

*Peter Banning**

EL SANJUANITO O SANJUAN EN OTAVALO

* Universidad de Amsterdam,
Holanda.

El Sanjuanito: su nombre y el género

En cuanto al nombre sanjuanito, existe confusión transcripcional en la literatura: es cierto que se escribe San Juanito y sanjuanito, es decir de dos maneras diferentes, pero la pronunciación de ambas palabras es igual. Este caso es el mismo con las palabras San Juan y sanjuán. Estas confusiones dificultan el estudio del origen del nombre sanjuanito. En la literatura se encuentran a los términos siguientes:

1. fiesta de San Juan
2. San Juan y sanjuán
3. San Juanito y sanjuanito
4. huayno (wayno) y huaynito (waynito)

Más abajo, estos términos serán explicados en detalle:

1. Sobre la fiesta de San Juan existe completa claridad: se celebra la fiesta alrededor de 23 de junio, y todo el evento es en honor del santo Juan.

2. En cuanto a los nombres San Juan y sanjuán, S.L. Moreno apunta la posibilidad de que las piezas musicales, que se tocaron al final del Inti Raymi, eran nombradas San Juan por los españoles. De este San Juan descendería, más tarde, el nombre sanjuán (Moreno, 1979: 149). La palabra sanjuán está usada aquí en un contexto ritual específico: la fiesta de Inti Raymi, y luego la fiesta de San Juan.

También John Schechter (1983) usa el nombre sanjuán. Su investigación está basada en la música que suena durante eventos rituales, a saber, durante velorios de niños (wawa velorios). También aquí la palabra está usada en contexto ritual.

El término sanjuán está deducido de San Juan, y a ambos términos se los pueden considerar como sinónimos. Con ellos se puede indicar tanto un baile como un género musical. Con el plural de sanjuán, sanjuanes, muchas veces se refiere a los danzantes y los músicos durante la fiesta de San Juan (Carvalho-Neto, 1964: 375; Coba, 1985:

184).

3. Tanto S. L. Moreno como algunos músicos en Otavalo, confirman que el diminutivo sanjuanito ha nacido del nombre sanjuán. En una conversación, en donde la palabra sanjuanitos se refiere claramente a los danzantes y los músicos, se ha dicho lo siguiente:

Cuando bailan sanjuán, cuando están vestidos, (los indígenas) dicen (los mestizos): "Mira, ahí vienen los sanjuanitos" ... así nos llaman, con renombre así (Ernesto A.).

Las palabras sanjuán y sanjuanito, ambas usadas en relación a la música y danza, son dos denominaciones del mismo género. Esto se evidencia también del hecho de que algunos ejemplos de sanjuanes, mencionados por Schechter, coinciden con algunos ejemplos de sus propias grabaciones de campo. Sobre todo las dos versiones de los sanjuanitos "Carabuela" y "Rosa María Wasi Rupajmi" tienen mucha coincidencia (véase anexo 2).

La palabra San Juanito es usada por R. & M. d'Harcourt. Tres transcripciones de su libro tienen el título San Juanito, y con esto los autores se refieren a la fiesta de San Juan (d'Harcourt, 1925: 421).

Por lo demás, estas transcripciones no dan suficiente información para hacer comparaciones con el sanjuanito de hoy.

El término San Juanito casi no se encuentra en la literatura. La palabra sanjuanito es la denominación más frecuente.

4. Al lado de la posibilidad que el nombre sanjuanito puede haber descendido de la fiesta de San Juan, Isabel Aretz apunta que se puede buscar el origen del nombre en el huayno, un género de Perú y Bolivia. No está claro cuáles son las relaciones musicales que tienen el huayno y el sanjuanito, y cómo puede descender el nombre sanjuanito del huayno. Ella dice:

"El sanjuanito es una danza en compás binario, es ejecutada durante celebraciones en honor de San Juan, para quien hay muchos santuarios locales en el Ecuador, aunque el nombre puede ser derivado también de huayno, cuya relación musical con el sanjuanito es clara".

Los d'Harcourts llaman al género waynito (el diminutivo de huayno). Sus comentarios sobre las tres transcripciones, que llevan el título San Juanito, son:

"Como los dos precedentes, esta danza es un waynito. Los waynitos, muchas veces ejecutados en Ecuador en honor de San Juan, llevan el nombre de su santo patrón. Corrientemente se habla sobre los San Juanito".

Entonces, las denominaciones San Juan y sanjuán tienen la misma significación, es decir: un género, con lo cual es indicado tanto una pieza musical como una danza. En la literatura de hoy, y en la terminología de los músicos en Otavalo, no se encuentra más la palabra San Juan. Los términos más usados son sanjuanito y sanjuán. Ambos nombres muchas veces se intercambian mutuamente. Hay inclinación a usar la palabra sanjuán cuando se trata de la música en contexto ritual, fuera del contexto ritual se usa el término sanjuanito.

La relación musical entre el sanjuanito y el huayno o waynito no es clara. Esta relación puede estar basada en la manera de uso de la escala anhemitónica-pentatónica en ambos géneros, y el ritmo que se halla en ambos géneros. Los músicos en Otavalo no usan la palabra waynito o huayno para designar el género del sanjuanito. Para ellos estos son dos géneros claramente diferentes. La diferencia es limitada también por su construcción.

Es evidente que el nombre sanjuanito en principio estaba relacionado a la fiesta de San Juan y que, más tarde, el nombre de sanjuanito era indicado un género musical. Este género empezó a "vivir independientemente", fuera del contexto de la fiesta. Sin embargo esto no quiere decir que el sanjuanito no tiene ninguna relación con la fiesta de San Juan: durante la fiesta todavía suenan fragmentos musicales que, en cuanto a la construcción, coinciden con la del sanjuanito. Esta construcción está basada en la secuencia de dos o tres partes que, musicalmente, están distinguidas recíprocamente. Esta construcción se explicará en detalle en el párrafo siguiente. Estudiando el asunto de cerca, se evidencia que se puede distinguir dos tipos de sanjuanito.

El primer tipo (tipo 1) consiste de tres, y el segundo tipo (tipo 2) de dos partes.¹ En cuanto a la construcción, el tipo 2 tiene características que se las puede encontrar en fragmentos musicales de la fiesta de San Juan. Todos los sanjuanitos tratados en este estudio, pueden ser reducidos -en concepto melódico- a una escala anahemitónica- pentatónica o a una escala diatónica. Los ejemplos vienen de la música indígena 1, de la música indígena 2 y de la música latinoamericana.

Sanjuanito tipo 1

Este tipo está constituido del estribillo (refrán) y de las volteadas. Las volteadas forman un contraste con el estribillo. Mediante algunos ejemplos, explicaré el sanjuanito tipo 1.

La fig. 1a muestra la transcripción del sanjuanito "Carabuela" y la fig. 1b la secuencia de las partes "Carabuela" es tocado por el conjunto Ñanda Mañachi. La distribución instrumental consiste de: kenas, rondador, violín, guitarras, bandolines, arpa, bombo y chajch'as. De estos instrumentos, las guitarras, los bandolines y el arpa tienen a su cargo el acompañamiento, es decir, armónica y rítmicamente dan firmeza y cuerpo a la melodía con acordes. El arpa tiene la melodía en la mano derecha (las notas altas) y los acordes en la mano izquierda (las notas bajas). Aparte de algunos bandolines que tocan el acompañamiento, hay también bandolines que tocan la melodía. Instrumentos exclusivamente melódicos son: las kenas, el rondador y el violín. El bombo y las chajch'as dan el acento rítmico. La mayoría de los instrumentalistas también son cantantes, y ellos son asistidos muchas veces por María Inés, la cantante del grupo.

La pieza está dividida en estribillo (E), primera volteada (pV) y segunda volteada (sV). El estribillo consiste de una sola frase, A. La primera volteada está construida de dos frases, de la cual la frase B' es casi idéntica a la frase B (las primeras dos notas son diferentes). La segunda volteada consiste de tres frases, a saber: frase C y las frases B y B' de la primera volteada. Los símbolos de acordes están reproducidos circularmente, debajo de cada frase.

Las notas que se hallan en el acorde de acompañamiento EM, son confirmadas en la melodía del estribillo. Estas son las notas e, g y b. El acorde EM es el sexto grado de G, la tonalidad principal. La melodía del estribillo se mueve alrededor de la nota central e" y después termina en esta nota.

Ambas frases B y B' de la primera y segunda volteada son llamadas bajo. La frase C es llamada alto. El transcurso melódico del bajo y del alto se diferencian claramente: la melodía del bajo inicialmente se mueve de e" a g" (compás 2) y poco a poco baja después a e' (compás 4). La melodía del alto fluctúa alrededor de la nota g" y termina en esta nota. El transcurso melódico del alto coincide con el del estribillo: ambos se mueven alrededor de una nota central. El acorde de acompañamiento G mayor del bajo, es el primer grado en G. el acorde de acompañamiento C mayor del alto es el cuarto grado en G. Este acorde C funciona como un subdominante del G, lo cual se escucha claramente. El cambio de acordes en cada parte tiene un efecto contrastario.

Fig. 1a [transcripción Carabuela, E= estribillo, pV= primera volteada, sV= segunda volteada]

The musical score for "Carabuela" is presented in a multi-staff format. It includes the following parts and lyrics:

- Estribillo (E):** Labeled "A", it features a melody in the upper register and a bass line. The lyrics are "AY CARABUELA NO PUEDECE AY NUNCA DE LA MANUTENCIÓN".
- Primera volteada (pV):** Labeled "B" and "B'", it continues the melody. The lyrics are "AY PORQUE PLANTAS CULTIVARON AY CON LA SANGRE DEL CORAZÓN".
- Segunda volteada (sV):** Labeled "C", "B", and "B'", it concludes the piece. The lyrics are "AY LONGUITA TE QUIERO YO... AY SI ME DEJAS YO MORIRÉ AY PENSANDO EN TU DUECE AMOR AY SIEMPRE SIEMPRETE SEGUIRÉ YO TOCANDO MI RONDADOR".

Chord symbols (E, G, C) are placed below the staves to indicate the accompaniment. The score is written in a style typical of ethnomusicological transcriptions, with a focus on the melodic and harmonic structure.

El estribillo es siempre instrumental y sirve como preludio e interludio. A esta parte, algunos músicos le llaman descanso o tiempo. Estos términos están unidos al lugar donde se halla el estribillo, es decir, como elemento de conexión y punto de apoyo para las dos volteadas.

La fig. 1b muestra la secuencia y las repeticiones de las partes. En esta figura es visible la distribución instrumental y el canto que cambian en cada parte. Los instrumentos de cuerdas, el bombo y las chajchas, ejecutan el sanjuanito entero, aun-

que las kenas, el rondador y el canto suenan exclusivamente durante las dos volteadas y faltan completamente en el estribillo. Por una parte, mediante esto, nacen "descanso" y "tiempo" entre las volteadas, y, por otra parte, nace un contraste entre las volteadas y los estribillos.

El alto es seguido por el bajo, y no se encuentra el alto independiente del bajo. Por eso, el alto adquiere una función de *cue*: cuando suena el alto, para los músicos y cantantes esto es el signo que sigue el bajo.

Fig. 1b [sanjuanito "Carabuela"; E= estribillo, pV= primera volteada, sV= segunda volteada]

Secuencia de las partes		distribución instrumental y canto
E	A -A -A -A	instrumentos de cuerdas, bombo, chajchas
pV	(bajo) B -B B' -B'	idem, con adición de kenas
E	A -A -A -A	instr. de cuerdas, bombo, chajchas
sV	(alto) C -C C -C (bajo) B -B B' -B'	idem, con adición de kenas idem, con adición de kenas y canto
E	A -A -A -A	Instr. de cuerdas, bombo, chajchas
sV	(alto) C -C (bajo) B -B B' -B'	idem, con adición de kenas, rondador y canto idem, con adición de kenas, rondador y canto.
E	A -A -A -A	instr. de cuerdas, bombo, chajchas
sV	(alto) C -C (bajo) B -B B' -B'	idem, con adición de kenas idem, con adición de kenas y canto
E	A -A -A -A	instr. de cuerdas, bombo, chajchas.
sV	(alto) C -C (bajo) B -B B' -B'	idem, con adición de kenas, rondador y canto. idem, con adición de kenas, rondador y canto

Los músicos en Otavalo raramente usan los términos primera y segunda volteada. Para designar las diferentes partes, prefieren los términos alto y bajo. Al lado del término estribillo, estos dos últimos términos serán manejados en adelante.

En los subpárrafos abajo serán puntualizadas, por medio de algunos ejemplos de sanjuanitos, las características de estribillo, del alto y del bajo. Para cada parte se fija la construcción de la melodía en relación al acorde, y el transcurso melódico. En este, el sanjuanito "Carabuela" recibe una atención especial.

El estribillo

J. Schechter determina estribillo como "un cuartel (refrán con 4 frases), en donde la segunda y cuarta frase riman" (1983: 7). Visto que el estribillo de un sanjuanito no tiene letra, no usamos el término "rima". No obstante, muchos estribillos consisten de frases que se repiten cuatro veces. Eso denuncia una semejanza con el refrán de 4 frases. El estribillo retorna regularmente en el sanjuanito, lo cual da el efecto de un refrán.

La fig. 2a muestra algunos ejemplos de estribillos. Los nombres mencionados arriba de cada estribillo, son los títulos de los san-

juanitos, a los que pertenecen estos estribillos. Los símbolos de los acordes están reproducidos circularmente. El título del número 7 no es conocido, y por eso se indica con T.N.C (título no conocido).

En primer lugar llama la atención que el estribillo consiste de un tema corto de dos compases. En general se ejecuta cuatro veces seguidas este tema. Aunque el estribillo del ejemplo 6 consiste en cuatro compases, se puede considerar el cuarto compás como una variación del segundo compás. El tercer compás es una repetición literal del primero. Este estribillo es repetido una vez. Importante es que el estribillo dura ocho compases en total, lo cual se ve en el ejemplo 7: este muestra un estribillo de ocho compases, sin melodía. Este estribillo, cuyo ritmo es indicado con x, solo consiste en un acorde de acompañamiento.

Todos los estribillos son acompañados por un acorde en menor. Este acorde es el sexto grado del acorde fundamental de la tonalidad principal.

Se puede observar claramente el parafraseo del acorde, es decir que las notas de la melodía del estribillo son tomadas del acorde de acompañamiento. Muchas veces el

estribillo tiene una fórmula melódica fija, la cual puede ser usada en otros sanjuanitos. Además, esta fórmula melódica es armónica, y no es horizontal/pentatónica.²

La primera nota del primer compás se halla en el mismo tono que la nota final. Ambas coinciden con la nota fundamental del acorde. La melodía se mueve alrededor de esta nota fundamental. En algún

caso (ejemplo 4), la nota inicial del compás es otra nota del acorde (en este caso un g').

En la figura 2b se reproduce el estribillo de "Carabuela". Las notas están escritas sin su valor rítmico. La línea que liga estas notas, hace nacer una curva en forma de S. El eje de esta curva (indicado con →) está en el tono de la nota "e". Se puede considerar a esta nota como

Fig. 2a (estribillos)

Fig. 2a shows seven musical staves, each representing a different song's melodic formula. The staves are numbered 1 through 7. Each staff begins with a circled chord symbol: (EM) for staves 1, 3, 4, 5, and 7; and (AM) for staves 2 and 6. The songs listed are: 1. Toros de pueblo, 2. Ñuca llacta, 3. Huasha Huasha, 4. Sirvishupa, 5. Rabanito, 6. Mi longuita, and 7. T.N.C. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with some notes beamed together. The time signature for all is 2/4.

la nota central del estribillo.

Fig. 2b [estribillo de 'Carabuela']

Fig. 2b shows the musical notation for the chorus of "Carabuela". It consists of three staves. The top staff is the melody, and the middle staff shows a circled chord symbol (EM). The bottom staff shows a wavy line representing the melodic curve, with an arrow pointing to it labeled "eje". The time signature is 2/4.

El alto

La fig. 3a muestra el alto de varios sanjuanitos. Por el hecho de que los fragmentos musicales son muchas veces elegidos de los mismos sanjuanitos, coincide la mayoría de los títulos con los de la figura 2a.

Los altos de ejemplo 1, 2 y 3, tienen un tema de dos compases. Este tema es tocado cuatro veces seguidas. Los otros altos tienen un tema de cuatro compases y son repetidos una vez. En el ejemplo 7, el tercer compás es una repetición del primer compás. En todos los casos, la duración total del alto es ocho compases. Esta duración absoluta y exacta es necesaria, porque en esto los músicos y cantantes encuentran

un punto de apoyo para prepararse en el bajo, el cual sigue directamente al alto 3. Una duración semejante se encuentra también en el estribillo.

El alto está acompañado con un acorde en mayor. Este acorde es la subdominante del primer grado: después del acorde C del ejemplo 1, sigue el acorde G, el cual acompaña al bajo. Los acordes de esta secuencia contrastan recíprocamente.

El caso del estribillo es también el del alto, aunque con menor fuerza, las notas del acorde son punteadas. Llama la atención el hecho de que el acorde mayor coincide en el acompañamiento, con la sexta nota -contado desde la nota fundamental del acorde- en la melodía. Muchas veces no se usa la nota fundamental. En el ejemplo 1 se ve las notas melódicas g", e", y a", con el acorde C en el acompañamiento. En el mismo momento cuando la nota a" de la melodía es ejecutada, suenan también las notas c, e, y g del acorde. Esta armonía entonces, consiste en un acorde mayor con una sexta adjunta (*sixte ajoutee*). Esta sexta adjunta, la cual se halla en todos los ejemplos, forma la nota más alta de la melodía. Una excepción es ejemplo 6, en donde la nota c''' es la nota más

alta.

La melodía del alto se mueve alrededor la nota quinta del acorde que está acompañando. La nota final no baja a la nota fundamental c, sino a la nota tercera o quinta del acorde. La nota final del ejemplo 7 baja sobre b', y por eso no es posible tocar un acorde C en este momento. Por lo general se pone aquí un acorde G, porque este acorde es

el primer acorde del bajo. El bajo sigue inmediatamente al alto.

En fig. 3b, se muestra el alto de 'Carabuela'. Igual como en caso del estribillo, se ve una curva alrededor de un eje. Este eje está en el tono de g". La nota a" en la melodía y el acorde C en el acompañamiento, contribuyen al nacer del acorde mayor C con la sexta adjunta (*sixte ajoutée*). Aunque suenan

Fig. 3a (altos)

1 Nanda Mañachi
2 Huasha Huasha
3 Ñuca llacta
4 Sírvishupa
5 Rabanito
6 Toros de pueblo
7 Maqui Sirana

notas del acorde C (la e y la g) en la melodía, la nota fundamental c es evitada:

Fig. 3b [alto de "Carabuela"]

El bajo

La fig. 4a. muestra los bajos. También aquí, la mayoría de los títulos corresponden con los de las figuras anteriores (fig. 2a y 3a).

Los bajos 1 hasta 4 inclusive, existen en cuatro compases, cuyos valores rítmicos de las notas del tercer y cuarto compás corresponden con las notas de los primeros dos compases. Esto toca tanto a frase B, como frase B' (el ejemplo 2 se diferencia de los ejemplos 1, 3 y 4, por la notal final del B y B' y por el ritmo inicial de la frase B). Sin embargo, los tonos son diferentes, de

modo que no se puede hablar de una repetición literal. Verdad es que se trata de una prefrase en los primeros dos compases, y una posfrase en los últimos dos compases. Los bajos que consisten en menos que cuatro compases (ejemplos 5, 6 y 7), no se pueden subdividir en una pre y posfrase. El discernimiento entre las frases B y B' está en la diferencia tonal de las primeras notas de la prefrase y la posfrase. En el ejemplo 3, las dos notas iniciales de la prefrase a de B', se diferencian de las notas iniciales de la prefrase a de B. Lo mismo toca a la segunda nota de la posfrase b. Rítmicamente, ambas frases se corresponden mutuamente.

El bajo es acompañado con el acorde del primer grado. El acorde EM (= G VII) es tanto el acorde final del bajo, como el acorde inicial del estribillo.

Aunque en la melodía del bajo suenan las notas de los acordes de acompañamiento, no se trata aquí de parafrasear el acorde como vimos en el estribillo. A diferencia de la melodía del estribillo, la fórmula melódica del bajo es horizontal y no se origina de los acordes de acompañamiento.

Una característica melódica importante es la curva que baja. En

el ejemplo 6, dentro de dos compases, se recorre una distancia de la octava g" - g' y en el ejemplo 7 la distancia de la décima g" - e'. Llamativo es que bastante pronto, al primer compás o al inicio del segundo compás, se acerca a la nota

más alta. Después, la melodía baja hasta la nota final. Este descenso melódico ocurre en etapas y entra en la estructura de prefrase y postfrase. El ejemplo 4 forma una excepción, parte de la cadencia a la nota e".⁴

Fig. 4a [bajos]

En la figura 4b, las frases B y B' del bajo de "Carabuela" son puestas. También aquí, se ponen al lado todas las notas sin su valor rítmico y si se conectan estas notas con una línea, se puede observar claramente la manera de descender de ambas frases. Esta curva, la cual baja en forma de escalera, y en donde la melodía se queda suspendida encima de una "plataforma" entre g" y d" (designado con x), ya es mencionada por los d'Harcourts (1925: 213-214). La nota b', que es la nota central en la plataforma, tiene una posición de llave en la melodía: forma la nota de transición entre la prefrase y postfrase, y, al mismo tiempo, tiene una posición central en la curva melódica de ambas frases.

Fig. 4b [prefrase y postfrase del bajo de "Carabuela"]

En la fig. 5a son puestos el esribillo, el alto y la pre y post-frase (a y b) de la frase B del bajo. De esta manera, las diferencias y las semejanzas entre las partes se hacen visibles.

Primero, salta a la vista la semejanza en el modelo rítmico. Los ritmos de las cuatro partes son idénticos, salvo alguna semicorchea. Rítmicamente, la prefrase y la postfrase del bajo son idénticas. Las notas de la postfrase b están una tercera, una cuarta o una quinta más bajo que las notas de la prefrase. Esto resulta en una descenso en la curva melódica, de la segunda parte de la frase B.

Fig. 5a [Carabuela]

Carabuela



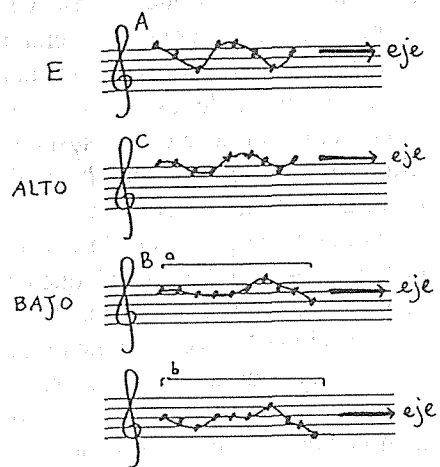
En fig. 5b, el estribillo y el alto muestran la curva en forma de S en la melodía. La curva del bajo en cambio muestra una característica diferente: tanto la prefrase como la postfrase muestran un ascenso progresivo a la nota más alta, y después descienden a la nota final, por mediación de dos semicorcheas.

La situación del eje (indicada con →), alrededor del que se mueve la melodía, es distinta en las cuatro partes: el estribillo se mueve alrededor la nota e", el alto alrededor la g", la prefrase a del bajo alrededor la d", y la postfrase b alrededor la b'. esta última nota es la quinta de la nota final e'.

Entonces, se puede comprobar claramente un descenso de los ejes.

Ya que el alto siempre es seguido por el bajo, se puede ver un descenso en forma de escalera dentro de la segunda volteada. Porque el sanjuanito concluye a la última frase del bajo, y no concluye al final del estribillo o el alto, la última nota de la postfrase es a la vez la nota final del sanjuanito entero.

Fig. 5b [Carabuela]



Algunas semejanzas importantes entre el estribillo y el alto son la curva en forma de S de la línea melódica y la repetición del tema hasta la parte que tiene ocho compases.

Lo más importante en todos los sanjuanitos es el contraste entre dos partes musicales: el alto y el bajo. Es evidente que existen muchos sanjuanitos que no tienen un estribillo, y solo consisten de estas

dos partes. A este sanjuanito lo llamo 'sanjuanito tipo 2'.

Sanjuanito tipo 2

Está construido de dos partes, es decir el alto y el bajo. Aquí no usamos los términos primera y segunda volteada, porque las partes no son interpoladas por el estribillo.⁵

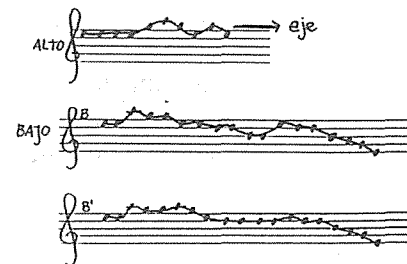
La fig. 6a muestra la transcripción del sanjuanito 'Bajo Playas'.

Fig. 6a [transcripción 'Bajo Playas']

Bajo Playas



fig. 6b ['Bajo Playas']



El alto tiene las características que encontramos también en los altos de la fig. 3a y 3b, es decir: la curva en forma de S (fig. 6b); la repetición del tema, hasta los ocho compases están completos; el acompañamiento del acorde del cuarto grado (en este caso el acorde C, que es el cuarto grado de G); y la combinación de este acorde C con la sexta adjuntada (la a") en la melodía. Ambas frases (B y B') del bajo muestran de nuevo la línea melódica que desciende.

Fig. 6c muestra la secuencia de las partes. Se toca el alto cuatro veces. Después cantan (con letras) la frase B seis veces, y tocan la

frase B' dos veces (instrumental, sin letras). Después sigue de nuevo el alto.

Fig. 6c ["Bajo Playas"]

Secuencia de las partes		Distribución instrumental y canto
alto	C C C C	Instrumentos de cuerdas, bombo, chajchas
bajo	B B	idem, pero sin canto
	B B	
	B B	
	B' B'	idem, pero sin canto
alto	C C C C	Instrumentos de cuerdas, bombo, chajchas
bajo	B B	idem, pero sin canto
	B B	
	B B	
	B' B'	idem, pero sin canto
etc.		etc.

El sanjuanito del segundo tipo, no se encuentra solo en las peñas o en las fiestas familiares, sino también durante la fiesta de San Juan.

La figura 7 muestra un fragmento musical, grabado durante una noche de ensayo del grupo Ñucan-chi Ñan en la comunidad San Juan Alto. Disfrazados como sanjuaneros (danzantes/músicos), los músicos dejan ver y escuchar cómo se celebra la fiesta de San Juan en su comunidad. Para completar el evento se sirve trago. Los participantes,

todos agrupados en un círculo, bailan y hacen música. Los sanjuaneros acentúan el ritmo con sus pies. Primero suena una melodía, tocada con una armónica de boca, esto dura más o menos un minuto. Durante este fragmento, a tiempos suena el pututu (caracol), y algunos participantes silban al ritmo (con los dedos en la boca). Entretanto se baila dando patadas fuertes en el suelo. De repente, las guitarras empiezan a imitar el ritmo y dos kenas tocan el fragmento de fig. 7. La armónica de boca se calla. Después

de que la armónica de boca empieza a tocar de nuevo, los otros instrumentos se callan.⁶ Con esta secuencia suenan, al mismo tiempo y durante un momento corto, los dos grupos de instrumentos.

En la transcripción del fragmento (fig. 7a), se puede distinguir fácilmente el alto y el bajo. El alto muestra la curva en forma de S (fig. 7b), y el acorde que lo acompaña es el C -mayor. Se puede dividir al bajo en las frases B y B'. Llama la atención la cadencia de ambas frases: la nota final es acercada en una línea ascendente, en lugar de una línea descendente, como en la mayoría de los ejemplos anteriores.

Fig. 7a [fragmentos de la fiesta de San Juan]

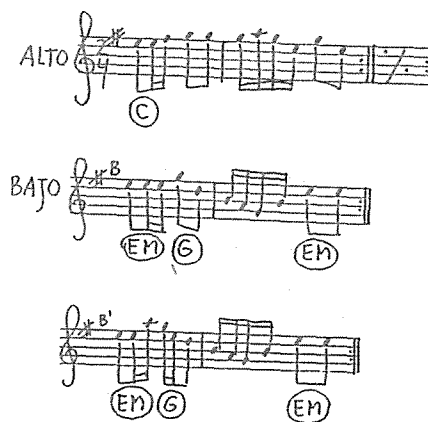
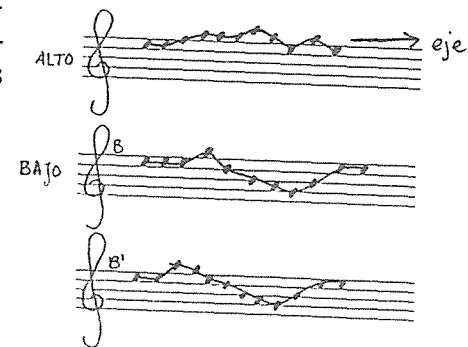


Fig. 7b

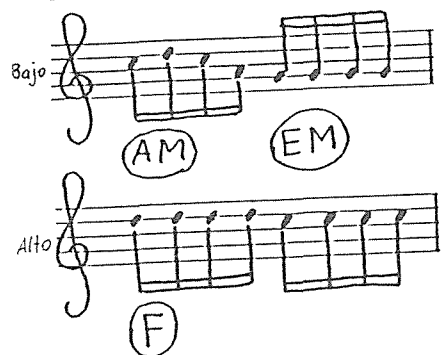


El conjunto Ñanda Mañachi ha incluido en su repertorio algunos fragmentos musicales de la fiesta de San Juan. Se puede escuchar estos fragmentos e. o. en su primer disco (1977). Uno de los títulos de este disco es: "San Juan en Quinchuquí". Con esto se refiere a la fiesta de San Juan, celebrada en el lugar Quinchuquí. Como es la costumbre en la fiesta de San Juan, también en esta pieza los instrumentos musicales o grupos de instrumentos se cambian mutuamente. Un fragmento corto, tocado con el bandolín y acompañado con la guitarra, es mostrado en la transcripción de fig. 8.

Aunque la transcripción (fig. 8) principalmente consiste en notas repetidas, se ve que aquí se trata de dos partes, las cuales se cambian

recíprocamente. El alto es caracterizado por el acorde de acompañamiento F mayor (cuarto grado de C) y la nota sexta adjuntada (la nota d⁴). La cantidad de repeticiones de las partes se aparta de los sanjuanitos discutidos antes: en este fragmento se ejecuta el bajo 22 veces, después de lo cual se toca el alto 5 veces. Entonces sigue el bajo de nuevo.

Fig. 8 [fragmento de "San Juan en Quinchuqui"]



Las letras

De los 23 diferentes sanjuanitos de las grabaciones de campo, hay 12 sanjuanitos con letra y 11 sanjuanitos sin letra. De dos sanjuanitos hay una versión con y otra sin letra. Todas las letras son cantadas silbadamente. En cuanto al contenido, las letras confirman ciertas normas y valores del comportamiento dentro de la sociedad.

Aunque muchas veces las primeras líneas de la letra describen la naturaleza, el tema mayor es el amor. Este tema recibe atención de diferentes maneras. Los problemas que podrían ocurrir en una relación de amor, son bastante frecuentes. El miedo que la relación termine, por ejemplo la partida del compañero (en este caso léase: esposa o marido, novio o novia), parece jugar un papel importante. Se expresa este miedo por medio de inculpar al otro (o a la otra). Estas acusaciones son una forma de asegurar el amor del compañero. Un ejemplo de una infidelidad supuesta, muestra la letra de "Bajo Playas".

Bajo Playas

*Bajo playas vengo andando
viendo las aguas correr
viendo mi amor padecer
padezca lo que padezca
siempre tu amante he de ser.*

*Agua blanca cristalina
pasada por tres cedazos
así mismo hombres solteros
pasados por cuantas camas
no te ha dado ni vergüenza
de pasar por cuantas camas.*

También lealtad y fidelidad por el amor del personaje "yo", se puede poner de relieve, este es el caso en "Carabuela". Cantar o tocar

instrumentos musicales, en este caso el rondador, sirve para ganar o para tener firme al amor del otro. Después de la parte que describe la naturaleza, siguen estas líneas:

Carabuela (segunda volteada)

*Ay longuita te quiero yo
con el alma y el corazón
tú comprendes que yo nací
para amarte con ilusión*

*si me dejas yo moriré
pensando en tu dulce amor
siempre, siempre te seguiré
yo tocando mi rondador.*

Finalmente, el buscar una relación amorosa puede ser también un tema. Cantar durante las horas nocturnas es una manera para atraer la atención; con esto, los cantantes esperan ganar el amor de las mujeres. Flores de color rojo, por ejemplo amapolas, simbolizan los corazones -es decir el deseo de amar- de las mujeres. Esto muestra la letra de abajo, que está cantada en el idioma Quichua.

Kimsa puralla

*Kimsa puralla huauquicuna
sumag sumagta cantashunchi
tuta tuta shina cantagpi
amapulapas zisanmari*

*shina sumagta cantajpica
cushijushpacha juyahuangui
camba ladumanta ricpipash
huacashpachari catihuangui*

*imamandacha shamurcani
juyay mandacha purini
chaymandallapas juyayhuangui
chaymandallapas llaquihuangui*

Traducción

*Tres hermanos
vamos a cantar bonito
cantando así de noche a noche
las amapolas también echan flor*

*Si cantamos bonito así
con gusto me querrás
y si me voy de tu lado
llorando me seguirás*

*¿porque habré venido, porque te
querré?*

*solamente por quererte
por eso me has de querer
por eso has de llorar.*

La danza

Principalmente en las fiestas familiares se baila el sanjuanito. Al participar en una fiesta de Casa Nueva, se evidenciaba que al principio los hombres y las mujeres bailaban separados. Los participantes bailaban solos o junto con alguien del mismo sexo. Poco a poco

ambos grupos se mezclaban. Más tarde en la noche, algunas personas eligen a un compañero o una compañera de danza del otro sexo. También los niños participan e imitan los movimientos de sus padres. Se sirve trago en abundancia. Los músicos tocan toda la noche y aunque queden no más que dos danzantes, siguen tocando. Después de que estos últimos danzantes, de agotamiento caen al suelo, los músicos paran. La duración de tiempo medio del sanjuanito era 8' 55" y la cantidad de danzantes no ejerce influencia en la duración de la pieza.

La danza se caracteriza principalmente por movimientos cortos del cuerpo. Empiezan con un movimiento de las rodillas. A veces los participantes danzan sin cambiar de lugar. En otros casos, los danzantes hacen pasos cortos dentro de un espacio de más o menos 1 metro cuadrado por persona. Cuando ejecutan el sanjuanito en parejas, los compañeros de danza bailan de cara a cara. La única forma de contacto físico durante el baile, es el mutuo sostener de las manos.

La figura abajo muestra que el ritmo de la danza coincide con los acentos principales y segundos (coordinados) del compás. En los lugares indicados con X se golpea con el pie en el suelo.

Rabanito



Conclusiones

En cuanto a su nombre, el sanjuanito tiene origen en la música que se ejecuta durante la fiesta de San Juan.

Una característica importante del sanjuanito es el intercambio entre el alto y bajo, eventualmente interrumpido por un estribillo. El alto y el bajo recíprocamente forman un contraste, del cual nace la diferencia en el tono de ambas partes, y del cambio del acorde que lo acompaña. No obstante el compás (puede ser p. e. un 2/4 o un 3/4), el ritmo siempre es binario.

Las partes consisten en frases, las cuales son repetidas con cierta regularidad (dos o cuatro veces; el ejemplo de fig. 8 es una excepción). Por un lado, esta repetición forma parte de la estructura y, por otro, es el resultado de señas mutuas de los músicos.

En cuanto al estribillo y el alto, la repetición "hasta completar

los ocho compases" tiene una función de cue.

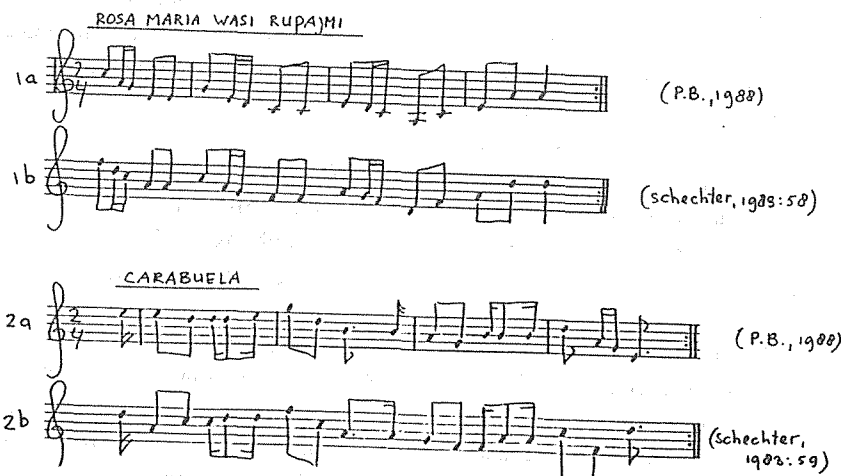
Anexo

Las dos transcripciones de 'Rosa María wasi rupajmi y Carabuela' tienen muchas semejanzas.

En la figura 1a se ve las transcripciones de la primera frase de "Rosa María wasi rupajmi" del disco del conjunto Ñanda Mañachi (vol. 1 1977). Porque Schechter solo da la primera frase de la composición, también yo daré la primera frase. Los músicos en Otavalo llaman a este género "sanjuanito". La fig. 1b muestra la primera frase de la versión transcrita por Schechter. Aunque Schechter llama a este género "sanjuán", ambos ejemplos son idénticos. De esto se puede de-

ducir que con "sanjuán" y "sanjuanito" se quiere decir lo mismo.

Esto mismo toca a 'Carabuela'. La figura 1a muestra mi propia transcripción y la figura 1b la de Schechter. Con excepción de algunas pequeñas diferencias (las primeras cuatro notas del primer compás, la tercera nota del tercer compás, la segunda nota del cuarto compás), también estas dos versiones son idénticas. Lo curioso es la modulación ascendente de la nota final en la transcripción de la figura 2b. Esto puede indicar que aquí se trata de una versión instrumental de este sanjuanito. Que yo sepa, Schechter ha investigado la música del arpa, y para el arpista, esta manera de terminar una frase melódica no es inusitada.



Notas

1. Aunque John Schechter (1983: 34) hace mención de sanjuanitos (sanjuanitos) que consisten de una frase, no he encontrado este tipo de sanjuanito. Carlos Coba (1985: 197) dice que el sanjuanito consiste de dos partes.
2. Tal vez el estribillo sea un elemento español que fue introducido más tarde y adjuntado al sanjuanito.
3. En un caso se ve a un cantante o una cantante, que cuenta sobre los dedos el número de las repeticiones del alto. Se cuenta hasta 4, después de lo cual el bajo es entonado.
4. Es posible que en este ejemplo se trate de una transposición de octava: en lugar de los a', g' y e', se usan las a'', g'' y e''. Esta transposición de octava solo se puede mostrar si hay ejemplos del mismo sanjuanito, en donde se encuentran las notas a', g' y e'. No he encontrado ejemplos semejantes.
5. Por lo demás, la secuencia de las partes (es decir: el alto que es seguido por el bajo) tiene semejanza con la secuencia de la segunda volteada (véase también 'Cara-

buela', fig. 1b).

6. El bailar y el hacer música, cerca de que los participantes están agrupados en un círculo, y cerca del cual algunos instrumentos o grupos de instrumentos se cambian recíprocamente, hemos visto varias veces en video (grabado durante la fiesta de San Juan) durante la permanencia en Otavalo.

Fuentes citadas

ARETZ, Isabel

- 1980 "Ecuador, folk music". En: **The new Grove dictionary of music and musicians**, Vol. 5.

LARRAIN BARROS, Horacio

- 1980 **Cronistas de raigambre indígena**. Colección Pendones, No. 14 y 15, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.

BENNET, W.C.

- 1963 **The andean civilisations**. Handbook of South-American Indians II, New York.

CAILLAVET, Chantal

- 1981 "Etnohistoria ecuatoriana: nuevos datos sobre el Otavalo prehispánico". En: **Cultura**, No 11, Banco Central del Ecuador,

Quito.

CARVALHO-NETO, Paulo de

- 1964 **Diccionario del folklor ecuatoriano**. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

CIEZA DE LEON, Pedro de

- 1962 [1554] **La crónica del Perú**. Parte primera. Madrid.

COBA ANDRADE, Carlos Alberto

- 1981 **Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador**. Colección Pendones, No 46, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.

- 1985 "Danzas y bailes en el Ecuador". En: *Revista de música latinoamericana*, 6 (2).

COBO, Bernabé de

- 1890 **Historia del nuevo mundo**. Sevilla.

CHAVES VALDOSPINOS, Virgilio A.

- 1978 **Paisaje y alma de Otavalo: Antología**. Ed. Gallocaipitán, Otavalo.

D'HARCOURT, Raoul y Marguerite

- 1925 **La musique des incas et ses survivances**. París.

MORENO, Segundo Luis

- 1972 **Historia de la música en el Ecuador**. Quito.

SCHECHTER, J. M.

- 1983 "Corona y baile: Music in the child's wake of Ecuador and Hispanic South America, past and present". En: **Latin American music review**, No. 4, Texas.

SOTO RUIZ, C.

- 1979 **Quechua: manual de enseñanza**. Lima.

STARK, L.R. y P.C. MUYSKEN

- 1977 **Diccionario español-quichua/quichua español**. Guayaquil.

STEVENSON, R.

- 1968 **Music in Aztec and Inca territory**. University of California Press.

Discografía

Inka Taky

"Promesas", Quito, 1986.

Ñanda Mañachi

"Churay churay", Guayaquil, 1983

Ñanda Mañachi

"Ñanda mañachi: préstame el camino", Vol. 1, Quito, 1984.