

# Universos Sonoros en la Amazonía ecuatoriana

**Juan Carlos Franco**

Universidad de las Artes, Ecuador

juan.franco@uartes.edu.ec

## Resumen

El presente trabajo analiza al sonido como una manifestación divina e investido de poder, elemento central que articula la dimensión mítica, espiritual, dinámica y estética de los universos sonoros de varias sociedades de la Alta Amazonía ecuatoriana (siekopai, a'í cofán, shuar, achuar, shiwiar y kichwas amazónicos). Revelaciones y dones, formación espiritual, socialización y transmisión del poder sonoro, encantamiento de las deidades forman parte de estas dimensiones, en el marco de una espiral cíclica, que, atravesada por el mito y el rito, otorgan sentido a las músicas de estas sociedades. El sonido investido de poder, permite la comunicación entre los seres humanos y sobrenaturales, son músicas para reafirmar las cosmogonías y teogonías sagradas y recuperar los dones entregados en tiempos primordiales.

**Palabras claves:** sonido investido de poder, hierofanía, estética del encantamiento, enteógeno, revelaciones.

## **Title: Sonorous Universes in the Ecuadorian Amazonia**

### **Abstract**

This paper analyzes sound as a divine manifestation and as charged with power. Both elements are crucial for the articulation of the mythical, spiritual, dynamic, and aesthetic dimensions within the sonic universes of various societies in the Upper Ecuadorian Amazon region (Siekopai, A'í Cofán, Shuar, Achuar, Shiwiar, and Amazonian Kichwas). These different dimensions appear within a cyclical spiral and encompass revelations and gifts, spiritual formation, socialization and transmission of sonic power, as well as the enchantment of the deities. At the same time, the cyclical spiral, which - crossed by myth and rite - gives meaning to those societies' sounds and musics. Charged with power, the sounds enable the communication between human and supernatural beings, reaffirm the sacred cosmogonies and teogonies, and recover the spiritual gifts that were transferred in mythical times.

**Keywords:** sound charged with power, hierophany, aesthetics of enchantment, entheogen, revelations.



Cesáreo Piaguaje, bebedor de yagé siekopai. Fotografía: Juan Carlos Franco

Dedicado a todas y todos los que partieron en este camino de búsqueda y curiosidad constante, con quienes conversé y reí durante largas noches, quienes me albergaron en sus casas y compartieron su comida conmigo, quienes me cuidaron en la selva y me enseñaron a cuidarme, personas increíbles, conocedoras de innumerables relatos cosmogónicos de sus culturas, de los seres y espíritus míticos que pueblan la selva y sus ríos. Aunque físicamente ya partieron, su presencia es infinita. Gracias Matilde Payaguaje, Celinda Piaguaje, Pascual Kunchikuy, Domingo Kuji, Elvira Criollo.

## Prefacio

El espacio geográfico de la Alta Amazonía está definido por las cuencas de caudalosos ríos, que alimentan el gran Amazonas. Los mismos nacen en los Andes y sus estribaciones. Es un área con grandes precipitaciones fluviales, bosques húmedos tropicales, humedales, bosques inundables con aguas blancas y negras, bosques de várzea e islas.

Desde las primeras exploraciones que realizaron los españoles en el siglo XVI para encontrar el 'país de la canela', la configuración étnica y espacial de esta región ha sufrido considerables transformaciones, las mismas no se encuentran vinculadas únicamente con el periodo de explotación del caucho, sino que vienen sucediendo sistemáticamente desde este siglo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> María Susana Cippolletti, *Sociedades Indígenas en la Alta Amazonía* (Quito: Editorial Abya Yala, 2017), 13-14.

El proyecto misional instaurado desde dicho siglo en la Alta Amazonía como parte de la política de la corona española, buscaba la conversión de las poblaciones indígenas a la religión católica. Las órdenes religiosas de los franciscanos, jesuitas y dominicos, establecieron reducciones y fundaron aldeas y en muchos casos tuvieron que competir con funcionarios civiles que trataban de controlar la mano de obra indígena para la extracción del oro y otros proyectos con beneficios económicos particulares.

Los misioneros se vieron enfrentados a un sinnúmero de problemas en las reducciones, como por ejemplo el abandono y fuga constante de las misiones por parte de los amazónicos, su negativa a someterse a los ritos de la religión católica, las epidemias de viruela, sarampión y otras enfermedades que fueron recurrentes y diezmaron a gran parte de las poblaciones originarias.

Varias fundaciones misionales fueron multiétnicas y al establecerse el kichwa como lengua franca y de uso oficial para la evangelización, desencadenó la pérdida de muchas lenguas originarias, así como la difusión de la lengua kichwa en gran parte de la cuenca amazónica, también el surgimiento de conformaciones societales tardías con distintas filiações culturales, como representan los kichwas del napo y pastaza, que adoptaron al kichwa como su lengua materna.<sup>2</sup>

Los siekopai, siona y otras sociedades de la familia lingüística cultura tukano occidental controlaban un territorio amplio entre los ríos Napo y Putumayo. Fueron protagonistas de una tenaz resistencia frente a la introducción de la religión católica, esta-

bleciendo el fracaso de las fundaciones franciscanas y jesuitas en sus territorios ancestrales. Rasgos similares apreciamos entre las sociedades shuar, achuar y shiwiar, pueblos con similitudes culturales e idiomáticas, quienes no solamente imprimieron resistencia espiritual, sino que fueron parte de sublevaciones que arrasaron con varias fundaciones españolas. En el caso de la sociedad shuar, el proceso de asimilación a la 'sociedad nacional' ocurre en forma tardía, a finales del siglo XIX y principios del XX a cargo de la misión salesiana.

Los a'icofán, cuya lengua a'ingae no forma parte de ningún tronco lingüístico, ocupan un territorio delimitado por los ríos Aguarico, San Miguel, Guamés y Putumayo, en el límite fronterizo entre Colombia y Ecuador. La intervención misionera de los franciscanos y jesuitas en la época colonial produjo la introducción de elementos y celebraciones religiosas católicas que modificaron su cosmovisión.

Ya en plena época republicana, en 1941, el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú establece una nueva demarcación territorial que dividió los territorios ancestrales de algunas sociedades amazónicas, dejando aislados a grupos familiares hacia ambos lados de la nueva frontera.<sup>3</sup>

Algunas sociedades amazónicas atravesaron importantes cambios culturales debido al trabajo de una enorme y eficaz institución evangélica de origen norteamericano (Wycliffe Bible Translators) que se estableció en Ecuador en 1952, a través de un convenio suscrito con el expresidente de la República Galo Plaza. Su objetivo estuvo centrado en «pacificar, reducir y evangelizar a las sociedades amazó-

2 Mencionamos aquí el caso excepcional de los sápara, sociedad que se la consideraba extinta, no obstante, adoptaron al kichwa como su lengua materna y escondieron su identidad en esta cultura.

3 La nueva línea fronteriza afectó sobre todo a las sociedades shuar, achuar, shiwiar, sápara y siekopai.

nicas y facilitar su integración a la sociedad nacional».<sup>4</sup>

Los misioneros evangélicos combatiéron prácticas ancestrales ligadas al consumo de bebidas rituales e introdujeron valores de la cultura blanco-mestiza, desconocidos por las sociedades indígenas. Paralelamente el estado ecuatoriano alentaba la colonización de la Amazonía ecuatoriana, resaltando la figura del colono como el personaje central del proceso civilizador. En este contexto inicia el proceso de extracción petrolera que dejará inmensos impactos socioambientales y culturales en la Amazonía centro-norte del Ecuador. En los últimos años la minería a cielo abierta, promovida por el gobierno del ex presidente Rafael Correa Delgado en la Amazonía Sur del Ecuador provoca graves impactos ecológicos y conflictos socioambientales, que afectan a las sociedades shuar, achuar, y shiwiar.

El presente artículo representa un acercamiento a los universos sonoros de varias sociedades de la Amazonía ecuatoriana (siekopai, siona, shuar, achuar, shiwiar, a'i cofán, y kichwas amazónicos) a través del levantamiento, sistematización y análisis de datos etnográficos y la compilación de sus músicas tradicionales realizadas desde la década de los años noventa del siglo pasado hasta nuestros días.<sup>5</sup> Para ese momento y como ya se ha explicado, la configuración étnica y espacial de la Amazonía ecuatoriana había sufrido importantes transformaciones y los cambios culturales eran bastante

marcados en todas estas sociedades.<sup>6</sup> No obstante, a través de la tradición oral, fue posible reconstruir imaginariamente muchos de los contextos rituales y prácticas vinculadas a los universos sonoros, que en algunos casos ya eran cosa del pasado y cuyos saberes y conocimientos se guardaban solo en la memoria de adultos mayores, ancianos y ancianas de estas culturas.

## Dimensiones de los universos sonoros amazónicos

Cuando hablamos de los universos sonoros de las sociedades enunciadas, nos referimos a distintos sistemas de pensamiento musical, que en algunos casos presentan similitudes debido a la filiación con sus troncos lingüístico-culturales, como sucede entre los siona y siekopai de la familia lingüístico-cultural tukano occidental y los shuar, achuar y shiwiar de la familia lingüístico-cultural Aénts Chicham.<sup>7</sup> En otros casos convergen distintas influencias culturales, como es posible advertir entre los kichwas del napo y pastaza.<sup>8</sup>

Aunque cada universo sonoro tiene sus particularidades propias, con relación a géneros, estilos, organología, entre otros aspectos, es posible advertir la existencia de un elemento central que se encuentra presente en cada uno de los mismos. Se trata del sonido como

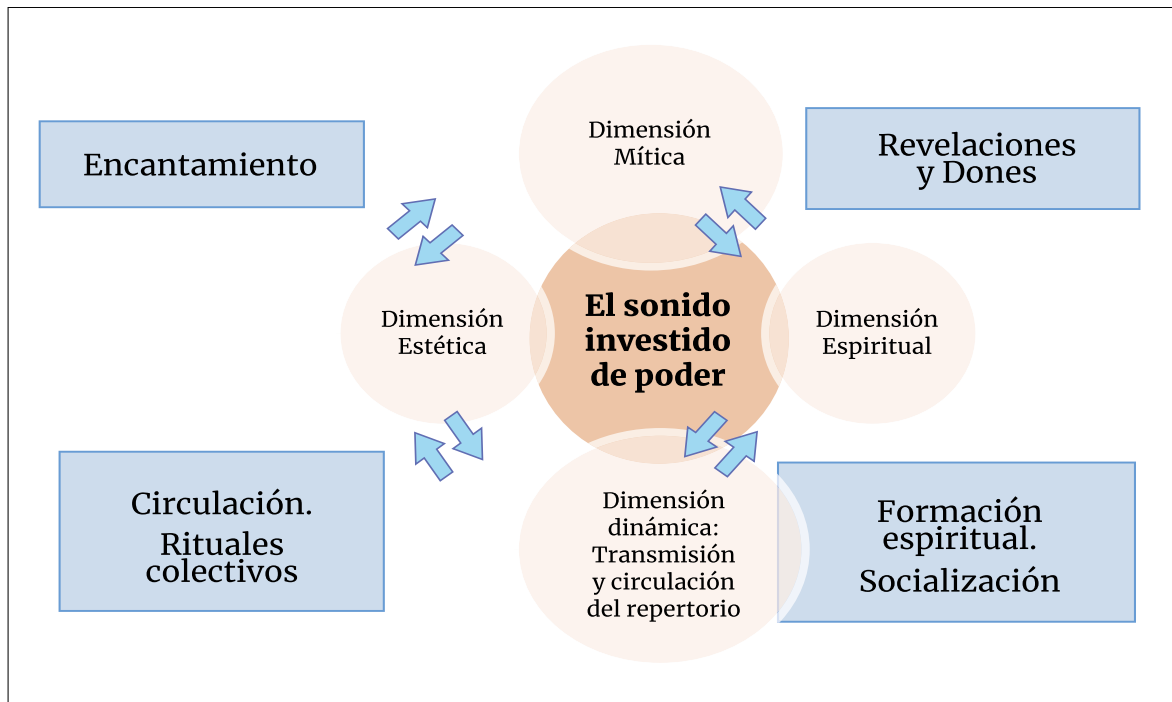
4 Juan Carlos Franco, "Diversidad Cultural, Interculturalidad y Estado Plurinacional. Algunas reflexiones sobre el caso amazónico y la Provincia de Sucumbios". En *Lineamientos para la Construcción de Políticas Públicas Interculturales*, 175-182 (Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2009).

5 Estas investigaciones contemplaron, entrevistas a profundidad con informantes calificados, grabación de audio in situ de cantos y ejecuciones ancestrales, registros fotográficos, sistematización de datos etnográficos y talleres de validación de los mismos, transcripción y análisis musical, entre otros aspectos.

6 Por ejemplo, los siona y siekopai habían dejado de construir las malocas, casas de habitación colectiva, una enseñanza de su principal deidad Ñañé y que era el principal lugar para las celebraciones tradicionales. De igual manera la fiesta shuar de la tsantsa, ya no se realizaba desde la década de los años cincuenta del siglo anterior. Varios instrumentos musicales y cantos ancestrales habían entrado en desuso.

7 En el Congreso "Yápankam. Las voces de la investigación en la Alta Amazonía" llevado a cabo en Sevilla Don Bosco el año 2018, se decidió sustituir el término Jibaro o Jibaroano por Aénts Chicham para identificar a los shuar, achuar, shiwiar, wampís y awajún que comparten similitudes idiomáticas y culturales.

8 Estas influencias se relacionan con elementos culturales de las sociedades constitutivas de los kichwas amazónicos.



hierofanía e investido de poder, fuerza espiritual que subyace los universos sonoros y delimita su carácter estético.

A su vez, el sonido como hierofanía e investido de poder, atraviesa varias dimensiones complementarias e interrelacionadas entre sí, las mismas conforman un solo corpus estético. Hablamos de la dimensión mítica, dimensión espiritual, dimensión estética (estética del encantamiento) y dimensión dinámica (transmisión y circulación del repertorio).

La dimensión mítica abarca revelaciones y dones sobre el origen de las expresiones sonoras, instrumentos musicales y cantos, se enlaza con la dimensión espiritual en donde se vuelve fundamental adquirir una formación espiritual acorde a la cosmovisión de cada cultura, aquí las revelaciones y dones también se manifiestan para adquirir el poder sonoro. Esta dimensión se conecta con la dimensión dinámica, relacionada con la transmisión y circulación del repertorio, a través de la entrega directa de poderes sonoros en rituales familiares o colectivos. Finalmente tenemos, la dimensión estética estrechamente vinculada a la dimen-

sión mítica. En este caso, los cantos y ejecuciones instrumentales buscan encantar a las deidades o seres del mundo espiritual para el cumplimiento de un fin determinado (estética del encantamiento). Esta complementariedad e interrelación de todas estas dimensiones encuentra su sustento principal en el poder sonoro o sonido investido de poder, sin el cual la vida social y espiritual en la selva, de acuerdo a sus cánones tradicionales carecería de todo sentido.<sup>9</sup>

### El sonido investido de poder

En todas estas sociedades el sonido es poder, es la fuerza espiritual que crea, transforma y protege. Alcanzar y relacionarse con estos poderes es parte de la formación espiritual de cada persona, a la vez que las distintas maneras de acceder

<sup>9</sup> Vale advertir que la configuración de estas dimensiones, responde a un ejercicio abstracto para comprender estos sistemas de pensamiento musical, en el marco de las complejas teogonías y cosmogonías de estas sociedades, por lo que varios de los contenidos de este artículo podrían ser ubicados en cualquiera de estas dimensiones con un enfoque distinto, en razón de la extremada complementariedad que presentan. No obstante, hemos elegido aquellos que permiten explicar de mejor manera las dimensiones e interrelaciones de los universos sonoros de algunas sociedades amazónicas del Ecuador.

a ellos, revela las expresiones diversas de estas sociedades. El sonido investido de poder se manifiesta en el canto, en la interpretación instrumental, en las alianzas sociales y sagradas, en su comunicación con seres espirituales. Aquí radica la esencialidad de estas músicas que tienen un profundo carácter espiritual y ritual, no son músicas para el espectáculo, son músicas para reafirmar las cosmogonías sagradas, para entablar diálogos con los seres míticos y espíritus de cada sociedad, para recuperar los dones que fueron entregados en tiempos primordiales.

Al ser el poder el elemento central sobre el cual el sonido pervive, muta, se transforma, comunica, invita, seduce, convoca, se establecen múltiples percepciones que colocan al sonido como parte indisoluble del poder, tal es así que ningún acto de poder prescinde del sonido, sea este un canto, una interpretación instrumental, un grito, un gemido, etc. El sonido es poder, esa es la forma como sienten, piensan y actúan los miembros de estas sociedades. En algunos casos aprender a cantar o tocar un instrumento musical parte de un ritual en el cual se transmiten estos poderes de padres a hijos o nietos; de abuelas a hijas o nietas, o constituyen revelaciones de las deidades o seres espirituales. En otros casos son las fiestas más representativas, los momentos ideales para aprender a cantar o tocar algún instrumento musical. Aunque es importante cantar y tocar bien, no existe la figura del instrumentista virtuoso, ni el afán por destacarse como tal.

## Dimensión mítica

Las sociedades amazónicas son conocidas por su gran riqueza de pensamiento que se manifiesta sobre todo en un cuerpo de relatos orales mitológicos, cuyo estudio permite entender las complejas interrelaciones que se tejen con

sus cosmogonías y teofanías y que dan origen a distintos tipos de cosmovisión.

Entre los siekopai, shuar, achuar, shiwiar y a'i la relación entre mitología y el mundo sonoro es clara y definitoria. No es posible entender sus universos sonoros, sin recurrir a determinados relatos míticos.

La vida y cultura de los siekopai está atravesada por el tiempo mítico. Según sus relatos, una de las primeras manifestaciones de lo sagrado ocurre en la quebrada siekopai, afluente del río Santa María de Huajoya que desemboca en el Napo, lugar donde hicieron su aparición los ma'ñokopose (jóvenes multicolores del mundo superior) quienes legaron distintos conocimientos a los actuales siekopai, entre otros la elaboración de las flautas de caña que utilizan hasta el día de hoy.<sup>10</sup> Surgen así las flautas sagradas que más adelante se usarán por primera ocasión en la maloca o Tuiquë huë e, en un acto de celebración, luego que Ñañë,<sup>11</sup> su principal deidad, derrotara a Mujuë<sup>12</sup> y enseñara a hacer la maloca a los siekopai.

Es muy significativo el hecho de que estos dos mitos establecen una diferenciación clara entre el origen de los saberes sobre la construcción de instrumentos musicales y el primer momento en que fueron usados, dando origen a la ritualidad y a las expresiones sonoras y danzarias. Al respecto, Franco señala:

Los rituales se constituyen en una reiteración de los acontecimientos míticos, donde el simbolismo de origen de la cultura se recreaba en las ceremonias

10 Juan Carlos Franco, "Mundo Musical". En *Saberes Ancestrales de Sucumbios*, 77-79 (Nueva Loja: Consejo Provincial de Sucumbios, 2011).

11 María Susana Cipolletti, *AIPE KOKA: La palabra de los Antiguos* (Quito: Editorial Abya Yala, 2017), 269. Ñañë (lit. Luna), principal deidad de la mitología siekopai, luego de una serie de acciones conformadoras del mundo actual, se elevó al cielo convirtiéndose en Luna.

12 Cipolletti, *AIPE KOKA*, 268-269. Mujuë (lit. Rayo y Trueno), enemigo de Ñañë en los tiempos míticos. Robó a las dos esposas de éste. Ñañë lo vence en una pelea, luego de lo cual Mujuë asciende al cielo.



colectivas, ocasiones en las cuales se reafirmaban las identidades culturales y clánicas de los sibs [...].<sup>13</sup>

La división sexual respecto de la interpretación musical también se encuentra contenida en la mitología. Fue Ñañë quien enseñó a tocar las flautas a los hombres siekopai y su mujer la que instruyó a las mujeres en el canto.<sup>14</sup>

La construcción de malocas siekopai desapareció hace muchas décadas atrás. Mientras esta tradición permaneció viva, construir e inaugurar una maloca fue un acto extraordinario, pues se trataba de un espacio creado por la divinidad al que asistían los miembros de estas sociedades que mantenían filiaciones clánicas y parentales. Era el momento para aprender los cantos tradicionales y la ejecución de instrumentos musicales. El instante más importante de esta celebración convocaba a gran parte de la colectividad, en una especie de procesión sonora liderada por los ejecutantes del jetú,<sup>15</sup> a la cual seguían los intérpretes de un pequeño tambor (watiwé),<sup>16</sup> luego venían los ejecutantes del huea picowë<sup>17</sup> y finalmente los del ari ya'riwa.<sup>18</sup> Seguidamente venían las mujeres mayores agarradas de las manos en grupos de tres o cuatro, quienes interpretaban el canto Ayëje con algunas variaciones, el cual enfa-

tizaba la unidad de linaje,<sup>19</sup> en algunos casos podían improvisar sobre la base de la estructura de este canto, mientras el grupo instrumental ejecutaba distintas piezas musicales.<sup>20</sup> De esta manera los sonidos de los dioses y del tiempo mítico estaban presentes a través de varios planos sonoros superpuestos.

Entre los shuar la dimensión mítica está estrechamente relacionada con arútam, fuerza superior que puede manifestarse directamente o a través de varias deidades. Obtener el poder de arútam es algo que los shuar deben lograr en el transcurso de su vida. Las profundidades de las cascadas ubicadas en los vértices de las selvas altas es la morada de arútam. Hace varias décadas los shuar acudían a las cascadas sagradas, en medio de varios rituales, con el propósito de investirse del poder de arútam.

El poder de arútam se vincula con tres géneros musicales del universo sonoro shuar, tal como podemos apreciar en la siguiente tabla:

Género musical	Descripción	Deidad Mítica
Anent	Creaciones vocales, instrumentales o vocal-instrumentales, dirigidas a seres espirituales a fin de lograr su injerencia en determinada acción <sup>21</sup>	Nunkui, Etsa, Shakaim
Ujáj	Coros femeninos que se cantaban en la antigua celebración de la tsantsa	Ayumpum
Uwishin Nampesma	Cantos y toques instrumentales shamánicos	Tsunki

13 Juan Carlos Franco, *Sonidos Milenarios* (Quito: Imprefepp, 2005), 109.

14 Entrevista personal realizada a Cesáreo Piaguaje en la comunidad Secoya Remolino en el año 2008. Las líneas melódicas de los cantos femeninos fueron enseñados por Ñañë a sus antepasados. Estas líneas melódicas enseñan las abuelas a sus hijas y nietas y constituyen la base para las improvisaciones que ellas realizan en diferentes momentos y con distintos motivos. Las letras pueden variar en el tiempo en función de las vivencias y las relaciones con el mundo exterior.

15 Aerófono, flauta vertical grande de 85 cm de largo aproximadamente y con un solo orificio de insuflación.

16 Bimembranófono, tambor pequeño, construido en un tronco del árbol "peta". Cuenta con membranas de animales de la selva. Se percute con dos palos pequeños de chonta.

17 Aerófono, flauta vertical, consta de 4 orificios centrales de digitación, dos orificios superiores en los extremos que no se digitan, una embocadura semicerrada para insuflación.

18 Aerófono, similar a una flauta de pan de dos canutos.

19 William Vickers, *Los Sionas y Secoyas* (Quito: Editorial Abya Yala, 1989), 219.

20 Entre otras piezas se interpretaban: Sicueca (Chirimoya); Jeturepa (flautas propias); Ju'ju cosa (Ungurahua); Mayuyu (Oso Hormiguero); Catë (Caña); Wati Cosago (Palillo del wati).

21 Juan Carlos Franco, "Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar". *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana* (25):120.

Las revelaciones y dones sonoros que fueron entregadas en tiempos míticos directamente por arútam o a través de las deidades, dan cuenta tanto de la enseñanza de diferentes tipos de anent y la construcción y ejecución de ciertos instrumentos musicales. En algunos casos, la desobediencia a los mandatos míticos dio lugar a la pérdida del don que los shuar deben recuperarlo a través de la construcción y ejecución de los instrumentos musicales o a través del aprendizaje de los anent por medio de las distintas formas establecidas culturalmente, como las visiones provocadas por la ingestión de enteógenos, los sueños en donde las deidades revelan los anent o a través de la enseñanza intergeneracional entre ancianos/as, hijos/as o nietos/as.<sup>22</sup>

Siguiendo estrictamente los designios mitológicos, durante la celebración extinta de la tsantsa<sup>23</sup> que explicaremos más adelante, las mujeres interpretaban los coros femeninos ujáj, los cuales guardaban la fuerza de arútam y garantizaban el éxito de las expediciones punitivas y el retorno seguro de los guerreros. Al respecto Pellizaro afirma:

Panki poseía la vida de Arútam y Ayumpum. Entonces reveló a los shuar de la tierra que podían apropiarse de esa vida por medio de la celebración de la tsantsa recomendándoles el cumplimiento escrupuloso de los ayunos, de los ritos, de las plegarias Wáimianch, ujáj y otros anent [...].<sup>24</sup>

Entre los shuar y achuar los poderes shamánicos fueron entregados en antiguos tiempos por los Tsunki, seres mí-

ticos que viven en el fondo de los ríos. Ellos pueden curar a los uwishin<sup>25</sup> a través de visiones. A su vez los cantos de los uwishin pueden ser revelados por espíritus auxiliares, luego del consumo de enteógenos o pueden ser inherentes a los tséntsak, dardos mágicos que los uwishin usan para curar o hacer maleficios. Los tséntsak se activan a través de los cantos shamánicos. En muchos de estos cantos el uwishin dice poseer el poder de los Tsunki. Así el poder del canto está indefectiblemente ligado al poder de Tsunki.

La mitología y cosmogonía de los a'í cofán, nos remite a su principal deidad Chiga, quien luego de hacer la cuarta tierra, introdujo la danza y la música a través de la fiesta andy'pa (fiesta con danza) de donde nacen todas las celebraciones.<sup>26</sup> Chiga antes de abandonar la tierra y partir al mundo sobrenatural, tomó y enseñó a tomar yagé a los primeros curacas, instituyendo el arte del shamanismo entre los a'í cofán.<sup>27</sup> De esta manera todo el universo sonoro de los a'í cofán y sus celebraciones se encuentran atravesadas por el manto sagrado de Chiga.

## Dimensión espiritual

El uso de enteógenos y la práctica del shamanismo ha sido y es parte primordial de la mayoría de sociedades amazónicas, tanto en la alta y baja Amazonía, cuanto en la zona interior del Orinoco desde hace miles de años.

Con el término enteógenos nos referimos a plantas sagradas y sus sus-

22 Juan Carlos Franco, "Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar", 121.

23 Tsantsa o cabeza decapitada y reducida, fue una práctica extinta de varias sociedades amazónicas.

24 Siro Pellizaro, *Arútam, mitología shuar* (Quito: Editorial Abya Yala, 1990), 179.

25 Los shuar identifican dos tipos de uwishin: los tsuakratin (que curan) y los waweakratin (que causan daño o enfermedades).

26 Emergildo Criollo, *Nosotros los Cofanes* (Quito: ISAMIS, 2002), 68.

27 Mario Califano y Juan Ángel Gonzalo, *Los A'í del Aguarico* (Quito: Abya Yala, 1995), 39-40.



tancias que otorgan fortaleza espiritual, sanación, confrontación profunda con el ser. Su etimología proviene del griego en-theos que significa dios dentro de uno.<sup>28</sup> Este aspecto articula las cosmovisiones de las sociedades amazónicas que los usan para entablar comunicación con espíritus, seres y deidades de sus respectivos mundos teogónicos y cosmogónicos.

La preparación de distintas bebidas con enteógenos, responde a los saberes y conocimientos milenarios de estas sociedades y es un área de dominio exclusivo de los shamanes y sus discípulos. Sin embargo, su uso es un elemento primordial de cada miembro de estas sociedades en algún momento de su vida. Las formas de elaboración, usanza, ayunos, restricciones y plantas aditivas de los brebajes sagrados varían de una cultura a otra y están atravesadas por una multiplicidad de ritos.

Los siekopai usan varios enteógenos. El yagé o ayahuasca (*Banisteriopsis* sp.), pejí (*Brugmansia* y *Datura* sp.) y ujajai o chiricaspi (*Brunfelsia* sp.). El de mayor uso es el yagé que antiguamente se tomaba colectivamente en la casa del yagé bajo la conducción del yagé ukuke o bebedor de yagé. El dominio del pejí es un campo privativo del yagé ukuke y se relaciona con el grado de preparación shamanístico, mientras que el chiricaspi es considerado sumamente peligroso y de muy poco uso entre los bebedores de yagé. Los siona y a'i cofán comparten ciertas similitudes en el manejo del yagé.

Por su parte los shuar, achuar y shiwiar tienen en el natem (*Banisteriopsis* sp.) la planta de mayor uso en el campo espiritual, aunque el uso del maikiwia (*Datura* sp.) resulta de suma importancia para determinadas formas de sanación y para predecir el futuro de

cada persona y de esta manera prevenir acontecimientos que pudieran resultar nefastos. También usan el tabaco (*Nicotiana tabacum* L.) en diversas formas: ya sea inhalando, tomando el zumo o soplando su humo.

Entre los kichwas amazónicos, el uso de la ayahuasca (*Banisteriopsis* sp.) y guanto (*Datura* sp.) es muy común en diversos procesos de sanación y varias actividades sociales. Los saberes y conocimientos sobre la preparación y uso de estos enteógenos recaen los yachac (sabios, conocedores). Ellos son los mediadores entre el mundo espiritual y la sociedad.

En todas estas culturas, la conexión con el mundo espiritual es el aspecto más importante en la vida de cada persona, puede ocurrir a través de visiones provocadas por el consumo de enteógenos, en un ritual conducido por un especialista religioso o a través del mundo onírico, ya que, en estas sociedades, todos los sueños son considerados visiones.

Las revelaciones a través de las visiones pueden relacionarse con la enseñanza de un canto sagrado o canto de poder que la persona lo usará en el transcurso de su vida y que forma parte de su formación espiritual. Se trata de una manifestación sagrada y es la posesión misma que el espíritu, deidad o fuerza sobrenatural ejerce sobre la persona, a tal punto que es la persona la que se convierte por un momento en dicha fuerza sobrenatural. Así lo refiere Raquel Antum, quien a través del siguiente testimonio relata una revelación de un canto enseñado por Nunkui.

Quando ella te enseña o te canta, es cómo que tú estás cantando yo soy Nunkui, por eso me he dado cuenta que en todos los anent escritos por nuestras

<sup>28</sup> Diego Viegas y Néstor Berlanga, *Ayahuasca Medicina del Alma* (Buenos Aires: Biblos, 2012), 20.

abuelas, nuestros abuelos, siempre dicen yo soy Nunkui, porque ella te dice tú eres Nunkui [...].<sup>29</sup>

Son las plantas sagradas, las que bajo el manto de las hierofanías teogónicas y cosmogónicas se manifiestan en el ser.

[...] la música nace desde adentro, nace con la energía del tabaco, de las plantas sagradas, uno puede ir allá a esos estados alterados, cuando uno está allí, cuando ha tomado ayahuasca, cuando ha tomado el guanto (floripondio), el tabaco, puede también aprender, porque a través de los sueños nos enseñan las plantas sagradas que es lo que tenemos que cantar, o nos inspiran y es así que a través de la inspiración con estas plantas yo he escrito algunas canciones y también poesía [...].<sup>30</sup>

Los yachac kichwas del alto napo deben acumular samay, se trata de poderes de espíritus auxiliares que pueblan la selva en un corredor geográfico sagrado. Se los puede adquirir en la misma selva, en el agua, en las plantas, en los animales o de los propios yachac a través de transmisiones intergeneracionales familiares.<sup>31</sup>

mi padre y mi abuelo desde pequeño me han tenido soplando con tabaco en la cabeza dándome samay, también he tomado tabaco para que el samay se apropie del cuerpo [...].<sup>32</sup>

Los silbos (ugipuna) y los cantos (taquina) provienen del samay y cada uno

cumple una función específica dentro de los rituales de sanación y es a través de la ayahuasca que se revelan estos cantos.

[...] la ayahuasca nos enseña este canto...ellos mismos tienen la música, nosotros no cantamos de gana [...].<sup>33</sup>

Tanto los shamanes siekopai, siona y a'i cofán aprenden los cantos que acompañarán sus ritos de la gente del yagé, seres espirituales que se visualiza cuando se bebe yagé. La gente del yagé habla solo en cantos en un lenguaje solamente entendible para los shamanes. Entre la gente del yagé pueden haber shamanes fallecidos «que viven en un plano paradisíaco al que solamente acceden las almas de los curacas en su viaje extático para recibir consejos, cantos, enseñanza». <sup>34</sup>

Cuando estás tomando yagé se veían muchos cantos [...].<sup>35</sup>

El canto de curación es por medio del espíritu del yagé, porque si no, no se puede hacer nada [...].<sup>36</sup>

En estas tres sociedades (siona-siekopai y a'i cofán) fue la casa del yagé el espacio simbólico más importante para el desarrollo de la espiritualidad, estaba alejada levemente de los centros poblados y era el lugar simbólico y espiritual más importante para los ritos conducidos por el especialista religioso o bebedor de yagé.

29 Testimonio de Raquel Antum (Entrevista: Sevilla, 27-11-2020).

30 Testimonio de Raquel Antum (Entrevista: Sevilla, 27-11-2020).

31 Juan Carlos Franco, *Taquinas y Cantos de Poder* (Quito: A-H Editorial, 2005), 50.

32 Franco, Juan Carlos, *Taquinas y Cantos de Poder*. Testimonio de César Jipa, Yachac de la Comunidad Araque, 2005:50.

33 Franco, Juan Carlos, *Taquinas y Cantos de Poder*. Testimonio del Yachac Pedro Andi, 2005:51.

34 Diego Viegas y Néstor Berlanga, *Ayahuasca Medicina del Alma*, 84.

35 Franco, Juan Carlos, *Sonidos Milenarios*. Testimonio de Fernando Criollo, curaca a'i cofán, 2000: 120

36 Franco, Juan Carlos, *La Música de los A'i del Aguarico*. (Quito: Petroecuador: 2000). Testimonio de Alejandro Criollo, curaca a'i cofán.

## Dimensión dinámica: la transmisión y circulación del repertorio

Los cantos y ejecuciones musicales ancestrales circulan socialmente tanto en ritos de fuerte vínculo parental o en grandes fiestas y ceremonias marcadas por la tradición, aquí el manto de las cosmogonías y teofanías se presentan y recuerdan el cumplimiento obligatorio de los mandatos míticos.

La fiesta más relevante shuar, hoy inexistente, fue la celebración de la *tsantsa*, involucraba varios aspectos que duraban dos años, tales como la organización de las expediciones guerreras, incursión guerrera y decapitación, retorno de los guerreros y elaboración de la *tsantsa*, celebración de la *tsantsa*, perfeccionamiento de la *tsantsa*, segunda celebración de la *tsantsa*. El sentido de esta fiesta era robar y apropiarse de los espíritus *arútam* de los guerreros enemigos y neutralizar al espíritu vengativo *mésak* que nacía cuando un guerrero era asesinado.

En esta celebración las mujeres cantaban los *ujáj* durante varias rondas bajo la dirección de la *ujájaj*, mujer que conocía todos los *ujáj* y el orden en que debían ser cantados. Los *ujáj* eran «coros femeninos que mantenían un canon múltiple y que copaban todo el espacio sonoro».<sup>37</sup> Eran el espacio ideal para que las mujeres aprendieran estos cantos que buscaban proteger a los guerreros de espíritus malignos y vengativos y el éxito de las expediciones punitivas.

Entre los *a'i cofán* la ocasión más importante para aprender los cantos tradicionales y la ejecución de los instru-

mentos musicales es la fiesta del *chon-taduro u'ma andy'pa*, una celebración que combina símbolos tradicionales y católicos y que progresivamente ha ido entrando en desuso. Un espacio vigente aún son las bodas o simplemente fiestas familiares para beber *chicha* de *yuca*. Estas fiestas pueden durar varios días e involucran una preparación previa para abastecer a los asistentes con carne de cacería. Familias con fuertes vínculos de parentesco visten sus trajes tradicionales y adornos faciales. En estas ocasiones las expresiones sonoras y danzarias tienen el espacio ideal, conforme fue establecido en tiempos míticos.

Aunque el manto sagrado sonoro otorgado por las deidades y seres del mundo espiritual se encuentra presente en rituales, fiestas y ceremonias, la transmisión de poderes de una persona a otra para ejecutar un instrumento musical o aprender determinados cantos de poder con diferentes fines, son aspectos que adquieren determinados matices en algunas sociedades amazónicas.

Entre los shuar, achuar y shiwiar, transmitir los poderes para ejecutar el *kitiar*, *arawir* o *kerum*<sup>38</sup> es una tradición que pervive hasta los actuales días. Esta tradición parte del supuesto de que son las manos que ejecutan el instrumento, las que guardan las habilidades para su ejecución. Esta transmisión generalmente se da de padres a hijos o de abuelos a nietos en dos circunstancias. La primera, cuando un joven ha decidido tocar este instrumento musical, entonces su padre o abuelo, quien es un ejecutante antiguo y diestro del mismo, toma sus manos y le transmite sus poderes,

<sup>37</sup> Pierre Salivas, *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogène* (París: Editions universitaires européennes, 2010), 288.

<sup>38</sup> Vihuela de arco, cordófono que estas sociedades lo adaptaron y articularon a sus sistemas de pensamiento musical muy probablemente desde la época colonial.

acto seguido le pide a su discípulo tocar el instrumento, momento en el cual le aconseja sobre aspectos técnicos relacionados con una correcta práctica. El discípulo tendrá que trabajar durante mucho tiempo para adquirir la destreza en la ejecución del instrumento y aprender las canciones tradicionales, sin embargo, se estima que finalmente lo logrará porque ya adquirió los poderes de ejecución. La segunda circunstancia acontece cuando un instrumentista diestro ha caído enfermo y está a punto de fallecer, en ese momento uno de sus hijos puede tomar y frotar sus manos para adquirir los poderes de ejecución del instrumento musical, seguramente en un futuro cercano se convertirá en un diestro instrumentista. Cabe señalar que estos futuros instrumentistas han escuchado permanentemente los cantos tradicionales y ejecuciones instrumentales desde su niñez y en algunos casos también han aprendido de sus padres y abuelos a construir los instrumentos musicales, aspectos que favorecen un aprendizaje rápido, siguiendo las matrices culturales en cuanto a estilos de ejecución y géneros musicales.

Los kichwas del Alto Napo al igual que la mayoría de sociedades amazónicas cultivan diversas variedades de yuca y plátano, productos de suma importancia para su dieta. La unidad productiva para el autoconsumo es la chacra, lugar destinado al cultivo de estos y otros productos. Con el propósito de lograr una producción sana y abundante, las mujeres kichwas llevan adelante varios ritos que se denominan *Pachina*. Aquí las mujeres serán revestidas del *pajuk*, poder que se adquiere para realizar una actividad específica con éxito. Se puede obtener *paju* para sembrar la yuca, este

poder se denomina *lumu paju* o poder para sembrar el maíz (*sara paju*). En el campo del shamanismo se pueden obtener poderes para la sanación o la hechicería. La persona que adquiere cualquiera de estos poderes se denomina *pajuyuk*. Los poderes se transmiten de generación en generación, de padres a hijos o madres a hijas. El ritual para adquirir el *paju* para sembrar un determinado producto se realiza en la chacra. Contempla cantos invocatorios de la *pajuyuk* a los espíritus de la tierra, cuyo propósito es lograr la abundancia de la misma. Una vez que ha cantado lo suficiente, la mujer *pajuyuk* entrega el *paju* a su hija o nieta, momento en el cual le toma las manos, mientras le aconseja sobre los preceptos rituales que debe guardar para mantener productivas las chacras. Acto seguido, la mujer que recibe el poder, jala los dedos de la *pajuyuk* hasta producir un sonido, en este instante se considera que el poder ha sido traspasado y la mujer que ha recibido el mismo se encuentra lista para la siembra.<sup>39</sup>

### Dimensión estética o estética del encantamiento

Esta es la dimensión en la cual las expresiones sonoras conectan al mundo de los seres humanos con los seres sobrenaturales. Su finalidad es lograr el encantamiento de las deidades para conseguir un propósito específico. Es la memoria mítica que atraviesa el rito, para actualizarse a través de las hierofanías sonoras<sup>40</sup> en los momentos más trascendentales de la vida.

<sup>39</sup> Juan Carlos Franco, *Taquinas y Cantos de Poder*, 54-55.

<sup>40</sup> Cantos o ejecuciones instrumentales investidas del poder de las deidades, seres míticos o espíritus auxiliares.



Hombre Shiwiar con la tapa del kerum (vihuela de arco). Fotografía: Juan Carlos Franco

Para lograr la efectividad del encantamiento se requiere del poder del sonido o poder sonoro, «fuerza transformadora, adquirida en ceremonias o eventos rituales y emanada de las deidades» o seres espirituales.<sup>41</sup>

En cada sociedad el encantamiento se presenta de distintas maneras. En el campo del shamanismo, todos los cantos, ejecuciones instrumentales, gritos, gemidos, silbidos u otras expresiones sonoras están atravesados por el encantamiento y el poder del sonido. Son las deidades, seres míticos, espíritus auxiliares, antiguos shamanes fallecidos, quienes impregnan sus hierofonías en distintos contextos rituales, el shamán solo es un mediador para que estas fuerzas lleguen a efectivizarse en diversas formas de sanación o bienestar colectivo.

Para el shuar, achuar y shiwiar el encantamiento a través de los anent

<sup>41</sup> Juan Carlos Franco, *Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar*, 123.

es una comunicación directa entre un hombre o una mujer con una deidad manifestación de arútam. Son cantos o plegarias secretos y privados de cada persona, a través de los cuáles se solicita la intervención de la deidad para el cumplimiento de una acción concreta: abundancia de la huerta, buena cacería, regreso de la persona amada, elaboración sana de la chicha, entre muchos otros aspectos.

Estos cantos constan de variaciones tanto en su tema principal, cuanto en las frases, aspecto que está en directa relación con la forma y expresión de cada persona al momento de cantar, de acuerdo a su propia experiencia espiritual. El texto de las letras cobra vital importancia, pues a través de ellas se solicita apoyo a las deidades para el cumplimiento de una acción concreta. Desde este punto de vista es muy probable que el alargamiento de frases dando lugar a nuevas variaciones, esté sujeto al tipo de texto que se quiere comunicar cantando. Desde este punto de vista los efectos que presentan varios cantos, tales como vibratos, glissandos, acentuaciones especiales, entre otros, responden también a esta lógica expresiva que se quiere comunicar. En el caso de los cantos shamánicos, esta lógica expresiva se amplía con recursos propios de cada uno de los shamanes, tales como gritos, sonidos gestuales, que alimentan el contorno melódico de los temas.

A continuación, presentamos la transcripción y análisis de la forma del anent Kejertukaraink Tusar Anén-trutai,<sup>42</sup> lo cual corrobora lo expuesto:

<sup>42</sup> Juan Carlos Franco, análisis etnomusicológico de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar de la Amazonía ecuatoriana, 23-24. Este anent se canta para evitar ser contrariado por los enemigos y para hacerse querer de todos lo que le rodean. La transcripción corresponde a César Santos y el análisis al autor.

## Kajertukaraink Tusar Anéntrutai

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a box labeled 'A' and a tempo marking of quarter note = 66. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The score includes various musical notations such as rests, beams, and dynamic markings. The lyrics are: Tse-pai tse-pai tan-ku - chi, a-sa - na-ku, sa-na - ku na-kar - ku-tak wi-nia - jai - tia. Ka-jer - sa - ri ish-cham-niaut na-kun i - pia - kui - tia - jai Wait-nen mai-nia iis-mint-suket na-kar ku-tak winia-ku - na, ten-te te-re winia-ku - na, na-kun i - pia - kui-tia - jai na-kun i - pia - kui-tia - jai - tia. Tse-pai, Tse-pai tan-ku - chi a-sa - na-ku, asa-na - ku a-sa - na-ku asa-na - ku na-kar - ku-tak wi-nia kun wi-nia ka-jer - ta - na - sha. Nú-na peák-chi-rin-kiuk ki tse-ken - tu jinian-trus - na - ku Wain-nen - maj-nia na - kar - ku-tak winia-ku - na na-kun i - pia - kui-tia - jai, na-kun i - pia - kui-tia - jai. pa ba pa ba

Transcripción: CAST 2011. [www.ecuadorecomunica.com](http://www.ecuadorecomunica.com)

El análisis de la forma que se muestra en la transcripción precedente nos arroja el siguiente esquema:

- A = a+a1+a2
- A1 = a3+a1'+a4
- A2 = a3'+a1+a4+a5+a6+a7
- A3 = a3''+a8+a8'+a5'+a5''+a5''' +a8''
- A4 = a3''' +a2'+a5''' +a9

La parte A constituida por las frases a, a1 y a2 se expone al principio de la pieza.

A con distintas variaciones se presenta a lo largo de la pieza, encontramos variables A1, A2, A3 y A4. A su vez cada una de estas variaciones tiene diferentes frases, las mismas que en algunos casos también presentan variaciones en varios números. Así la frase a1 y a2 presentan una sola variación (a1' y a2'); la frase a8 presenta dos variaciones (a8' y a8''); las frases a3 y a5 presentan tres variaciones (a3', a3'', a3'''; a5', a5'' y a5'''); las frases a4, a6, a7

y a9 no presentan variaciones. Resulta interesante que al inicio del tema variado A1, aparece la frase a3, la misma que con variaciones va a iniciar siempre las siguientes partes A2, A3 y A4. Otro aspecto interesante es recurrir con variaciones en cada parte a frases que ya fueron expuestas. Todos estos aspectos nos conducen a una rica y extensa variabilidad melódica.

Entre los siekopai todos los cantos tradicionales fueron enseñados por sus principales deidades en tiempos míticos a las mujeres. Estos se han conservado hasta el día de hoy gracias a la tradición oral, aunque sus letras pueden variar diacrónicamente y ser improvisadas en función de las vivencias y relaciones con el mundo exterior.<sup>43</sup> Cómo ya se ha explicado estos cantos se ejecutaban durante la inauguración de la maloca (casa de habitación colectiva) conjuntamente con varias melodías interpretadas a través de los instrumentos musicales aerófonos, cuya construcción y formas de ejecución también constituyó un legado de las deidades. En este caso el encantamiento es la omnipresencia de las deidades a través de las hierofanías que cubren con su manto sagrado y sonoro el desarrollo del ritual. Previamente la maloca ya ha sido protegida a través de los ritos y cantos de poder del yagé ukuke o bebedor de yagé. La forma musical de estas piezas musicales contempla varios planos sonoros superpuestos.

## Conclusiones

Las dimensiones de los universos sonoros de los siekopai, a'i cofán, shuar, achuar, shiwiar y kichwas amazónicos, analizadas en el presente artículo, están

atravesadas por el mito y el rito, matrices esenciales para el origen y desarrollo de sus expresiones sonoras y danzarias, configuración organológica, géneros musicales, estilos de canto, entre otros aspectos de carácter etnomusicológico. Indudablemente no se puede entender estos universos sonoros sin explorar el mundo de las cosmogonías y teogonías de estas culturas, que imprimen y dan sentido a lo sonoro como una manifestación divina, es decir una hierofanía.

En las sociedades shuar, achuar y shiwiar que comparten un mismo tronco lingüístico, existe un material musical similar, al cual se accede culturalmente a través de la experiencia espiritual (rituales de iniciación, revelaciones a través de sueños o traspaso de poderes). Así los cantos aprendidos o revelados, al ser experiencias únicas, se ejecutarán de acuerdo a la experiencia espiritual, a la capacidad expresiva y artística de cada persona. De ahí la gran variabilidad en los temas y frases.

Las dimensiones de los universos sonoros shuar, achuar y shiwiar representan sistemas de pensamiento musical en donde las estructuras sociales se corresponden con las estructuras musicales. En el marco de las estructuras sociales, el acceder al mundo oculto, al mundo sobrenatural, a través de distintos tipos de rituales privados o colectivos, es un aspecto obligatorio que cada persona debe afrontar en uno o varios momentos de su existencia. La formación espiritual es fundamental y parte de la premisa de que la verdadera realidad se encuentra en el mundo oculto o sobrenatural. Su correspondencia con las estructuras musicales se presenta en las múltiples variaciones fraseológicas de los anent o en los coros femeninos ujáj, como ya se señaló, es un canon múltiple que copa todo el espacio sonoro.

<sup>43</sup> Juan Carlos Franco, *Sonidos Milenarios*, 109.



El poder sonoro y la estética del encantamiento es parte de la institución social del shamanismo, que bajo distintas modalidades está vigente entre los siekopai, a'i cofán, shuar, achuar, shiwiar y kichwas amazónicos. Aquí son las deidades o espíritus auxiliares quienes se manifiestan a través de cantos o ejecuciones instrumentales que el shamán interpreta. Se trata de un lenguaje ininteligible para el común de los humanos y que solo el shamán y los seres naturales entienden en el marco de las teogonías y cosmogonías sagradas de cada una de estas sociedades.

## Bibliografía

- Califano, Mario y Gonzalo, Juan Ángel. *Los A'I del Aguarico*. Quito: Editorial Abya Yala, 1995.
- Cipolletti, María Susana. *AIPE KOKA. La palabra de los antiguos*. Tradición oral Secoya. Quito: Editorial Abya Yala, 1998.
- . *Sociedades Indígenas de la Alta Amazonía*. Quito: Editorial Abya Yala, 2017.
- Criollo, Emeregildo. *Nosotros los Cofanes*. Quito: ISAMIS, 2002.
- Franco, Juan Carlos. *La Música de los A'I del Aguarico*. Quito: Petroecuador, 2000.
- . *Sonidos Milenarios*. Quito: Imprefepp, 2005.
- . *Taquinas y Cantos de Poder. La Música de los Kichwas del Alto Napo*. Quito: AH-Editorial, 2005.
- . "Diversidad Cultural, Interculturalidad y Estado Plurinacional. Algunas reflexiones sobre el caso amazónico y la Provincia de Sucumbíos". En *Lineamientos para la Construcción de Políticas Públicas Interculturales*, 175-182. Quito: Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2009.
- . "Mundo Musical". En *Saberes Ancestrales de Sucumbíos*, 77-79. Nueva Loja: Consejo Provincial de Sucumbíos, 2011.
- . "Encantamiento y poder del sonido. Aproximación a una estética sonora en la cultura shuar". *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana* (25):117-128.
- Harner, Michael. *Shuar Pueblo de las Cascadas sagradas*. Quito: Editorial Abya Yala, 1994.
- Pellizaro, Siro. *Arútam, mitología shuar*. Quito: Editorial Abya Yala, 1990.
- Salivas, Pierre. *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogène*. París: Editions universitaires européennes, 2010.
- Vickers, William T. *Los Sionas y Secoyas*. Quito: Editorial Abya Yala, 1989.
- Viegas, Diego y Berlanda, Néstor. *Ayahuasca Medicina del Alma*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

## Entrevistas

- Cesáreo Piaguaje, Siekoya Remolino, 2008.
- Entsakua Uwiti, Centro Pumpuenta, Ecuador, 2012
- Roberto Kawarem, Centro Pumpuenta, Ecuador, 2012
- Eduardo Tsamarent, Puyo, Ecuador, 2019
- Raquel Antum, Sevilla, Morona Santiago, Ecuador, 2020