



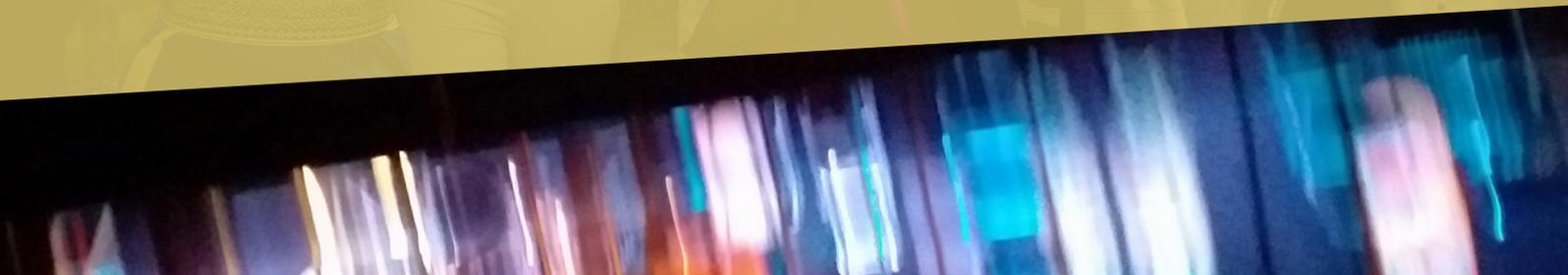
EDO

TAMYA MORÁN



YACHAYTANTANAKUY -
TAMYA MORÁN VOCAL METHOD

Edosonía, n° 05, p. 86-106. Quito, 2025.



YACHAYTANTANAKUY -TAMYA MORÁN VOCAL METHOD

LA ENSEÑANZA DE LOS CANTOS TRADICIONALES INDÍGENAS. UN PROCESO PEDAGÓGICO, ANTROPOLÓGICO, CULTURAL Y FONÉTICO

TAMYA MORÁN*

Resumen: Para los pueblos del Abya Yala, el modelo educativo ha sido una preocupación constante, ya que ha sido desarrollado desde un enfoque eurocéntrico, alejado del pensamiento andino, su cosmovisión y sus prácticas comunitarias. El *Tamya Morán Vocal Method, Yachaytantanakuy – Método Vocal Andino* busca contribuir a una educación inclusiva que permita la enseñanza de los cantos tradicionales e indígenas dentro de la academia, profesionalizando su estudio. Este método también fomenta la revitalización del idioma *kichwa* y la integración de las prácticas andinas con su geografía y entorno. Se basa en una investigación rigurosa desde perspectivas pedagógicas, antropológicas, fonéticas y filosóficas, facilitando la comprensión del complejo proceso fisiológico y técnico del canto. Promueve una enseñanza inclusiva que acoge a todas las personas interesadas en aprender el arte del canto y sus diversas sonoridades.

Palabras clave: Canto, metodología, pedagogía andina, sonoridades tradicionales, kichwa.

Abstract: For the peoples of Abya Yala, the educational model has been a constant concern, as it has been developed from a Eurocentric approach, far removed from Andean thought, its worldview and its community practices. The *Tamya Morán Vocal Method, Yachaytantanakuy – Andean Vocal Method* seeks to contribute to an inclusive education that allows the teaching of traditional and indigenous songs within the academy, professionalizing their study. This method also encourages the revitalization of the *Kichwa* language and the integration of Andean practices with their geography and environment. It is based on rigorous research from pedagogical, anthropological, phonetic and philosophical perspectives, facilitating the understanding of the complex physiological and technical process of singing. It promotes inclusive teaching that welcomes all people interested in learning the art of singing and its diverse sounds.

Keywords: Singing, methodology, Andean pedagogy, traditional sounds, *Kichwa*.

En la comprensión cultural de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador, un gran desafío radica en cambiar el cómo se los ha percibido desde una visión ajena a la vida andina. Y, más allá de aquella percepción occidental, la importancia y reconocimiento que se debe a los pueblos andinos por su aporte en varios aspectos a la sociedad, entre los que cabe señalar su acción por preservar sus tradiciones que ha permitido a las nuevas generaciones desarrollar distintas herramientas culturales.

En ese marco se propone el presente método pedagógico, al que se ha denominado

* Docente de la Carrera de Artes Musicales-FAUCE. Correo: tsmoran@uce.edu.ec

Tamya Morán Vocal Method - Yachaytantanakuy: Técnica vocal andina e inclusiva, que muestra otra alternativa de la enseñanza y aprendizaje del canto. Este método se complementa de un estudio riguroso y respetuoso desde lo pedagógico, antropológico, fonético y filosófico (cosmovisión andina) permitiendo así entender lo complejo del proceso fisiológico y “técnico” que conlleva el aprendizaje del canto profesional y los cantos tradicionales indígenas, este método mostrará una forma más amplia de las distintas formas de producción del sonido en el significativo y consciente proceso “del cantar”.

El *Tamya Morán Vocal Method* se ha desarrollado desde una necesidad pedagógica para la enseñanza de los cantos tradicionales indígenas, desde la profesionalización académica del canto popular. Este modelo pedagógico reúne aspectos socio-culturales que serán claves de este aprendizaje, además comprende la enseñanza de los cantos tradicionales como tecnología, entendiéndola no como un camino ficticio hacia el “progreso” concebido desde la idea occidental que ha desvirtuado las tecnologías y conocimientos ancestrales andinos, sino desde lo que podríamos considerar como una “tecnología blanda”, que se vincula con la necesidad de preservar la identidad indígena y revitalizar sus prácticas y tradiciones, articulando de manera primordial, métodos educativos y enseñanzas inclusivas con herramientas tradicionales latinoamericanas.

Según Peter Drucker, mencionado en Ferrero y Lerch: “Tecnología es una declaración en cuanto combina *techne* con *logos*, saber organizado, sistemático y con un fin determinado”¹.

En un sentido más práctico, ¹Ferrero y Lerch afirman que tecnología,” es el conjunto ordenado de todos los conocimientos empleados en la producción, distribución y uso de bienes y servicios”. No consiste únicamente en artefactos, sino en el conocimiento que ellos llevan incorporado y en la forma en que la sociedad puede usarlos².

Contrariamente a lo que el colectivo imaginario de la sociedad no *kichwa* piensa (erróneamente) de los pueblos y sus prácticas como “abstractas y subdesarrolladas”. La creación de estas mismas prácticas en bien de la preservación de la identidad y cultura indígena han permitido que se creen metodologías de enseñanza y aprendizaje desde el enfoque indígena, y ahora, a través de este ensayo, desde el enfoque femenino *kichwa*. Las prácticas de los pueblos andinos son una muestra de tecnología existente y constante en la sociedad.

1 Ricardo Ferrero y Carlos Lerch, *¿Qué es en tecnología? Manual de uso* (Argentina: Ediciones Granica S.A. 1997) 13-14.

2 *Ibid.*, 14.

Desde lo pedagógico se ha desarrollado y hecho continuidad del aprendizaje significativo andino o también denominado como *Ishkay Yachay*, muy poco conocido y del que damos cuenta más adelante. Desde lo fonético se relaciona al idioma *kichwa* – *quechua* y sus variantes lingüísticas, además de recrear la comunicación entre lo existente, lo humano y lo natural con el *kuri shimi*³ y sus característicos timbres en la comunicación, haciendo posible la exploración de distintos recursos sonoros y registros vocales. Todos ellos desarrollados desde la vivencia de los pueblos andinos y sus espacios en los que geográfica e históricamente han sido ubicados, manteniendo un sonido y característica única del sonido vocal.

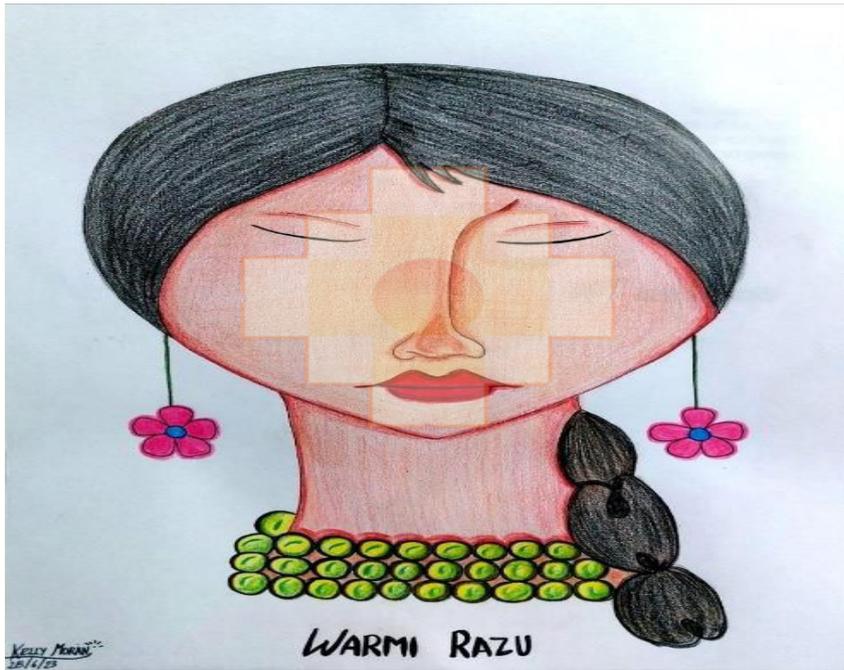
Cabe recalcar que esta la técnica del método es pionera en Ecuador y en América Latina, ya que es una propuesta con un enfoque vocal-profesional, recuperando y reivindicando la identidad sonora de los cantos tradicionales indígenas, cuya intención directa es desarrollar y adaptar las herramientas que existen dentro de la cosmovisión andina y encontrar alternativas de la enseñanza y aprendizaje del canto, para no basarse únicamente en lo que establece la enseñanza tradicional del canto europeo (como única metodología de la enseñanza del canto). De esta manera se busca que la educación en el Ecuador y América Latina contribuya a una educación diversa, intercultural e inclusiva.

Este estudio ha sido una búsqueda intensa de los fundamentos de la cultura andina, desde perspectivas pedagógicas y, reflexivamente hablando, de cómo estos componentes fueron vinculados y orientados hacia la enseñanza del canto, entendiéndolo en todo su concepto como un proceso fisiológico y “técnico” de la voz.

Los registros vocales principales, desde lo académico son: registro de cabeza, pecho y mixto. Desde la concepción de este método vocal, a aquellos se los entenderán como ejes primarios y ejes complementarios al uso de cada uno de los resonadores (entendiendo al cuerpo completo como un resonador y desde el control de la laringe) y la resistencia de pliegues tanto media, baja y alta, subtonos y el canto polifónico, falsete, voz de silbido.

En siguiente gráfico explicamos las diferentes representaciones simbólicas de la cultura andina y las relaciones que se proponen con la voz, sus alturas y su significado:

³ *Kuri shimi*, quichua: lengua o habla de oro.



(HAWA PACHA)
Registro agudo y sobre agudo

(KAY PACHA)
Registro medio.
Aquí las bases de pecho y cabeza están fortalecidas, es decir, maduras y listas para cosecharlas.
La voz entendida como una semilla por germinar.

(UKU PACHA)
Voz de pecho.
Subtonos o graves, polifonía (esta última conecta con la voz aguda). Todo es un proceso cíclico en el canto tal como se percibe al “espacio tiempo” en la cosmovisión andina.

Ilustración 1: Warmi Razu y cosmogonía de pueblos originarios. Autora: Kelly Morán.

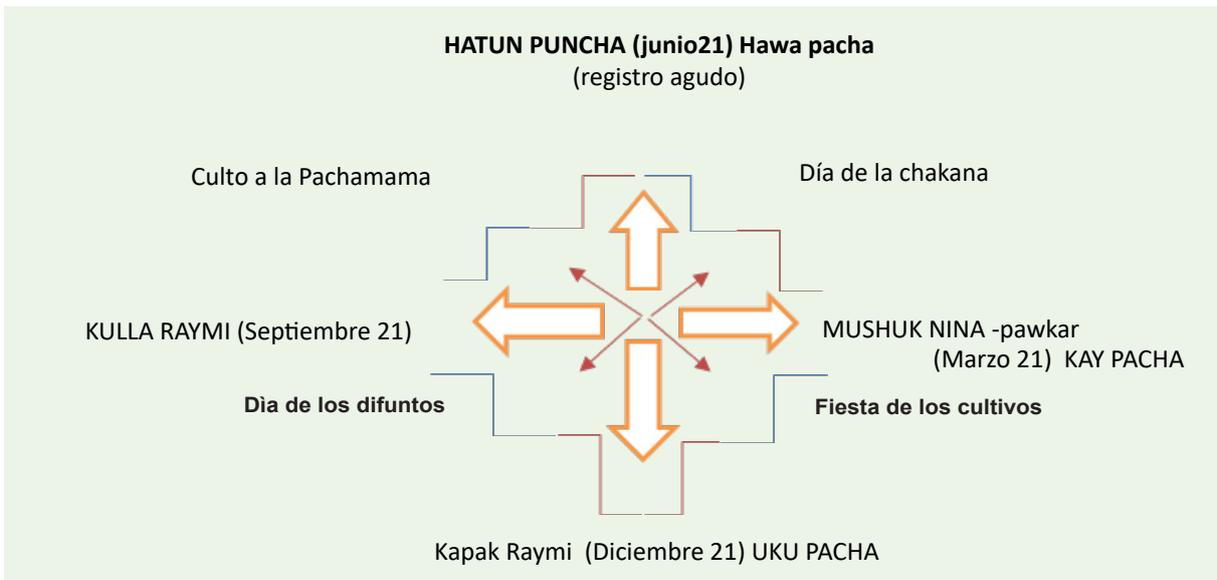


Ilustración 2: Elaboración propia

Para que la explicación sea más didáctica, el método tomará de referencia a la *tawapaqa* o *chakana*, cruz del sur, observando su forma y la descripción de cada una de sus direcciones. A pesar de que su forma principal es de 4 direcciones exactas, tiene sus direcciones secundarias o complementarias. Es decir, todo tiene un sentido complementario, o sea, que lo uno no funciona sin lo otro.

Para este método es primordial involucrar al sistema nervioso central, receptores nerviosos de los músculos, tendones, articulaciones, etc. Se necesita desarrollar un trabajo completamente consciente del sonido no solo en proyección sino de manera interna; es decir, visualizar todo el cuerpo (desde la cabeza hasta las puntas de los pies), músculos, órganos etc. La “propiocepción consciente” no está alejada de la concepción andina y este método la articula como uno de los elementos principales para el aprendizaje del canto.

Por el lado de la cosmovisión y la historia, se ha encontrado otra manera didáctica de la enseñanza de los registros vocales primarios y complementarios relacionándolos con los *raymis*. Para aquello se puede observar el segundo gráfico de la *chakana* que está totalmente relacionada con los 4 *raymis* y cómo también se complementan desde las fiestas primarias y las secundarias, cada una con un número exacto de diferencia y cada una con una función en específico y complementando a otras. Se toma de referencia como eje principal al tiempo-espacio: *kay pacha* (el tiempo presente), *hawa pacha* (el tiempo de arriba) y *uku pacha* (el tiempo de abajo). Para la enseñanza se ha articulado al *hawa pacha* como voz de cabeza, complementarios- voz de silbido, falsete; al *kay pacha*: registro mixto y todas los recursos estilísticos del canto popular con sus resonadores nasales, metálico, *belting*, etc., con relación a la “mix voice”; y, *uku pacha*: registro de pecho, subtonos y canto polifónico, este último conectado con la voz aguda, un proceso cíclico en el canto, tal como se percibe al tiempo-espacio en la cosmovisión andina.

Cada celebración o *raymi* en la cosmovisión andina tiene un orden, desde este sentido se ha partido desde el *Mushuk nina*, relacionándolo con el *Kay Pacha*- registro mixto, y el *Pawkar* describiendo el nacimiento del nuevo año y la madurez de las plantas; después con el *Kapak Raymi* (*uku pacha*-registro grave) o el paso de la niñez a la adolescencia. Así mismo se hace referencia a la voz grave, como muestra el gráfico, la que está por mutar, seguido por el *Kulla Raymi* (*Kay pacha*- registro mixto), relacionándolo con fiesta de la fertilidad y la preparación de la tierra, terminando con el *Hatun Puncha* o *Inti Raymi*: *Hawa pacha*-registro agudo, fiesta de la cosecha y la preparación de las semillas.

Esta referencia de articular a este método con cada fiesta es por su connotación histórica y el uso de ciertos instrumentos primarios como las gaitas⁴ del *Inti Raymi* que son las que ayudarán a encontrar las voces sobre agudas o *whistle voice*, el uso de la resistencia baja de pliegues vocales y no con voz plena.

4 Flautas transversas de carrizo.



Ilustración 2: Estudiantes de la Universidad Central del Ecuador en el Warmi Pucha Cotacachi. Foto de César Patricio Haro.

Otro de los factores importantes a considerar dentro de este método vocal será la inhalación, apoyo, producción del sonido, dosificación, la colocación, dicción, articulación, etc., concebidos como un instrumento musical aerófono o de viento. La enseñanza del canto y el estudio fisiológico de la voz es más complicada de lo que parece ya que es un instrumento musical que está presente pero no se lo puede tocar o “desarmar” como es el caso de otros instrumentos musicales de viento, esta es una de las razones del porqué el aprendizaje se tarda o complica en la mayoría de los casos.

Esta pedagogía recalca la importancia de entender a la voz como un instrumento musical de viento, lo cual permite a los estudiantes visibilizar el proceso de la interpretación vocal. Dentro de la historia musical de los pueblos andinos, sea por necesidad, situación económica o de poder, lo cierto es que los pueblos andinos en su mayoría han sido multifuncionales, y en el caso de la música, no es una excepción; por citar un caso, casi un 60% en una comunidad indígena puede entonar un instrumento musical, ya sea autóctono o de cuerdas y en otros casos, tocan algunos instrumentos de viento y por supuesto no puede faltar el canto colectivo.

Dentro de esta concepción, este método intenta formar cantantes y a la par intérpretes de los distintos instrumentos aerófonos tradicionales y contemporáneos de la cultura andina, ya que estos mismos instrumentos serán los que propicien el aprendizaje de

entender a la voz como un instrumento de viento y permitirá reconocer las distintas formas de apoyo y producción del aparato fonador. El método articula no solo la técnica, sino también la lengua, la historia, la organología regional, entre otros elementos para el aprendizaje del canto popular, *world music* y los cantos tradicionales indígenas. Ningún recurso en este estudio puede desligarse de los otros.

Estudio de la organología

Para este método es vital partir desde las sonoridades tradicionales andinas; en esta pedagogía ser un cantante versátil es algo que se maneja con absoluta seguridad. Aquí se rompe la idea de que la música tradicional y sus recursos vocales estilísticos no complementan el desarrollo profesional del cantante, pasando a ser una herramienta complementaria y significativa.

Recurso principal del método, son los instrumentos aerófonos contruidos de materiales vegetales, cerámicos y animales, donde no puede faltar también la inigualable sonoridad del mar o del agua, muy característico de los pueblos andinos. A partir de estudiar distintos instrumentos aerófonos tradicionales temperados y no temperados, es posible lograr una correcta respiración y postura al cantar.

Cada instrumento de viento tiene un tono asociado a su longitud (la frecuencia natural

Ilustración 3: Estudiantes de la Universidad Central del Ecuador en el *Warmi Puncha* Cotacachi. Foto de César Patricio Haro.





Ilustración 4: Instrumentos aerófonos. Autora: Tanya Sisa Morán.

de su tubo), lo que claramente desde la práctica mostrará que tipo de respiración será la necesaria al momento de cantar. Por otro lado, la frecuencia natural del tubo será la característica que proporciona el sonido único de cada uno de los instrumentos musicales, tal como ocurre con la voz según este método.

En la ilustración de instrumentos de viento se muestran los aerófonos ordenados gradualmente, partiendo desde los más livianos hasta los más pesados⁵ como el “cacho” (entendido como aerófono de madera) y el “churo” (entendido como aerófono de metal), los cuales permitirán al estudiante llegar a la respiración y postura correctas dependiendo del género y sonoridad que se desea al interpretar; en la interpretación de estos instrumentos el estudiante entenderá, desde la práctica, si se requiere de una respiración superior y circular, baja o profunda o una respiración mixta.

Así se comprenderá de manera visual, física e interna cómo funciona el cuerpo y voz de cada persona, mediante la interpretación de cada instrumento y cómo estos influyen todo nuestro ser en la proyección del sonido; es decir, puede descubrir distintas frecuencias y registros desde el concepto andino.

Partiendo de los instrumentos del numeral 1 y 2 de la gráfica, los más livianos y accesibles en el mercado nos permiten aprender de manera eficiente, pues al no

5 Categorías que las hemos tomado de: *El sonido del viento* — Cuaderno de Cultura Científica . Publicado el 18 de julio, 2019 en Fronteras Cultura Científica de la Universidad del País Vasco. <https://culturacientifica.com/2019/07/18/el-sonido-del-viento/>



Ilustración 5: Estudiantes de la Universidad Central del Ecuador en el *Hatun Puncha-Cotacachi*. Foto de César Patricio Haro.

disponer del instrumento es muy complejo entender su función y más aún entender a la voz como si de un instrumento de viento se tratara. Con ciertos ejercicios de producción del sonido en cada instrumento se puede sentir qué tipo de respiración se necesita, dependiendo del instrumento a usarse, sea este de viento o metal (hablando del churo). Para la ejecución de instrumentos livianos se usará la respiración superior. Las *pallas* marcadas con el numeral 3, pertenecen a esta categoría y son instrumentos netamente indígenas. Según García:

Algunos investigadores los llaman rondadores pequeños: [...] el rondador pequeño, conocido solamente en Imbabura, es pentáfono, monódico y ritual; pues, los indígenas de los cantones de Otavalo, Cotacachi, Atuntaqui, y algunos del de Ibarra, no usan de él sino en las fiestas llamadas de culto, para la danza de los “yumbos”⁶.

Estos instrumentos livianos no necesitan de una respiración profunda, sin embargo esto depende de la interpretación a aplicar; pues puede ser, como en el caso de la interpretación tradicional se usen notas ligadas, por lo tanto, se requerirá de un tipo de respiración superior. Cabe señalar que la manera de ejecución de los instrumentos andinos de viento es particular y distinta a la escuela europea en la ejecución de

6 Jhony García, *El rondador y las dulzainas, organología y técnicas de interpretación en la música criolla ecuatoriana*. (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.2012) 7.



Ilustración 6: Instrumento aerófono de mar, tocado por tayta Manuel Morán. Cotacachi. Foto de César Patricio Haro.

instrumentos viento - madera, en esta diversidad está justamente la riqueza sonora de los pueblos.

Por su parte el *suku* o *gaytas* del *Hatun Puncha* del numeral 4, aunque su tubo sea de mayores dimensiones es un instrumento liviano, que producirá un sonido característico para el apoyo de la voz.

Manuel Morán ex-capitán de Topo Grande (fiestas del *Hatun Puncha*) manifiesta respecto a la *gayta* lo siguiente:

Los *sukus*, *gaytas* o flautas tienen un sonido particular ya que estas crecen a las orillas de los ríos o quebradas, en medio de la tierra y el agua, motivo por el cual tiene su sonoridad y olor particular, es por eso que la flauta al ser de una zona caliente y crecer entre la tierra y el agua necesita alimentarse, así como el mismo humano. Aquí es donde los maestros recalcan la necesidad de encontrar una conexión humana e íntima con el instrumento como si fuese la pareja de uno mismo. Solo así se encontrará la embocadura para la producción del sonido, seguido de esto, la forma de alimentar a la flauta consiste en remojarla con la propia saliva y pasar la lengua por todo el “frente de la flauta” por donde están los orificios este acto como parte de la conexión de los cuerpos tanto humano

como musical y después se le insertará por el orificio base “chicha de jora” la cual debe estar completamente fermentada. Esta chicha es energizante tanto para el músico como la flauta misma ya que mientras el músico bebe también le da de beber para que la flauta se hidrate (explicación, la flauta es de clima cálido y crece entre la tierra y el agua), recalcan los conocedores del tema que no se puede usar ninguna otra chicha hecha a base de otra harina, porque se dañará la flauta, mientras el músico baila y toma ya sea licor o chicha se le comparte a la flauta compañera.⁷

Es importante recalcar la ceremonialidad que tiene cada instrumento en los pueblos andinos y más si de la gayta se trata, pues en ella se usará la respiración superior y circular; el sonido es ligero y ligado como estilo de expresividad, con cortes de respiración en cualquier parte de la melodía, con proyección pero sin acentuación. Por eso este método recalca la importancia de la voz y sonido como una sola conexión entre el ser humano y lo musical, porque para la cosmovisión andina todo tiene un sentido y razón complementarias.

Por su parte, la quena (que suele estar afinada en *Em* en la mayoría de casos), imagen del numeral 5, requerirán de una respiración circular para la ejecución tradicional; hay que tomar en cuenta que sus ejecutantes no son solo *kichwas*, sino que este instrumento lo tocan miembros de otras culturas, muchos de ellos con una base técnica de la escuela musical europea, por lo tanto, la ejecución desde esta perspectiva hará uso de la respiración circular, intermedia y baja.

Roberto Rial describe lo siguiente en torno a esta técnica de respiración continua:

La respiración circular es el proceso de inhalación por la nariz mientras se toca un instrumento de viento de madera para permitir un sonido continuo sin una pausa para respirar. Inicialmente fue una técnica de “didgeridoo”, pero ha sido adoptada por otros instrumentos de viento de madera. La técnica fue desarrollada independientemente por varias culturas, y se usa para muchos instrumentos de viento tradicionales⁴.

En relación a la respiración intermedia y baja se usan ejercicios fáciles, por medio de canciones de 16 compases, en las que también se incluyen articulaciones, como el *staccato* (despegado) o *legato* (ligado), este último recurso es muy usado en el repertorio andino tradicional, mientras que el primero, necesitará de una respiración profunda o baja.

7 Manuel Morán, entrevista directa, 22 de junio de 2024.

Todos los instrumentos mencionados ayudarán a entender de mejor manera al instrumento vocal como un instrumento de viento, así como a entender mejor la resonancia de las voces andinas y sus cantos tradicionales. Además, permitirán desarrollar y cimentar los registros agudos y sobre agudos con el respectivo cierre de cuerdas vocales, todo lo cual dependerá a qué estilo y sonoridad desea lograr el intérprete relacionando al sonido del instrumento. Es importante recalcar que se debe seguir las indicaciones del método para que no existan deficiencias, sea un trabajo vocal eficiente y no se lastime el aparato vocal. Si el estudiante llegase a sentir alguna molestia o dolor, es importante detenerse porque es un indicativo de que algo está mal. No debería existir dolor mientras se trabajan las distintas sonoridades.

Quizá el cantante en proceso, no se convertirá en un intérprete prodigio de los instrumentos, a menos que lo desee y sea disciplinado, sin embargo, este proceso es importante para reconocer a la voz como un instrumento de viento.

Los instrumentos 6 y 7, como el churo o el cuerno (bocina) ayudarán al estudiante a entender -desde la práctica- la respiración profunda. El churo es usado como instrumento primordial en los bailes del *Hatun Puncha* de la ciudad de Cotacachi y según Jhony García, la bocina:

[...] es un instrumento que estaba presente en las cosechas, durante el canto ritual del *jahuay*, animando los toros de pueblo, para convocar a las mingas, los levantamientos indígenas, etc. Ahora su uso y vigencia tiende a desaparecer, ocasionalmente los bocineros aparecen en desfiles cívicos, en las fiestas del pueblo.⁵

Reconocer el instrumento vocal y llegar a hacer una conexión integral de aprendizaje con los instrumentos apuntados, da lugar a un aprendizaje significativo, que conllevará a su vez a una indagación relacionando los registros de cabeza, pecho, sobreagudo y el mixto, entre otros recursos que forman parte del sonido propio.

El *ishkay yachay*- Los dos aprendizajes

Para los distintos pueblos del “Abya Yala”, el modelo de educación general ha sido una preocupación que ha involucrado generaciones, partiendo de la necesidad de una educación con un enfoque andino que respete la cosmovisión indígena y sus prácticas comunitaria y el respeto a la tierra. Con esta necesidad nace el modelo de educación “Ishkay Yachay” o dos aprendizajes. El educador peruano Rengifo agrega que:

El énfasis en un proyecto incremental se halla en el fortalecimiento de la cultura educativa de la comunidad y en particular en la chacra que es la hebra matriz que teje la aproximación conceptual en el “*ishkay yachay*”. La agricultura se constituye de este modo en el centro y eje articulador de las acciones educativas. Chacra es todo lugar donde crío y soy criado, sea un campo de cultivo, una cancha ganadera, una actividad de elaboración de cerámica, o una actividad festiva. En efecto, la agricultura es la base sobre la que se articulan las artes sanas, el lenguaje, la vida ceremonial y la crianza de la diversidad cultural. En esta nueva perspectiva, el docente se convierte en un acompañante de la crianza de la diversidad cultural; *minka* con su conocimiento de la modernidad la cultura educativa de la comunidad.⁸

El mismo autor hace referencia al “*minkar*”, que es un acto comunal en el que dos o más personas interactúan, para un desarrollo comunitario. La reciprocidad y el compartir, se expresan en el *ayni* y la *minka*, palabras *kichwa* y quechuas que describen el sentido comunal de los pueblos andinos, como un tejido urdido por una colectividad en la que sus integrantes se acompañan mutuamente.

De esta misma manera este método percibe la enseñanza y aprendizaje del canto como una acción comunitaria y recíproca como el *ayni* (reciprocidad) y la *minka* (trabajo comunitario por un fin en común). El proceso interpretativo como solista se acompaña del trabajo en grupo, los dos factores se conectan, no pueden desligarse:

El “*ishkay yachay*” es un modelo creado para abordar la educación intercultural básica y sus subniveles en una sociedad en donde la educación occidental abarca todo el componente investigativo. De alguna manera los pueblos y nacionalidades del Abya Yala intentar converger en esta sociedad con sus propios conocimientos.⁹

Pero ¿qué hay con la metodología de enseñanza- aprendizaje de la educación superior con especialización en la música y el canto en donde la raíz del aprendizaje es esencialmente europeo?

Detrás de la experiencia como estudiante graduada de música, con especialidad en canto contemporáneo-*jazz* y actualmente como docente de la Universidad Central del Ecuador en la cátedra de “Canto popular”, un proyecto utópico aún y a la vez tan esperanzador para las sonoridades tradicionales indígenas; es un proyecto único en el Ecuador, en el cual se ha podido evidenciar que no existen investigaciones pedagógicas desde la academia, direccionadas al estudio de la voz desde el respeto, igualdad y

8 Grimaldo Rengifo, *Ishkay Yachay Dos Saberes* (Perú: Biblioteca Nacional, 2008) 7.

9 Rengifo, *Ishkay Yachay Dos Saberes*, 7.

coexistencia entre las distintas sonoridades y por supuesto, respetando las sonoridades tradicionales indígenas; asumiendo la expresión natural de la voz y la necesidad de comunicar y agradecer a lo existente, el habla (lengua propia de un pueblo) y el canto en su respectivo idioma.

De los cantos tradicionales indígenas desde el aspecto fisiológico y anatómico, simplemente no existe documento alguno, a lo más escuetos estudios con énfasis antropológico en los que mencionan algunos aspectos descriptivos de la música e instrumentos de manera generalizada. El “minkar” que menciona el “ishkay yachay” habla de un aprendizaje comunal en el que el estudiante aprende a la par que el docente mientras se desarrolla una clase, sin importar condición social o etnia, simplemente respetar la historia de cada pueblo, pedagogía y diversidad existente.

El *kichwa* y sus variantes fonéticas

Paulina Santillán, experta en la lengua *kichwa* manifiesta que:

La música siempre ha estado presente en las vivencias de la comunidad, dentro de las comunidades; antiguamente en la zona de Cotacachi existían muchos músicos con música propia; sin embargo, hablando geográficamente, al no haber acceso directo a Cotacachi aún (tiempos antiguos), sin caminos, debido a las historias de hacienda y sus grandes extensiones, Cotacachi no se llega a conocer como otros pueblos cercanos a la zona. Los cantos se asociaban con algún elemento a cualquier momento de la vida, eran creaciones espontáneas, no debías tener una voz maravillosa, las mujeres simplemente cantaban. Cuando mi abuelito falleció, mi abuelita estaba “llorando”, pero no estaba llorando, ¡estaba cantando!, desde el punto andino, es muy distinta la definición de canto o música¹⁰.

Esta referencia acerca del canto, es la única que se ha encontrado que manifieste que el canto es un proceso natural y no un tema de virtuosismo o don dado desde la divinidad. Madeleine Mansion menciona que “El arte del canto es independiente a la técnica vocal de cada género o estilo musical, para esto es necesario entender ¿qué es el canto?”¹¹.

Riemman también enfatiza al canto desde la voz hablada: “El canto no es más que la palabra tornada música por la exageración de diversas inflexiones de la voz”¹².

En otras palabras, el canto es el proceso natural del aparato fonador, es decir, al inhalar

10 Paulina Santillán, entrevista vía zoom con la autora, 07 de mayo de 2024.

11 Madeleine Mansion, *El estudio del canto* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947), 17.

12 Hugo Riemman, *Diccionario de la música*, (Paris: Perrin et Cie.,1899), .

el aire ingresa a los pulmones y al ser exhalado atraviesa las cuerdas o pliegues vocales que hacen que el aire se convierta en sonido, ya sea este hablado o cantando. Siendo este proceso natural en el que se desarrollan las sonoridades tradicionales: “En el kichwa no existen las 5 vocales, solo existen 3, de igual manera no existen el abecedario completo regido por la lengua hispana, existe solo 18 vocales y consonantes en total, de esta forma se produce una confusión y por ende una mala pronunciación”¹³.

En el caso del pueblo *kichwa* Otavalo que involucra a la zona norte del Ecuador se usan 20 morfemas.

El *kichwa* varía mucho dependiendo del lugar, es decir, donde está ubicada la comunidad geográficamente hablando, el *kichwa* del norte es mucho más suave; en Imbabura, dices *allpa*, la tierra no es árida, mucho más suave; pero si vas a Cotopaxi, la tierra es dura, el clima es frío pues la pronunciación inclusive cambia, es más pronunciada como: *ashpa* (lo he escrito como suena), la tonalidad también cambia. Si estás en la Amazonia la tonalidad baja, lo hablan más rápido; están en la selva, es otra forma de entender la lengua por los movimientos del cuerpo, la concepción de la vida y la conexión con la naturaleza, que claramente tendrá un efecto único a la hora de cantar. Desde Imbabura entiendes el idioma desde las montañas, el agua, los sembríos, desde la amazonia se entiende desde la naturaleza en la selva es por eso las características sonoras en los cantos tradicionales.

Lo mismo pasa en las comunidades altas y bajas de Imbabura, las comunidades altas, en San Pedro, Topo Grande, el Cercado, el *kichwa* es más suave. En Quinchuquí, Agato, las palabras son mucho más dulces, como ejemplo: *tiaku*, (*tiita*), *turiku* (*tiito*) *urpiku* (palomita) parte de su lenguaje, que también es parte del tiempo y de cierto tiempo, con el tiempo todo cambia. Las comunidades altas tienen de referencia al cerro, los sembríos de cebada, por lo tanto; sus expresiones son mucho más poéticas, mientras que las comunidades bajas o cercanas a la urbanidad, van teniendo otra dinámica, entonces el *kichwa* se opera desde todas estas dinámicas. Ciertos grupos son más expresivos como la dulzura del idioma mientras que los otros son más directos, podría también deberse a la proximidad a la urbanidad y lo “no comunitario”.

Todos estos antecedentes de idioma hacen que la voz cantada suene como suena, es decir, la forma de proyectar la voz responde a una necesidad de comunicación del idioma, geografía y sociedad. Los sonidos agudos o súper agudos, mayoritariamente están en las comunidades altas y frías a diferencia de cómo se enseña el canto europeo

13 Luis Cepeda, “Interferencia Fonética Vocálica en estudiantes Kichwa hablantes de la Unidad Educativa Intercultural “Monseñor Leonidas Proaño”, (Tesis de licenciatura, Universidad de Chimborazo, 2022), 15, UNACH-EC-FCEHT- PLL-0006-2023.pdf

con la idea de que el frío no ayuda para los agudos, los pueblos andinos desarrollan sus voces entre los fríos de las montañas. Es importante mencionar que el intentar entender y hablar el idioma *kichwa* y demás idiomas indígenas se debe hacer con su respectiva particularidad fonética, los cantos agudos de los pueblos *kichwas* también se debe a la articulación de las vocales y consonantes en la lengua madre, es por eso que en el “Tanya Morán Vocal Method” una exigencia primordial, es escuchar los cantos en *kichwa*, hacer las transcripciones musicales y escuchar la pronunciación del idioma, con sus particularidades acentos, las “rr”, en el idioma *kichwa* se pronuncia marcada, no como “r” hispana, la “sh”, “ll” con acento marcado de igual manera, exceptuando ciertas palabras.

Las vocales “i”, “u” hacen que el sonido vaya al registro de cabeza y particularmente estas dos vocales incluyendo a la “a”, son las únicas vocales existentes en lengua *kichwa*; esa es otra de las razones del porqué los cantos indígenas del Ecuador son agudos. La persona que no habla *kichwa*, no entiende, o al menos, no posee una mínima conexión con el entorno de los pueblos andinos, en particular de su lengua, la más accesible, no tendrá una noción clara de cantar en el registro agudo y sentirá que es algo imposible de hacerlo. Lo que no pasa con el registro grave que está inmerso en el habla de la lengua hispana, predominante en la sociedad y mucho más fácil de entender y cantar. La música indígena ya sea en quechua o *kichwa* te hace cantar agudo y sobre agudo. La urbanidad hace que existan cambios no solo fonéticos sino también que afectan a las sonoridades tradicionales. Al no hablar la lengua madre, no solo muere la identidad de la lengua, sino también de los cantos tradicionales.

Históricamente en Ecuador existe un proceso de preservación de la lengua, pero no lleva tantos años como en el Perú y otros países; Satillán menciona que:

El *kichwa* viene a ser una variación en el país, recién en los 40s se estaba tratando de dar a conocer los pueblos indígenas, en el Perú en ese tiempo ya tenían su propio alfabeto quechua, personajes importantes como, Guamán Poma de Ayala, José María Arguedas, personajes que han sabido contar la historia desde su perspectiva y quienes sus vivencias contribuyeron a que exista un avance notorio en el país y la importancia del idioma; mientras que el Ecuador recién se constituye como República en 1830, y desde ahí parte una historia y detrás de eso la historia de nuestros pueblos, las antiguas generaciones hablaban el *kichwa* pero ahora se va perdiendo¹⁴.

Parte de la necesidad pedagógica de este método es la recuperación y reivindicación de la lengua madre de los pueblos indígenas, en este caso del Ecuador; ella es esencial

14 Paulina Santillán, entrevista vía *zoom* con la autora, 07 de mayo de 2024

dentro de cualquier canto, es decir, tanto popular como académico. La articulación correcta y el uso de la resonancia necesaria para la interpretación, así como la profesionalización del canto popular tradicional se revitalizan al no desligarse uno del otro, es por tanto un trabajo pensado desde el *ayni* y la *minka*.

El arte del canto de los pueblos indígenas no recae únicamente en una sola técnica, detrás de este método se puede observar cuán importante es en entender todos los componentes históricos e identitarios, así como la conexión entre la Madre Tierra y sus sonidos particulares en la naturaleza como indica la práctica del *kuri shimi*¹⁵.

Ejercicios técnicos vocales y el *kuri shimi* como pedagogía del sonido

El método propone los siguientes ejercicios, que forman parte de la preparación técnico-vocal, una vez que se ha entendido el apoyo y producción del sonido detrás de los instrumentos aerófonos explicados anteriormente y el idioma madre. Estos ejercicios se explicarán de manera general, ya que los ejercicios específicos se encuentran en escritura y grabación para el libro *Tamya Morán Vocal Method – técnica vocal andina*.

- El primer ejercicio está dedicado a priorizar la vocal “I” como la vocal que da origen a las demás vocales y permite trabajar los otros registros vocales existentes.
- Ejercicios con la letra “ñ” que permiten llegar a los resonadores de la máscara facial y trabajar la resonancia adecuada para los cantos tradicionales de los distintos sectores andinos del Ecuador, Perú y Bolivia.
- Ejercicios con las vocales abiertas y cerradas (I-U-A), que ofrecen una preparación hacia la voz mixta, el registro sobre agudo, la voz de cabeza y pecho. Estas vocales son las únicas que existen en el idioma *kichwa*, y permiten observar el amplio camino sonoro que tienen los pueblos andinos.
- Ejercicios para fortalecer el músculo vocal en el cambio de registro; el trabajo de la densidad del cierre de los pliegues vocales cuando de estilos distintos se trata.
- Ornamentos musicales como *glissando*, apoyaturas y *acciacaturas*.
- Los ejercicios interválicos preponderantes en la música tradicional indígena de Latinoamérica, cuartas, quintas, octavas, precisos en las notas que

15 Voz de oro, o lengua de oro.

corresponden a los cambios de registro de voz de pecho a cabeza logrando el sonido característico de los “gallos controlados” (del cierre del pliegue grueso al fino) que se escucha en todos los temas tradicionales indígenas y populares mestizos.

- El uso de los resonadores nasales será clave para la característica voz tradicional indígena aguda, tanto para hombres como para las mujeres.

Todos los ejercicios se relacionan con el concepto de *Kuri Shimi*, el cual se puede definir como una pedagogía del sonido que se basa en el contenido simbólico y sagrado de un idioma. Las grandes culturas tienen un lenguaje sagrado, mismo que conecta con los *apus* (cerros), con la *yaku* (agua), los dioses, animales y con la naturaleza misma. Este lenguaje sagrado se desarrolla al escuchar y reproducir, como forma de expresión, los gestos que se usan en cada uno de los sonidos que traen luz y consciencia de lo que somos y de quienes nos rodean. Es así como esta técnica vocal andina trae a la memoria, a través de ciertas onomatopeyas, el lenguaje primordial con el que el humano y la naturaleza se comunican, es aquí donde se enfatiza la densidad del cierre de los pliegues vocales, ya que cada animal y sonoridad natural tiene una resonancia característica y este método busca parecerse en lo más posible a las sonoridades que se escuchan.

Los cantos tradicionales andinos tienen una relación directa con su entorno, es decir, muchos sonidos de las voces tradicionales indígenas son la representación de sonidos del “pavo real”, cuyes o ratoncillos tan característicos de las voces femeninas, con una densidad tan ligera y aguda, hablando de registros agudos y sobre agudos.

En los registros graves están las vacas, los toros y en el registro medio, los borregos, chivos, cabras y burritos que son usados en la cotidianidad de los quehaceres de la comunidad, no solo en Ecuador, Latinoamérica, sino en Europa en los Alpes suizos y su famoso “yodel”, que fue usado como una forma de comunicación para llamar a las cabras.

Para este método vocal, es indispensable poner atención al mundo sonoro existente, en especial a la naturaleza de los Andes, con el fin de comprender cada una de las expresiones sonoras y reflejarlas en la técnica a la hora de liberar el sonido. Cabe recalcar que todos estos sonidos van de la mano de ejercicios vocales que exploran las distintas afinaciones tradicionales indígenas.

Afianzar la identidad y el amor propio como futuros artistas

Otra parte importante del método, es el amor propio y el amor por su instrumento

vocal; esta última más compleja de trabajar, pues es común que a muchos cantantes no les guste su propia voz. Y es que esta técnica vocal andina prioriza toda la existencia del ser humano como productor de sonido, bajo la idea de que es importante trabajar en uno mismo para producir un buen sonido vocal, y más aún con una identidad cultural. Encontrar buenos maestros de canto no es algo que suceda en todo momento; sin embargo, este método está desarrollado para que todas las personas, independientemente de que sean indígenas, afrodescendientes o mestizas, o con discapacidades, etc., puedan conocer su historia, la historia de sus ancestros, y a la par desarrollar su instrumento vocal.

En el “Tamyá Morán Vocal Method” nada es un limitante. De haber limitaciones técnicas, siempre es posible buscar una solución que pueda contribuir al aprendizaje.

Esta técnica, al estar basada en la búsqueda de la identidad, y más específicamente en el fortalecimiento de la cultura andina, pretende crear un puente cultural entre la academia y la tradición de esta región, creando nuevas técnicas de aprendizaje musical que se alejen de concepciones pedagógicas que no fueron pensadas para incluir a todos. Este escrito es un primer acercamiento a las tecnologías musicales vocales desarrolladas en los Andes desde una perspectiva femenina *kichwa*.

Conclusiones:

Se ha confirmado la importancia de desarrollar herramientas pedagógicas que permitan a los estudiantes aprender de manera consciente acerca del aparato vocal, partiendo de la identidad de un pueblo, ya que solo de esa manera existirá un acompañamiento de diversidad y coexistencia en la academia.

Tamyá Morán Vocal Method- Yachaytantanakuy nace desde la necesidad de dar soluciones a los conflictos sociales y pedagógicos que atraviesan los pueblos indígenas en la actualidad, es necesario insertar la filosofía andina al sistema educativo general y no únicamente en los Centros Educativos Interculturales Bilingües, la pedagogía del “ishkay yachay” sería un camino que permita al estudiante aprender desde la educación ancestral y la eurocéntrica sin que una tenga que superponerse a otra.

Tomará algunos años para que este método pueda ser integrado y reconocido desde la academia ya que plantea una idea pedagógica decolonizadora y con fuerte énfasis en la identidad de los pueblos indígenas como sujetos activos del aprendizaje, pero con una gran necesidad de compartir conocimientos desde el respeto y la dignidad del aprendizaje comunal.

Este método fue creado en base a la problemática racial y poco inclusiva que existe en la

sociedad, que en general exige despojarse de la identidad sonora de los pueblos indígenas para aprender música de manera profesional, ofreciendo un aprendizaje inclusivo y consciente en el arte del canto y la historia de los pueblos andinos.

Este modelo de técnica vocal andina e inclusiva, se complementa con un estudio riguroso y respetuoso desde lo pedagógico, antropológico, fonético y filosófico de la cosmovisión andina, permitiendo así entender lo complejo del proceso fisiológico y “técnico”. Hace referencia también al “minkar” el aprendizaje comunitario en el que el profesor aprende mientras enseña y que el aprender de los cantos tradicionales indígenas incluye conectarse con la historia de los pueblos de los Andes en todo sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Albertos, C. & Castillo, P. (2020, 31 de marzo). *La mujer indígena y la igualdad: una perspectiva a dos voces. ¿Y si hablamos de igualdad?* <https://bit.ly/4OZdcYm>
- Cepeda Luis, “Interferencia Fonética Vocálica en estudiantes Kichwa hablantes de la Unidad Educativa Intercultural “Monseñor Leonidas Proaño”, Riobamba, 2022. Trabajo de titulación. Universidad Nacional de Chimborazo, 2023. [UNACH-EC-FCEHT-PLL-0006-2023.pdf](#)
- Ferraro, Ricardo; Lerch, Carlos. *¿Qué es qué en tecnología?* Editorial: Granica, 2001.
- García, Jhony. *El rondador y las dulzainas, organología y técnicas de interpretación en la música criolla ecuatoriana*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2012
- Mansion, Madeleine. *El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. Buenos Aires: Melos, 2014.
- Rial, Roberto. *Vigo Música*. 30 de 11 de 2015. [La respiración en los instrumentos de viento - Vigomusica.com](#) / (último acceso: 8 de 8 de 2024).
- Rengifo, Grimaldo. *Orientaciones del iskay yachay y paya watiwi*. Perú: PRATEC, 2008.
