félix Cushcagua. Así como también pedirle muy comedidamente que autorice la revisión de documentos habilitantes para recabar información o talvez un trabajo de campo en el caso de ser necesario.

Anticipo mi agradecimiento y estima, por la favorable autorización para poder desarrollar mi tesis

Atentamente:


D^{ca}. Tatiana Guerra
Estudiante UTN


Enrique Saavedra


100246587-8

autorizado