

Revista de investigación sonora y musicológica | No.2

# TRAVERSARI

Mundo sonoro  
**Sacrokichwa  
y afroandino**

Ritualidad y  
cosmovisión:  
**Sistemas de  
pensamiento  
musical nativos**



Expresiones  
musicales y dancísticas  
de la cultura afroecuatoriana

Concurso  
**nacional**  
ensayo

En el marco de la declaratoria del Decenio Afrodescendiente por parte de la Unesco, la revista de investigación sonora y musicológica *Traversari* de la Casa de la Cultura Ecuatoriana convoca al CONCURSO NACIONAL DE ENSAYO EXPRESIONES MUSICALES Y DANCÍSTICAS DE LA CULTURA AFROECUATORIANA, al tenor de las siguientes bases:

- Podrán participar investigadores y músicos ecuatorianos o extranjeros radicados en el país mínimo cinco años.
- La temática de los ensayos tratará sobre la presencia de la cultura afrodescendiente en el Ecuador, en cuanto a sus expresiones musicales y dancísticas, sus sistemas de pensamiento musical, su organología o sus géneros vocales.
- El contenido debe establecer temas de interés local para la cultura afroesmeraldeña o afroandina y puede ubicarse en los períodos históricos comprendidos entre el sistema colonial y la época actual.
- El tipo de documento deberá tener un carácter investigativo, con una extensión de 15 a 20 páginas, con fotografías e ilustraciones en buena resolución. Su escritura debe atenerse al tipo documental, con citas bibliográficas y créditos respectivos de las fuentes consultadas (inclusive las fotografías).
- Los trabajos ganadores serán publicados en el No. 3 de la revista *Traversari*, y recibirán por derechos de autor la suma de mil dólares (1.000,00 usd) el primer lugar y setecientos dólares (700,00 usd) el segundo lugar.
- Los premios serán entregados por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en evento especial en el mes de julio.
- El jurado estará integrado por personas de reconocida solvencia en el campo de la investigación musical.
- Los trabajos se entregarán en sobre cerrado en la Vicepresidencia de la CCE, hasta el 15 de junio de 2016.
- Los trabajos serán firmados con seudónimo. En sobre aparte se harán constar los datos del autor: nombres completos, documento de identidad, teléfono y correo electrónico.





● RONDADOR DE PLUMAS. FUENTE DOCUMENTAL: MUSEO PEDRO PABLO TRAVERSARI



4



26

## Índice

### Presidente

Raúl Pérez Torres

### Vicepresidente

Gabriel Cisneros Abedrabbo

### Director de Publicaciones

Patricio Herrera Crespo

### Director

Juan Mullo Sandoval

### Comité Editorial

Juan Mullo Sandoval, Gabriel Cisneros Abedrabbo y Carlos Freire Soria.

### Coordinador

Luis Enrique Yaulema

### Articulistas

Jannet Alvarado, Felipe Cisternas Raúl Escobar Guevara, Manuel Espinosa Apolo, Mayra Patricia Estévez Trujillo, Johnny García Coque, Juan Mullo Sandoval, Alexandra Morocho, Julián Pontón, Pablo Rodríguez, Pedro Torres, Daniel Torres Tear.

### Edición de textos

Katya Artieda

### Diseño

Tania Dávila

### Portada

*Jalinga,*

Fuente documental:

Museo Pedro Pablo Traversari



**CCE**  
BENJAMÍN  
CARRIÓN

Casa de la Cultura Ecuatoriana

**Benjamín Carrión**

Avs. Seis de Diciembre

N16-224 y Patria

Tel.: 2565-808 Ext. 263

www.casadelacultura.gob.ec

Quito-Ecuador

**4** La investigación, restauración y recuperación de los sonidos del pasado

**14** Investigación: Pensamiento heterofónico en la música nacional

**26** Apreciaciones generales con respecto a la organología y las técnicas de interpretación del pingullo  
**El pingullo ecuatoriano**

**36** La guitarra en Ecuador  
**La estética guitarrística de Carlos Bonilla Chávez**

**54** De la investigación etnomusicológica a la composición  
**'Ipiak y súa', un mito shuar como motivo de composición operística**

**62** Prácticas experimentales  
**Con sonido desde El sur del sur**

**66** Mundo sonoro  
**Sacrokichwa y afroandino**

Archivología:  
**aportes para la danza patrimonial del Ecuador** **90**

Etnografía, memoria y testimonio vivo:  
**Bocinas y bocineros de Chimborazo** **98**

Significado y función cultural del género musical más representativo del país:  
**Los ecuatorianos y el pasillo** **102**

Ritualidad y cosmovisión:  
**Sistemas de pensamiento musical nativos** **112**

Propuestas musicales ecuatorianas donde conviven el rock y la música tradicional:  
**Encuentro de ritmos tradicionales con distorsiones del mundo** **120**

Biobibliografías  
**Carlos Coba, pionero de la etnomusicología en Ecuador** **136**



66



120



# LA MÚSICA,

## el nexo para fraguar identidades

**E**n las historias sembradas en la tierra, me saltan versos y notas, melodías que tarareaba la abuela, junto al pasado de un terruño apenas perceptible que se fue haciendo en la construcción de patrimonios donde la música ha sido el nexo en el fraguar identidades. Ese país que fue un sueño y hoy nos acoge con una diversidad, no solo en los paisajes, especies, culturas y contraculturas que surgen como respuesta a la modernidad, como nunca está debatiendo sobre la importancia de precautelar sus memorias locales frente a una hegemonía global que trata de engullir lo diferente para homogenizar el consumo.

*Travesarari* es la memoria de un hombre resignificada en esta Revista Sonora del Ecuador, en ella Juan Mullo, a través de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, convoca a investigadores apasionados que hacen de su vida el camino amplio para esos diálogos estéticos donde coexista y se fortalezca esa diversidad sonora que tiene nuestro país.

Con este número mantenemos el compromiso institucional de conservar un contendor académico para la música, del que ya han surgido propuestas para el desarrollo sonoro, como la creación de la Fonoteca Nacional, la necesidad de generar más investigaciones donde el pasado deje de ser ese tiempo no vivido y vuelva a tomarse los escenarios, y fundamentalmente devolver las estéticas a la mayoría de los ecuatorianos. Utopías lanzadas al mañana, que esperamos sean la oportunidad de nuevas formas de un relacionamiento humano más incluyente y diverso.

*Gabriel Cisneros Abedrabbo*

OCARINA  
FUENTE DOCUMENTAL:  
● MUSEO PEDRO PABLO TRAVERSARI

# LA INVESTIGACIÓN, RESTAURACIÓN Y RECUPERACIÓN DE LOS SONIDOS DEL PASADO

Daniel Torres Tear  
Quito, junio de 2015

## Resumen

---

El estudio y la interpretación de las obras musicales antiguas, hablamos de música creada desde el siglo XVI hasta el primer cuarto del siglo XIX, no han sido tomados en cuenta en las propuestas de estudios de patrimonio histórico como sí lo han sido la pintura, la arquitectura, la escultura y las demás manifestaciones artísticas tangibles. Y esto sucede, en cierta medida, porque la música es un arte efímero; la música nace y muere en el instante en que el intérprete la ejecuta; solo quedan recuerdos, anécdotas o, en el mejor de los casos y con mucha suerte, algo escrito como una partitura; pero no la música. Esto, sumado al desconocimiento, la falta de interés y de parámetros de valores, lo oculto y también dispersos que suelen estar los diferentes documentos y partituras, da como resultado un relegamiento en la investigación y una recreación de la música creada en estos períodos.

**PALABRAS CLAVE:** Transcripción, musicología, partitura, patrimonio, interpretación histórica.

## Las llaves de un cerrojo de la historia que también es parte del patrimonio de un país

*“La cultura, el arte, y especialmente la música son la base de la educación que nos permite realizarnos personalmente y, al mismo tiempo, estar presentes como entidad cultural en un mundo cada vez más globalizado. Estoy profundamente convencido de que el arte es útil a la sociedad; contribuye a la educación de los jóvenes, y a elevar y fortalecer la dimensión humana y espiritual del ser humano”.*

(Savall, 2014).



GRUPO DE INTERPRETACIÓN HISTÓRICA "CAPELLA AEQVATOR" - FOTO SANDRA TEN ZIJTHOFF©

**A**dentrarse en el universo de la música, en cualquiera de sus ramas de estudio, de forma consciente, es bastante difícil para una sociedad inmersa en lo material e inmediato como la actual. Mucho más difícil le es poder discernir entre el significado y la significancia de conceptos como valor y precio. Y quedan casi excluidas de la vida cotidiana las palabras *arte* y *cultura*. La primera porque hoy se ha olvidado el valor intrínseco que tiene para el ser humano en todos sus aspectos, a tal punto que ha sido excluida de las mallas curriculares de las escuelas y colegios o, con suerte, tiene un leve acercamiento, casi inexistente, con los estudiantes en algún año de toda su trayectoria educativa, cuya formación inicial y media es de aproximadamente doce años. Esta exclusión deja así de lado la formación integral del ser humano al prescindir de la enseñanza de valores del arte clásico como la belleza, la estética, la armonía, y todo lo que hace a un hombre o a una mujer ser en un futuro un individuo pensante, creativo, crítico e independiente. Y la segunda, porque lamentablemente la cultura ha sido tomada demasiado a la ligera, a ve-

ces de forma burda y casi sin conocimiento del contenido histórico-social y filosófico que ésta encierra, para 'sustituirla' por entretenimiento, diversión, ocio, *shows* —entre estos los programas televisivos de concursos supuestamente musicales—. Como dijo Eduardo Galeano, "la cultura se está reduciendo al entretenimiento, y el entretenimiento se convierte en brillante negocio universal; la vida se está reduciendo al espectáculo, y el espectáculo se convierte en fuente de poder económico y político...". (Galeano, 2005). El caso de la investigación e interpretación musical histórica no es ajeno a todo esto.

### **Investigación y restauración – ciencia y arte**

Abordar un proyecto de investigación, recuperación, restauración y transcripción de partituras del pasado que constituyen un patrimonio de igual o mayor valor que un 'edificio', es casi una utopía si se lo quiere hacer a nivel institucional. En mi caso, los proyectos que he realizado son, en su mayoría, a título personal, y digo en su mayoría porque a

La riqueza artística plasmada en estas obras, de forma directa e indirecta, es de un incalculable valor a nivel patrimonial, cultural, histórico-musical y poético, deja entrever la importancia capital que tenía la música y el arte en general en la sociedad, ya sea en lo religioso, en lo civil y en lo popular. El quitarle importancia o valor a esta parte de la historia, no hace más que socavar a muy corto plazo el olvido de un pasado que ayudaría en el presente a forjar un futuro con mayor identidad.

raíz de una investigación comenzada en el año 2009 en los manuscritos de Ibarra, finalmente en el año 2015, conté con el mecenazgo de la editorial Beler & Pape y el apoyo del *luthier* e investigador argentino Norberto Novik, en lo que es la primera publicación de obras de esta característica en Ecuador, que datan de los siglos XVII y XVIII, titulada *Selección de obras y autores de Ecuador de los siglos XVII y XVIII*, la cual sin dicho apoyo aún estaría en la memoria de una computadora sin poder ver la luz.

La recuperación del patrimonio musical de un lugar es un trabajo que requiere una seriedad investigativa en muchos campos de acción; no es seleccionar unos manuscritos y ponerle figuras musicales modernas para que puedan leerlo como una partitura más; no, se trata de una labor más compleja. Se tiene que hacer un estudio de la historia del lugar a nivel temporal, socio-cultural y musical; un estudio de la teoría con respecto a la notación, los ritmos, modos y escalas, armonía, forma, la semiótica y hermenéutica musical; estudios filológicos-textuales; investigación archivística y de documentación; estudios de lexicografía y terminología; estudios de organología e iconografía; práctica interpretativa, estética, sociomusicología, musicología cognitiva, psicología de la música, arqueomusicología y un largo etcétera que nos dará como resultado un marco contextual y conceptual aproximado de lo que la obra quiere decir, lo que el compositor quiso transmitir y lo que el intérprete tiene que aportar para acercarse a la posible sonoridad que tuvo en su tiempo y lugar, y aun así quizás estemos todavía lejos del resultado real que tuvo en su momento.

Crear que con solo leer la partitura se está haciendo música o siendo auténtico o fiel a lo que el compositor quiso decir, es un error casi conocido por todos los músicos.

En 1978 Harnoncourt afirmó que la 'autenticidad' no existía, que era un concepto fraudulento. Estimó que era un error creer que la fidelidad hacia la partitura [*Notentexttreue*] era sinónimo de fidelidad a la obra [*Werktreue*], ya que las partituras son imperfectas en términos de altura, duración y *tempo*, y no mues-



FELIPE CISTERNAS EN EL TALLER DEL LUTIER NORBERTO NOVIK, TUMBACO, 2015.

tran el ‘espíritu’ de la música. Además sostuvo que la ‘fidelidad’ a la obra era una utopía: un concepto desastrosamente dañino que lleva a falsos caminos, porque la obra no es la partitura, sino lo que está ‘detrás de las notas’, su ‘sentido musical’. (Dorotyya, 2001: 153-167).

La partitura, facsímil u original, es sólo el punto de partida para el músico e investigador. Es el detonador que permite abrir una parte de la historia de un lugar.

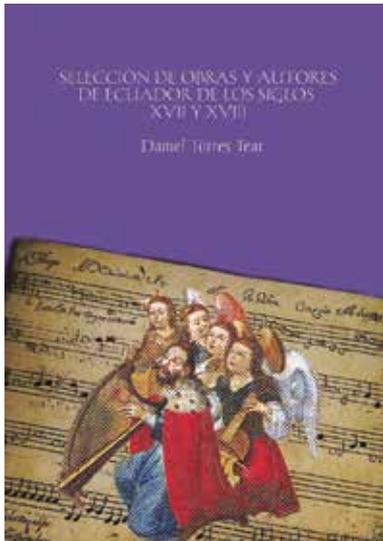
Una de las disciplinas que nos permite profundizar en el estudio y la investigación de un archivo musical es la musicología:

El término musicología ha sido definido de diferentes maneras a través del tiempo, pero, en general, podemos decir que es el campo del conocimiento que toma a la música como un fenómeno físico, psicológico, estético y cultural. En el siglo XVIII, el historiador alemán Johann Nikolaus Forkel propuso la división entre musicología histórica, dedicada a estudiar la música en el tiempo, y musicología sistemática,

encargada de su teoría y práctica. Hoy en día esta división tiene alguna vigencia pero está siendo revaluada por los nuevos rumbos que ha tomado esta disciplina. (Pérez González, 2004: 282).

Desde este punto conceptual se partió en el estudio de los manuscritos hallados en Ibarra-Ecuador por Jorge Isaac Cazorla a mediados de la década del noventa del siglo pasado, quien en esa época era el director del Archivo Histórico de Ibarra y quien también escribió el libro *El monasterio de las monjas y la creación de los primeros poemas y música polifónica en Ibarra*, cuyo año no está reflejado en los datos editoriales de dicho material de consulta.<sup>1</sup> En este libro el autor analiza y transcribe sólo la parte poética, ya que su campo de acción era la paleografía, pero aporta ciertos datos históricos concretos que nos dan un panorama contextual del lugar y de los hechos así como algunos documentos fotográficos de los manuscritos.

<sup>1</sup> Según Gustavo Lobato, la fecha de publicación de este documento posiblemente es el año 2002. Cita tomada del prólogo de Juan Mullo en el libro *Selección de obras y autores de Ecuador de los siglos XVII y XVIII*.



PORTADA DEL LIBRO *SELECCIÓN DE OBRAS Y AUTORES DE ECUADOR DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII*

## Estudio contextual y conceptual de las obras

“...para nosotros los músicos la más bella impresión, la mejor edición, no puede sustituir el manuscrito del compositor. Al margen de la fuerza sugestiva del manuscrito, que no alcanza ningún impreso, nos da también cuantiosas informaciones concretas que queremos obtener, siempre que sea posible, de la primera y más pura fuente, y no después de leer los pesados aparatos críticos de las ediciones”. (Harnoncourt, 1982: 227).

Entrando ahora en el análisis y la descripción de dichos manuscritos, se observa que algunas de las obras se remontan a un período en que el sistema moderno de tonalidad y notación no está aún definido como lo conocemos actualmente. Existe en algunas de ellas el pensamiento modal en lo que hoy llamamos armaduras de clave y también en el uso de las llamadas claves agudas, *chiavette*,<sup>2</sup>

2 La *chiavette* es un sistema de combinaciones de claves utilizadas en la música polifónica de los siglos XVI y XVII, lo cual genera transportar toda la obra a una cuarta justa por debajo de lo que está escrito.

que implica en la mayoría de los casos transportar todas las voces. Como sucede en este período, las obras están escritas según la tradición y teoría musical ibérica, por lo cual las melodías y las armonías consecuentes, a veces, se extienden más allá de los límites de la música modal y las cadencias funcionan, con algunas excepciones, según las normas de la tonalidad que hoy conocemos. Las figuras rítmicas están en su mayoría escritas con la concepción de notación mensural.<sup>3</sup> Los silencios conservan el modo antiguo de escritura. Los indicadores de compás, en algunas de las obras, están escritos como en la actualidad. Éste es el caso de los indicadores C y 3. Otros tienen una notación métrica característica del siglo XVII; conservan la idea y la escritura de la métrica antigua con el signo de compás de proporción menor con tres mínimas por valor de compás, uno de los favoritos de los autores españoles y, por consecuencia, de los compositores de este manuscrito con influencia netamente española, con la coloración en negro de las figuras blancas para indicar la proporción que se utilizaba normalmente para las obras con carácter más popular.

También se puede comprobar en algunas de ellas que se emplean diferentes signos de indicadores para los mismos compases. Y esto sucede porque los diferentes autores tratan de plasmar, mediante la métrica antigua, la cual hasta el día de hoy no deja de ser algo compleja a la hora de transcribir la riqueza rítmica de éste característico estilo, dejando en claro la dualidad binaria y ternaria en muchos pasajes de las diferentes obras y otorgándole también la posibilidad de distintas acentuaciones.

Otra característica de sentido rítmico es la hemiolia.<sup>4</sup> Este efecto en los compases de proporción

3 Notación mensural: El término significa 'notación medida'. Se utilizó originalmente para referirse a la polifonía y su notación y para diferenciarlas del canto llano que se cantaba en tiempo libre. Bajo un aspecto más técnico, se refiere a la música en la que cada figura musical indica un valor determinado dependiendo del valor del compás. Este tipo de escritura no utilizaba barras de compás. (Síntesis del autor. Tomado del *Diccionario enciclopédico de la música*, Alison Latham, Fondo de Cultura Económica, 2008).

4 Hemiolia: En términos de ritmo, se refiere a la utilización de tres *figuras rítmicas* de igual valor en el tiempo ocupado normalmente por dos *figuras rítmicas* de igual valor.



INSTRUMENTOS ANTIGUOS. DE DERECHA A IZQUIERDA: TIORBA, VIOLÍN BARROCO Y VIOLONCHELO.

mayor se produce, en ocasiones, en todas las voces, doblando el valor de la métrica sin previo aviso. El resultado es una aceleración momentánea del *tempo* que proporciona a esa parte de la obra un quiebre rítmico único y vivo. Este recurso no siempre se realiza en todas las voces a la misma vez; es más, el que no se realice de esta forma, es a veces lo más frecuente y produce literalmente dos ritmos diferentes con un mismo pulso, lo cual destaca a nivel musical.

Pero también hay que tener en cuenta que si bien este recurso es muy utilizado, tampoco es el único que esconden los antiguos símbolos de pie ternario; sus particularidades métricas, las cuales son mucho más abiertas que la métrica moderna, nos proporcionan un mundo de fórmulas rítmicas que, sin cambiar el pulso natural, modifican los acentos, mueven y reducen lo que hoy tenemos como medida de escritura llamados compases, aceleran o retienen el tiempo, y proporcionan la esencia más primitiva y exclusiva de este arte; lo natural y la vida en la misma música.

Llegados a este punto, hay que tener en cuenta que existe algo de mayor importancia a nivel conceptual e interpretativo, por lo cual todo lo ante-

riormente descrito, sin este 'detalle' fundamental, no tiene ningún sentido en este tipo de obras en este período; el canto y la poética de las letras. Hay que tener en cuenta que la música instrumental, ya sea el acompañamiento o ripieno, está al servicio de la letra, y por consecuencia, del canto. Las normas correctas de declamación se deben respetar lo máximo posible; esto es, realizar de forma acertada el arte de la prosodia musical y la acentuación estrófica y silábica, lo cual no siempre dichos acentos van a estar en la parte fuerte de la concepción moderna del compás. Es más, dicha acentuación de los diferentes versos va a sugerir en varias ocasiones esos cambios rítmicos antes mencionados.

Otra característica de los manuscritos es la diversidad polifónica que contienen; obras a dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve y once voces, algunas de ellas a doble coro, las cuales son de diferentes autores, como es el caso de Manuel Blasco, uno de los referentes musicales del Quito del siglo XVIII; Gonzalo Pillajo, un compositor descendiente de caciques; Joseph Hortuño, compositor criollo proveniente de una familia de músicos al servicio de la Catedral de Quito; y, Cristóbal Galán, compositor español y maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y de la Capilla

(Diccionario Harvard de música, Editorial Alianza, 2003. *Cursivas* del autor).



● PARTICHELA DE ARPA DE LA OBRA *DE UNO EN UNO*, MANUEL BLASCO, 1686.

Real española durante el reinado de Carlos II. Las demás obras son de autor anónimo. El nexo que existe entre ellas son las poesías. Dichas poesías fueron creadas por las Monjas Conceptas de Ibarra, las cuales al parecer tenían un contacto fluido con los compositores de la época, los cuales usaban estos poemas para sus obras musicales. Las obras datan de diferentes épocas, pero a mi criterio no se extienden a más de ochenta años del período que va entre el siglo XVII y el siglo XVIII. Lamentablemente no todas las obras, que son unas cuarenta aproximadamente, están completas, por lo que en algunos casos se tiene que hacer el trabajo de reconstrucción tomando en cuenta el estilo compositivo y retórico de cada una de ellas. Describiendo en pocas líneas las formas compositivas que prevalecen, estas son: el villancico con sus coplas, el motete, el romance, y glosas cantadas y/o romance y glosas.

## La interpretación, ese arte olvidado

Actualmente, la concepción de intérprete tiene cierta confusión o, en algunos casos, un total desconocimiento y desapego a lo que es el arte de la música. Se confunden los términos intérprete y ejecutante, y la diferencia entre ambos, a mi criterio, es bastante sustanciosa.

Un ejecutante es una persona —o al paso que vamos hasta un robot programado para este tipo de acciones— que sólo hace lo que indica la misma palabra: ejecuta, digita; es un dactilógrafo de notas. Se resguarda detrás de una partitura, o en algunos casos la memoriza o lo programa —como es el caso del robot—, y pasa a ser un mero repetidor o un intermediario entre una hoja con un pentagrama, figuras rítmicas, símbolos, signos y anotaciones diversas y un instrumento musical. No hay nada más; no existe la música. Solo hay sonidos tónicos y no tónicos ejecutándose en un orden establecido a través de un parámetro temporal de alguien que los escribió. En cambio el intérprete tiene una cualidad viva, humana y única. Participa en la obra, aporta de acuerdo a sus conocimientos y conceptos históricos, estéticos y filosóficos, pone a disposición recursos retóricos, interviene en el discurso, le da sentido a lo escrito, es parte de la obra; completa el otro cincuenta por ciento de dicha música.

En el mundo de la ‘música antigua’<sup>5</sup> la barrera entre el musicólogo y el intérprete es a veces difusa, ya que muchos directores y músicos se adentran en este trabajo de recuperación y restauración de

5 Término utilizado para definir el movimiento de Early Music, el cual tuvo auge a partir de la década de 1950 en Europa, que trataba de reconstruir de forma histórica la interpretación de obras musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hoy se habla más de la Interpretación Histórica de la Música.

partituras del pasado y luego pasan a estudiar su interpretación de la forma más veraz posible, teniendo en cuenta factores como la teoría musical usada en esa época, las voces y los instrumentos implicados, estos a veces de forma tácita, es decir, escrito de forma literal en alguna de las partituras, o también supuesta, ya sea de acuerdo a las costumbres de la época o a la cantidad de instrumentos que tenía la capilla en el caso de las iglesias; los lugares en donde se interpretaron, la función de la obra de acuerdo al contexto y el lugar para la cual se la compuso, el idioma, el estilo, la forma, la poética, el temperamento,<sup>6</sup> la afinación, la ornamentación, el color tímbrico, los materiales que se usaron a nivel constructivo en los instrumentos, la técnica aplicada a la interpretación, y un largo etcétera que acerca al intérprete un poco más a esa realidad que el autor de dichas piezas vivió en su momento.

Otro de los recursos a tener muy en cuenta a la hora de interpretar la música de este período, ya sea europea o hispanoamericana, es la Retórica Musical o también llamada la Doctrina de los Afectos.<sup>7</sup> Ésta propone diferentes materiales discursivos que ayudan al intérprete a transmitir imágenes afectivas y/o escénicas realizando descripciones paisajísticas o espirituales de acuerdo a la combinación de las estructuras armónicas, melódicas o rítmicas. La modificación de cualquiera de estos tres factores puede variar la categoría del afecto. Por ejemplo, la modificación de un semitono hacia abajo en la tercera de un acorde mayor puede transformar el momento más feliz en el más triste de la obra. Esto, que parece un recurso más que conocido para cualquier músico, es solo el comienzo para una comprensión práctica y analítica de este estilo. Conocer qué tipo de afecto maneja en cada momento el compositor

6 El temperamento es un sistema de medición y afinación que se aplica a la escala cromática occidental formada por doce semitonos. La variación en la distancia entre estos semitonos dará como resultado diferentes temperamentos. Actualmente se utiliza el temperamento igual, lo que quiere decir que cada semitono está a la misma distancia el uno del otro.

7 La Doctrina de los Afectos es la teoría que clasifica y analiza de forma objetiva los sentimientos y las pasiones humanas para su interpretación en la música. Este recurso es tomando como ejemplo por la retórica de la declamación la cual, de acuerdo a una organización establecida, permite crear y organizar de forma sistemática un discurso.



PORTADA DE LA OBRA *A OFRECER ZAGALEJOS*, MANUEL BLASCO, 1684.

y/o que discurso tienen los textos en su declamación, es una cuestión básica para tener una interpretación musical lo más cercana posible a esa época, y para tomar decisiones, como por ejemplo, el *tempo* a determinar, la intención, el carácter, la dirección, los matices, las articulaciones, etc., aparte de poder elegir, de acuerdo a las necesidades afectivas que se quieran imprimir en la obra, la elección de la plantilla instrumental, vocal y/o la configuración del acompañamiento.

Como podemos ver, la importancia de músicos especializados en esta estética, dotados de instrumentos antiguos o réplicas de estos construidos con conceptos históricos y desde el pensamiento del sonido y no de las medidas, es fundamental para que este tipo de música tenga un sentido interpretativo lo más cercano posible a su época, respetando la filosofía y el contenido discursivo que el autor quiso proponer, a través de una escritura totalmente limitada pero con pistas que nos acercan a la música si se sabe comprender dicha estética.



## A modo de conclusión

La riqueza artística plasmada en estas obras, de forma directa e indirecta, es de un incalculable valor a nivel patrimonial, cultural, histórico-musical y poético, que deja entrever la importancia capital que tenía la música —y que tiene en la actualidad aunque se le reste importancia o se la tome como una mercadería más— y el arte en general en la sociedad, ya sea en lo religioso, en lo civil y en lo popular. El quitarle importancia o valor a esta parte de la historia, no hace más que socavar a muy corto plazo el olvido de un pasado que ayudaría en el presente a forjar un futuro con mayor identidad. Seguir por el camino que solo muestra el supuesto precio de algo y no el valor que tiene genera un contexto social distante y apático anulando una comprensión profunda del presente, lo cual produce una falta de conciencia más humana y veta la formación de criterios de valor mayormente cercanos a la vida. En Ecuador hay mucho por hacer. Los archivos de los museos, templos, bibliotecas, universidades, colegios, sin contar con aquellos que están en manos privadas y que lamentablemente su acceso es casi imposible, por no decir imposible, aunque siguen siendo patrimonio del lugar, necesitan ser no solo rescatados sino estudiados y puestos a la luz de la sociedad para que ella, que es la verdadera dueña, pueda conocerlos, escucharlos, disfrutarlos y adherirlos a su memoria histórica y referencial, para lograr un crecimiento socio-cultural e intelectual acorde al legado patrimonial que nos dejaron los grandes maestros en esta tierra. *V*

## BIBLIOGRAFÍA

- APEL, Willi  
1953 *The notation of polyphonic music 900-1600* (fourth edition), The Mediaeval Academy of America, Cambridge.
- CAZORLA, Jorge Isaac  
s/f *El monasterio de las monjas y la creación de los primeros poemas y música polifónica en Ibarra*, PUCE Colección Amanecer.
- DOROTTYA, Fabian  
2001 'El significado de la autenticidad, y el movimiento de música antigua: una revisión histórica', Universidad New South Wales, Sydney. (Publicado en la *Revista internacional de estética y sociología de la música*, Vol. 32, N° 2)
- FÉTIS, François-Joseph  
1868 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (deuxième édition), Librairie de Firmin Didot Frères, fils et Cie, Paris.
- FUBINI, Enrico  
2005 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.
- \_\_\_\_\_   
2008 *Estética de la música*, Alianza Editorial, Madrid.
- GAGO, Luís  
2003 *Diccionario Harvard de Música* (versión española), Alianza Editorial, Madrid.
- GALEANO, Eduardo  
2005 *Patatas arriba, la escuela del mundo al revés*, Siglo XXI, España
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier  
1998 *Afinación y temperamento en la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid.
- GROVE, George  
1879 *A Dictionary of music and musicians*, Macmillan and Co., London.

HARNONCOURT, Nikolaus

1982 *La música como discurso sonoro [Musik als Klangrede]*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien.

KÜHN, Clemens

2003 *Tratado de la forma musical*, Idea Books, S.A., Cornelià de Llobregat.

LATHAM, Alison

2008 *Diccionario enciclopédico de la música*, Fondo de Cultura Económica, México.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana

2004 'Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico', *Fronteras de la Historia*, número 009 – Instituto Colombiano e Historia, ICANH – Bogotá.

STEVENSON, Robert

1989 *La música en Quito*, Ediciones Banco Central del Ecuador, Quito.

TORRELLAS LIÉBANA, Germán

2008 *José Español: músico, poeta y organista de Santo Tomás de Haro: vida y obra*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.

TORRES TEAR, Daniel

2015 *Selección de obras y autores de Ecuador de los siglos XVII y XVIII*, Editorial Beler & Pape, Ecuador.

## FUENTES DE INTERNET

SAVALL, Jordi

2014 Carta de Jordi Savall al Ministro de Educación, Cultura y Deportes Sr. José Ignacio Wert, Diario de Sevilla, <http://www.diariodesevilla.es/article/mapademusicas/1889882/texto/integro/la/carta/jordi/savall/ministro/cultura.html>



## DANIEL TORRES TEAR

Músico, Director Artístico e Investigador. Cursó sus estudios en el Conservatorio Gilardo Gilardi de La Plata, Argentina, y en la Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Bellas Artes. Como músico está activo hace 25 años, y en la estética de la interpretación histórica hace más de 15 años. Ha integrado diferentes agrupaciones en Argentina, Brasil y España. Actualmente dirige en Ecuador el proyecto 'Capella Aeqvator', el cual promueve la enseñanza de la interpretación musical en instrumentos históricos y la difusión de la música creada desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX en Iberoamérica y Europa. Recientemente publicó el libro *Selección de obras y autores de Ecuador de los siglos XVII y XVIII*, el cual reúne ocho piezas de la Edad Moderna en Ecuador.

Investigación:

# PENSAMIENTO HETEROFÓNICO EN LA MÚSICA NACIONAL

Felipe Cisternas  
Quito, julio de 2015

## Resumen

---

El presente artículo de divulgación es de carácter descriptivo-reflexivo, en relación al uso de la textura heterofónica en la música del cancionero nacional ecuatoriano alrededor de los años 1930 a 1950. Primero se toma la definición de *heterofonía* de manera literal y luego se amplía el término hacia situaciones heterofónicas virtuales y parciales, distintos grados de densidad de la textura y sus implicaciones para la filosofía.

**PALABRAS CLAVE** Heterofonía, música, 1930-1950, Ecuador, investigación, pensamiento.

## Memoria guardada en los resquicios

**E**l objetivo de este artículo es traer a la conciencia la existencia de la textura heterofónica en la música nacional ecuatoriana: que no permanezca como una información limitada a especialistas, sino que esté al alcance de los músicos y que sea fuente de inspiración para nuevas composiciones.

Mi inquietud con respecto a esta textura musical comenzó con los sonidos de las bandas de pueblo de la sierra ecuatoriana, que descubrí en la juventud durante reiteradas y memorables fiestas populares. Desconocía que dicha textura tuviera un nombre. Ni siquiera sospechaba que fuera una textura. Como muchos, solamente sabía de la monodía, el contrapunto y la monodía acompañada como maneras de organización vertical del material sonoro. Luego, al trabajar como profesor de conservatorio y entregar partituras de pasillos célebres a los estudiantes, numerosas contradicciones se hicieron evidentes

entre la música original registrada en las grabaciones y lo que los estudiantes hacían. La inquietud inicial pasó a convertirse lentamente en la conciencia de un enorme vacío de conocimiento, una falla catastrófica en la memoria. Las transcripciones para piano, por ejemplo, que circulan sin el sustento del conocimiento histórico, no pueden ser interpretadas. No sólo se obvia la letra (que es el corazón de esta música y esencia del fraseo), sino que los jóvenes adquieren la impresión de que la textura protagonista en la música ecuatoriana consiste en melodías con acompañamiento. De la heterofonía no hay el menor indicio en los pentagramas y tampoco en la información oral transmitida por los profesores. Al tocar música, por este camino se suele llegar a la uniformación, a una muestra general, pero no al sentido, o a la memoria que las notas escritas, torpemente, representan.

El presente artículo es parte de una investigación mayor sobre música nacional a la que hemos titulado *Encuentro en sendas distintas* y cuya divulgación esperamos realizar en forma de ciclos de charlas-recitales.<sup>1</sup> En este laboratorio de teoría y práctica, estamos utilizando los textos de las canciones y la ornamentación espontánea registrada en las grabaciones, como principales vías para la comprensión del pensamiento (de la *filosofía*) que anima los temas musicales de los años 1930 a 1950; período que hemos detectado como el de mayor fuerza poética, es decir: la época que suscita mayor identificación del público con aquellos que le dieron voz.

En general, para conocer a profundidad un acontecimiento del pasado, los investigadores escudriñan en toda aquella información que les permita observar los fenómenos de la manera más completa y directa, se busca en lo espontáneo, se prefiere lo que no ha alcanzado a ser desfigurado por el desgaste de lecturas y opiniones: el organismo vivo. En el caso de los que siguen la pista del cancionero<sup>2</sup>

1 El equipo de investigación está formado por Felipe Cisternas (director del proyecto), Paúl Marcillo (guitarra, canto, composición, director musical), Fernanda Brito (violín, canto), Omar Panoluisa (acordeón), Alberto Brito (guitarra, acordeón, canto), Margarita Villamarín (guitarra, canto).

2 El término 'cancionero nacional', así como la relación entre danza y fenómeno audible, y la factura específica en el uso de las cuerdas en las estudiantinas, es conocimiento que debo al

ecuatoriano (la música que acostumbramos llamar 'nacional')<sup>3</sup> las expresiones espontáneas que se tienen a mano son las distintas grabaciones antiguas y los textos de su poesía. Y ya en el interior de estas grabaciones, a su vez, resulta necesario concentrarse en lo que represente mayor naturalidad; lo que surgió *con voluntad propia*, que es el sentido que se desprende de la etimología de la palabra 'espontáneo'.<sup>4</sup> Al aguzar el oído, al convertirnos en lupas, y al beber de la fuente, la música ecuatoriana se nos entrega exuberante en ornamentación<sup>5</sup> y color, en timbres y formas de ataque, que brotan de la danza sonora de la misma manera (y por las mismas razones y circunstancias) que en una fiesta pueden nacer miradas, sonrisas, risas, gritos, y todas y cada una de las detalladas, irrepetibles, incalculadas e incalculables gestualidades de los que bailan y cantan. Se puede leer a través de la ornamentación como se puede ver a través del ojo de una cerradura; un mundo completo a través de algo que es casi nada. Para el que toca el instrumento o canta, mantenerse en el estado de ornamentación espontánea es llegar al punto de mayor libertad posible. Se trata de una plenitud sostenida: no se sabe de dónde provienen los sonidos, de qué voluntad. Se entiende que si no vienen de la voluntad de cálculo, si no son planificados, se trata, entonces, de la voluntad de la propia naturaleza en expresión (seguramente por eso se dice que se toca con *naturalidad*). Ese estado extremo se encuentra registrado, como en una fotografía, en los viejos discos de música nacional. Como se describirá a continuación, la ornamentación suele ser esencial en las texturas heterofónicas.

investigador Juan Mullo Sandoval y puede encontrarse en su libro *La estudiantina quiteña*, 2º número de la serie *Patrimonio vivo compartido*, Quito, 2014.

3 'Nacional' porque es depositaria de la memoria más vieja de la colectividad, porque tiene la impronta de un origen, de una serie de causas que nos pueden explicar el presente y, por lo tanto, definir nuestra identidad.

4 Espontáneo proviene del latín *sponte*, que significa 'voluntariamente'. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Joan Corominas, tercera edición, Editorial Gredos S.A., 1987.

5 Los ornamentos son breves gestos sonoros que dan énfasis a otro sonido. Aunque pueden escribirse y ensayarse, se entiende que en este artículo nos referimos a los de carácter improvisado, espontáneo.

### Textura

---

En el contexto de la música occidental, se llama textura a la relación vertical de los elementos sonoros, su simultaneidad. A saber, las texturas que nos resultan más conocidas son:

1. *La monodía*, en la que todas las voces cantan exactamente lo mismo y de la misma manera, como un solo ente que dibujara una figura hecha de una sola línea.
2. *La polifonía* contrapuntística, en la que todas las voces —con independencia, velocidad y fraseo propios— generan un tejido uniforme y fluido.
3. *La homofonía o textura coral*, en la que todas las voces, a distintas alturas, cambian al mismo tiempo, generando un solo plano hecho de franjas.
4. *La monodía acompañada*, en la que hay una línea melódica en primer plano, contrastada sobre un fondo que interactúa y ambienta. En todo caso, planos altamente diferenciados a través de su función y comportamiento.

Importa preguntarse: ¿por qué un grupo de personas se reúne para cantar unísonos perfectos? ¿Por qué buscar un estado en el que líneas heterogéneas convivan juntas, armónicamente? ¿Qué puede significar coordinarse en los ritmos, pero conservar una independencia de alturas? ¿Qué se buscaba al contrastar fuertemente una melodía contra un fondo? ¿Qué filosofía es expresada a través de cada textura?

Vamos a la definición que nos interesa.

Para *heterofonía*, la definición más usual es la que podemos encontrar en *The new grove dictionary of music and musicians* (reseña escrita por Peter Cooke):

*In modern times the term is frequently used, particularly in ethnomusicology, to describe simultaneous variation, accidental or deliberate, of what is identified as the same melody.*

Variaciones simultáneas de aquello que es identificado como una misma melodía. El resultado al oído es una línea melódica gruesa, de contorno indeterminado. Cada cantante o instrumentista da vida, a su manera, al mismo material. En el caso de la música nacional que forma parte de nuestro estudio, la diferencia entre una versión melódica simultánea y otra ocurre, principalmente, en los ornamentos (sean improvisados o no) y todo tipo de variación gestual, que puede admitir, incluso, desfases rítmicos en las entradas de las voces y esporádicos cambios en la dirección de los intervalos. Además de la ornamentación de origen barroco europeo —en especial mordentes y apoyaturas— encontramos en esta música una profusión de formas de ataque, *glissandi*, portamentos, *slides*, trémolos, vibratos, arpeggios y rasgados *staccato*, cambios de color, *ritardando*, *diminuendo* y fermatas, apoyaturas que parecen *clusters* (sobre todo en el acordeón), apagados percutivos en las guitarras, ligaduras con dobles cuerdas y, por supuesto, todo lo que ocurre entre los instrumentos de la familia de los vientos: flautas de carrizo (también el acordeón que las imita), pingullos, rondadores, bronces, saxofón, clarinetes. Se encuentran muy pocos sonidos en los que no esté presente alguna forma de ornamento o sorpresa tímbrica. Se trata de un pensamiento musical de gran variedad colorística y gestual.

**Ejemplo 1.**—Sanjuanito *Comienza la fiesta*, versión de Los Corazas.

Ex.2 Opening of 'Martyrdom', Isle of Lewis, Hebrides (Knudsen)

EJEMPLO 2: CANTO DEL SALMO 130, ISLA LEWIS, HÉBRIDAS

Todo lo que hacen los vientos es heterofónico. Para facilitar la búsqueda, los ejemplos sonoros están, juntos y ordenados, en la siguiente dirección: <http://cixter.blogspot.com/p/heterofonia-ejemplos.html>

### Ejemplos escritos

La escritura de la heterofonía puede resultar ilustrativa. Primero escuchemos e intentemos leer un ejemplo de heterofonía en su estado más puro, una *heterofonía literal y libre* (*free heterophony* parece ser un término usual en inglés).

**Ejemplo 2.**– Canto del salmo 130, Isla Lewis, Hébridas <sup>6</sup>

Como se puede apreciar, en este ejemplo extremo de heterofonía libre, la transcripción a notación clásica sacrifica toda la realidad sonora y rítmica, no alcanza a reflejar ni su presencia ni su sentido. Si

<sup>6</sup> Esta transcripción del salmo heterofónico se encuentra en el diccionario Grove que, a su vez, la toma de T. Knudsen: *Ornamental Hymn/Psalm Singing in Denmark, the Faroe Islands and the Hebrides*, DFS Information (1968), No.2, 10.

esta música dependiera de la escritura para transmitirse, ya se habría perdido. Tocar bien un instrumento o cantar es, quizá, sobre todo, encontrar y mantener en el tiempo las inflexiones necesarias como para que la música suene con vida; el *tempo* y los movimientos precisos como para no caer de la cuerda floja. Entrar en el *swing*, por ejemplo. En el *sabor*, o en el *son*. Dentro de la música nacional, tengo entendido que existe un término propio para referirse a esta permanencia en la sensación de danza: en quichua, la *mishkilla* (la *sabrosura*).<sup>7</sup> Todas estas palabras se refieren a un estado de movimientos coordinados, de espontaneidad sostenida, que tienen algo en común: el no poder ser transcritos a una partitura. Se trata de algo que hay que encontrar en la acción de tocar o cantar, igual que se puede encontrar moviéndose o bailando.

En la música nacional no suele escribirse los detalles heterofónicos, de manera que, para poder ilustrar gráficamente el fenómeno, será necesario asomarse a la tradición europea, que tiene integrada la escritura musical en su pensamiento. Utilizaré

<sup>7</sup> Esta información se la debo a Paúl Marcillo, guitarrista y compositor ecuatoriano, que a su vez la tomó de Julio Andrade, especialista en guitarra y música nacional.

como ejemplo un extracto del tercer movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, compases 99 al 111.

En el ejemplo 3, *Novena Sinfonía*, Mov. III, c. 99 a 101, hay que observar lo siguiente:

- El largo fraseo de los violines consiste en una versión ornamentada de la melodía que, simultáneamente, es mostrada en su forma básica en la primera flauta y el primer oboe, unidos a intervalo de octava.
- Hay, también, una relación heterofónica entre la segunda flauta y el segundo oboe: el oboe hace su entrada mucho después que la flauta y desaparece antes.
- La relación de octava flauta-oboe es contante, pero al final del segundo compás cambia por una sexta durante una efímera corchea.
- Los cornos en Bb y el primer fagot hacen color y heterofonía a la melodía.

- El segundo fagot hace color y heterofonía a la segunda flauta y segundo oboe.
- Los cornos en Eb hacen lo mismo con el acompañamiento de las cuerdas.
- Hay melodía con acompañamiento y contrapunto, es cierto, pero han sido redefinidos al orquestarse de forma heterofónica.
- Se trata de varias texturas en juego simultáneamente. ¿Cuál importa más al oído, cuál da vida a esta música?

**Ejemplo 3.**– Beethoven, *Novena Sinfonía*, Mov. III, c. 99 a 101.

Luego (último compás del ejemplo N° 3.B), ocurre un comportamiento notable: el gesto descendente de los violines al cerrar el arco en tresillos de semicorchea. Se escucha como un breve ‘floreo’ heterofónico de varias voces, pero al mirar en la partitura se trata, en realidad, solamente de una voz, la de los violines. Es una ilusión, en efecto, algo

The image displays a musical score for Example 3, consisting of three systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Horns in B-flat (Cor. B) and Horns in E-flat (Cor. Es). The third system includes Violins (Vln.) and Violas (Vla.). The score is marked 'Lo stesso tempo.' at the beginning of each system. Dynamic markings include 'p dolce' for the woodwinds and 'p' for the strings. The woodwinds play a melodic line with ornaments, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The strings play a descending line in eighth notes, which is described in the text as a 'floreo' heterophonic texture.

EJEMPLO 3: BEETHOVEN, NOVENA SINFONÍA, MOV. III, C. 99 A 101.

EJEMPLO 3B: BEETHOVEN, NOVENA SINFONÍA, MOV. III, c. 99 a 101.

técnico para crear lo que podríamos llamar una *heterofonía virtual*.

### Ejemplo 3B.— Ídem, c. 109 a 111.

Propuesta esta última afirmación —que una textura compleja como la heterofónica pueda ser virtual y no literal—, estamos en condiciones de salir del aula de clases y entrar en el terreno del *pensamiento* textural.

## Apuntes para una definición ampliada del campo heterofónico

Supongamos una obra para flauta sola, tonal, melódica, de los años 1700. Resultaría relativamente fácil para cualquiera escuchar las notas que forman los acordes (seguramente estarían siendo usadas como pilares de los arcos de fraseo), incluso se podría suponer un bajo a partir de la sensación funcional. Es decir, aunque literalmente una obra

de flauta sola es una *monodía*, en este caso resultaría muy claro para el oído que la composición está pensada como una *monodía acompañada*, lo es, virtualmente. También podría crearse una *polifonía virtual* en una sola voz, repartiendo claramente las alturas según su registro y dirección. Conocemos *homofonías* que en realidad son *contrapuntos*, como en el segundo movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Conocemos jazz sin síncopa, tangos con base de milonga, canciones sin palabras, formas sonata monotemáticas, ‘corales’ instrumentales, flautados en el violín, violas *alla* guitarra... Lo que importa es la fantasía que hila el discurso. O, mejor dicho, lo que importa, en realidad, es la persona que fantasea el discurso. Escuchamos al que canta, al que escribe y al que toca. Y pueden usar una textura para significar otra, como un actor convierte una silla en un automóvil, o un poeta hace del tiempo un río. Los límites, en la naturaleza, no son líneas rectas. Se mueven. Se parecen a cómo se encuentran los colores en las pinturas de Mark Rothko en una especie

de heterofonía visual, una nube colorida e inquieta, además de emocionante, límites que hay que mirar y escuchar segundo a segundo, pues están vivos y son ambiguos. ¿Cómo es un pensamiento heterofónico? ¿Qué busca? ¿Qué quería Beethoven al desear unión a la humanidad, que quería Rothko al buscar emoción para las personas? ¿Qué encuentran los músicos nacionales en sus guitarras e instrumentos de viento? ¿Se puede detectar su filosofía en los textos de las canciones?

**Ejemplo 4.**– Mark Rothko, detalle de *Negro sobre rojo intenso*, 1957. Visualmente se acerca a lo que sería la heterofonía para el oído.

Si un límite es un filo por el que se puede transitar la mirada (en la pintura), el oído (en la música) y el cuerpo entero (en la danza) y está hecho del encuentro de dos presencias, ¿cómo pueden ser los límites en una música cuya esencia parece ser la convivencia pacífica de planos extremadamente opuestos? ¿Cómo es la frontera nacida del encuentro del amor y el desengaño, de la muerte y la vida, de sendas que se separan, de fiesta y represión, de trabajo y cansancio...? Cuando la gente se emociona y se llena de felicidad al cantar y bailar letras fuertes (“y al fin me ha de dar la muerte / lo que me niega la vida”, “con el alma de esperanza llena

/ voy a beber el agua de la fuente / y el agua de la fuente se envenena”, “he matado mis propias alegrías”, son buenos versos para resumir la fuerza de la poesía en la música nacional; sería absurdo dar ejemplos, la enumeración no terminaría nunca); cuando en la comunión de la fiesta se olvidan las penas y diferencias y, como dice Jordi Savall, “se valora tanto la música como la amistad”, ¿no es como ver reír, bailar y comer a los personajes de Kazantzakis, Alexis Zorba y su amigo, en medio del total desastre dejado por la frustración y la muerte? ¿Por qué la música nacional es calmada, tiene ausencia de exabruptos, conflictos y cumbres románticas? La tendencia a la heterofonía (como la tendencia a la danza) ¿está relacionada con un triunfo sobre opuestos en conflicto, un equilibrio entre la fantasía y el desenfreno que hace posible, desde esa fuerza unificada, vencer la tristeza, el miedo, la desesperación, la desconfianza y sentirse en comunión con la vida, la naturaleza y las personas? Un pesimismo sólo aparente, como dice Nietzsche de los griegos en *El origen de la tragedia*. Voces distintas, gente común en una fiesta, unificada por el texto de la poesía y por la melodía, cada cual cantando a su manera, en total confianza, cosas relativas a la luz, a la sombra y el dolor. En cambio, los que escriben canciones sobre el opti-



EJEMPLO 4: MARK ROTHKO, DETALLE DE NEGRO SOBRE ROJO INTENSO, 1957.

mismo y la plenitud, en una especie de moralismo esperancista, sería porque no tienen ninguna de las dos cosas; ni esperanza.

La *monodia acompañada* se inventó al mismo tiempo que la ópera y con el mismo objetivo retórico: emocionar y convencer a través del drama y del conflicto, y su técnica característica es el *claroscuro*. Al entrar en contacto las culturas, al comunicarse lo indígena y lo europeo, parece ser que las texturas barrocas y románticas, altamente bipolares, hechas de contrastes fuertes, como ocurre en el Ejemplo N° 3 (Beethoven) son cambiadas, atenuadas y re-significadas por la textura heterofónica hacia un sentido menos belicoso. En la práctica es muy difícil, por ejemplo, armar una heterofonía entre una melodía y su acompañamiento. Habría que bajar el nivel de contraste, acercar los planos, hacerlos uno. La *monodia acompañada*, en cambio, supone héroe, protagonista, drama, pero también jerarquía social (recuérdese que Bach, Mozart, etc., estaban obligados como empleados hacia personas de mayor poder, para los que componían la mayor parte de la música que ahora nosotros escuchamos en salas de concierto). En una fiesta de pueblo, en una reunión donde alguien toca la guitarra, no hay conflicto ni protagonistas; no es algo que requiera un clímax ubicado en proporción áurea, sino más bien un estado de cosas que genera espontaneidad, color, sonido, movimiento, continuidad de la plenitud, un estado más allá de los conflictos. Algo que la heterofonía, por las características descritas, puede cubrir estéticamente con facilidad.

Igual que vimos en el Ejemplo N° 3 (Beethoven), en la música nacional hay una mezcla de texturas. Que una textura pueda ser literal y también virtual, es lo mismo que decir que puede ser parcial. ¿Hacia dónde tiende la música nacional, entonces? ¿Hacia lo heterofónico o hacia la *monodia acompañada*? ¿Cuándo tiende a lo uno y cuándo a lo otro? Según lo observado, mientras menos memoria tiene el músico, más peso toma la melodía con acompañamiento y más pobre es su factura; una especie de generalidad, sin detalle. La calidad textural de la música baja mientras más débil es la sensación de identidad, como también bajan los momentos de

En el caso de la música nacional que forma parte de nuestro estudio, la diferencia entre una versión melódica simultánea y otra ocurre, principalmente, en los ornamentos (sean improvisados o no) y todo tipo de variación gestual, que puede admitir, incluso, desfases rítmicos en las entradas de las voces y esporádicos cambios en la dirección de los intervalos.

espontaneidad e improvisación. Se vuelve música mecánica, mecanografiada, tiende a lo instrumental y, cuando se canta, se cantan letras, pero no significado. Es vital el pensamiento heterofónico para nuestra identidad.

Hay gestos que por sí mismos sugieren la presencia de lo heterofónico, como si esta textura se mostrara esporádicamente, en un *flash*. Un rasgueado suelto, rápido y *stacatto*, por ejemplo. Una serie de apoyaturas veloces. Los trémolos. Las manchas aflautadas en el acordeón. Todo lo que tiene más peso como sonido grueso, que como

El objetivo de este artículo es traer a la conciencia la existencia de la textura heterofónica en la música nacional ecuatoriana: que no permanezca como una información limitada a especialistas, sino que esté al alcance de los músicos y que sea fuente de inspiración para nuevas composiciones.

nota definida. Cuando la ornamentación y las formas de ataque se vuelven espontáneas, extremas y continuas, el resultado general suena heterofónico. Contexto virtual en el cual, además, suele ocurrir heterofonía literal, sobre todo en las secciones de vientos o al tocar la melodía a doble cuerda en la guitarra, etc.

**Ejemplo 5.-** Yaraví *Desesperación*, versión Dúo Benítez-Valencia. En este ejemplo, seguir la pista del acordeón es de gran interés.

**Ejemplo 6.-** Albazo *Compadre péguese un trago*, versión Carlota Jaramillo, ca. 1939. Al comienzo, lo que hacen las flautas juntas, luego el violín más la voz, después violín más flautas y de nuevo violín y voz. Para terminar, se suman voces masculinas.

**Ejemplo 7.-** Albazo *Mi panecillo querido*, versión

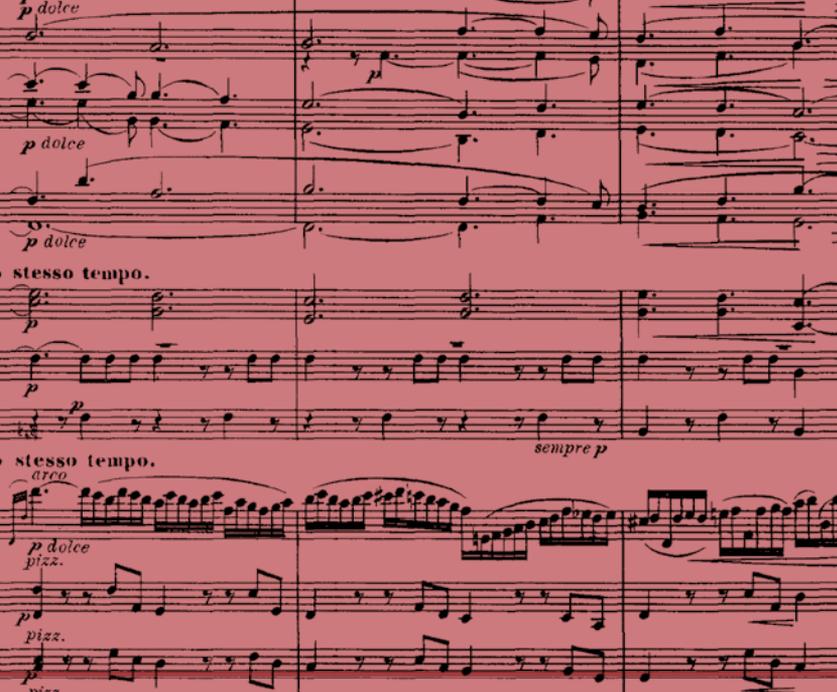
'Los nativos andinos'. Sígase la pista del bajo, un bordoneo irregular, que no tiene peso como base de la armonía, un bajo que aparece y desaparece entre la bruma heterofónica de la melodía y un ligerísimo acompañamiento.

**Ejemplo 8.-** Pasillo *Lágrimas*, versión instrumental, Bolívar 'Pollo' Ortiz, me parece que con Segundo Guaña y Carlos Bonilla. Las líneas melódicas presentan distintos grados de densidad heterofónica y están en relación responsorial, junto a un bordoneo constante, como ocurría en las estudiantinas de la época; una especie de estudiantina de cámara.

**Ejemplo 9.-** Albazo *Grito del alma*, versión de 'Los nativos andinos'. En el 1:21 se genera una hemiola simultánea que desfigura heterofónicamente la sensación rítmica general.

## Algunas características de la música nacional en relación a lo heterofónico

- Es música minuciosa.
- Está animada por la danza, nace desde el cuerpo.
- Algunas de las grabaciones más célebres fueron hechas frente a un solo micrófono, mono, lo cual hace que todo el fenómeno acústico sea afín a lo heterofónico.
- La heterofonía pareciera estar siempre, aunque no todo el tiempo se muestre a plenitud.
- Cuerdas pulsadas, vientos y acordeón, protagonizan.
- Los límites son indeterminados. Las secciones no siempre se presentan en el mismo orden, la misma cantidad de veces, ni se recuerdan todas las estrofas. Pero esto no altera el sentido de la canción. No es música hecha bajo el principio de causalidad.
- No hay gusto por los clímax. Cuando va a ocurrir alguno, se canta un *ritardando*, se baja la voz, se detiene el tiempo con un calderón. Pero en ningún caso, se revienta. No hay pirotecnia.
- Es música suave, de ornamentación sustancial.
- Se actúa con la voz, una poesía fuerte, de corazón heterofónico.
- Variada en colores y formas de ataque.
- Sólo es posible ligada a la amistad. Es un estado de respeto, algo simultáneo entre sujetos.
- Es de imaginación sonora minuciosa. En eso radica su calidad.
- Evita lo forzado y evita lo lánguido. En eso radica su parsimonia.
- Los bajos no siempre sustentan la armonía. Una nube no necesita sustento.
- En sus textos, los opuestos más extremos conviven sin contradicción.
- Si se redujera a matemáticas, le correspondería el cálculo de probabilidades. Por ejemplo: es probable que haya una sección de ornamentos en *staccato* luego de una sección arpegiada; pero las dimensiones son variables y es solamente probable.
- Si fuera un estado, sería como una nube.
- La ambigüedad en los límites convierte todo en obra abierta, escapa al esquema, a veces no se le puede poner nombre fácilmente. No se prepara, no se ensaya, se toca, se va encontrando en el camino, está pensada para ser cotidiana.
- No es música de solistas. Salvo Carlota Jaramillo, la fuerza va en los dúos, en los grupos, como mejor corresponde a un pensamiento heterofónico.
- Se entra y se sale de la heterofonía, pero es la casa. Y se parece al idioma quichua, que también es un estado y no una sucesión. Parménides, más que Heráclito.
- En un tiempo parmenidiano, como en el pensamiento quichua, el universo es como un árbol, cambia pero no se mueve. Los rostros que va teniendo una persona a lo largo de los años, superpuestos, harían una especie de heterofonía de esa persona.
- No se puede obviar una textura. Es memoria.
- Tenemos un deseo: que la música no sea sólo un oficio técnico, sino un medio expresivo.



## BIBLIOGRAFÍA

BAAL-TESHUVA, Jacob

2003 *Rothko*, Taschen, Colonia, pág. 8.

COROMINAS, Joan

1987 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, tercera edición, Editorial Gredos S.A.

---

2001 *The new grove dictionary of music and musicians*, versión online que corresponde a la 2ª edición.

MULLO SANDOVAL, Juan

2014 'La estudiantina quiteña', 2º número de la serie *Patrimonio vivo compartido*, Quito.

NIEZSCHE, F.

1996 *El nacimiento de la tragedia*, Libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid.

VAN BEETHOVEN, L.

1863 *Symphonien*, Nr. 9, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Plate B.9.

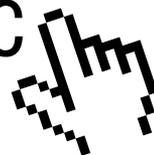
La grabación del Mov. III de la *Novena Sinfonía* de Beethoven corresponde a una reconstrucción histórica, la versión de estudio de J.E.Gardiner y la *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*.

## FELIPE CISTERNAS

Compositor, escritor y director escénico radicado en Quito, licenciado en música (composición) por la Universidad Católica de Chile. Como actividad constante, es director de talleres escénicos para músicos y de análisis aplicado a la interpretación. Es arreglista, profesor de composición, armonía, contrapunto, historia, análisis, orquestación y organología. En la actualidad, está a cargo de una investigación de música nacional, llamada *Encuentro en sendas distintas* y es director escénico en el montaje de la zarzuela *El dúo de la africana*, realizado por la comunidad musical Casa Verdi.

# Librería de la Casa

[www.libreriadelacasa.gob.ec](http://www.libreriadelacasa.gob.ec)



**Mejor Casa**  
mejores libros

**Casa de la Cultura Ecuatoriana  
Benjamín Carrión**  
Av. Seis de Diciembre N16-224 y Patria  
Telfs.: 252 7440 / 290 2274 Ext.: 110  
[www.casadelacultura.gob.ec](http://www.casadelacultura.gob.ec)

## Apreciaciones generales con respecto a la organología y las técnicas de interpretación del pingullo

# EL PINGULLO ECUATORIANO

Johny García Coque  
Quito, junio de 2015

### Resumen

---

La sabiduría y conocimiento ancestral que se encuentra en los instrumentos musicales contienen identidad y saberes originarios. Aprender y conocer su ritualidad, el material organológico y sonoro del pingullo, es fundamental para tener elementos de propuesta, trabajo y difusión, de uno de los instrumentos esenciales en la vida y la cultura de los pueblos andinos del Ecuador. Las variantes regionales del instrumento y las diferencias estilísticas locales aumentan la riqueza interpretativa y ofrecen nuevas probabilidades sobre la base de su conocimiento y dominio.

**PALABRAS CLAVE:** Aerófonos andinos, memoria sonora, organología, patrimonio musical.

### Datos históricos

En el Ecuador la diversidad cultural es un determinante en la variedad y cantidad de instrumentos musicales; cada una de sus culturas tiene en sí una gran riqueza organológica. En la música de los Andes ecuatorianos, la gama instrumental actual es muy amplia; junto a varios instrumentos traídos y adaptados por la conquista y el mestizaje (...) aún persisten los instrumentos de viento y percusión nativos de esta región. Definitivamente la música originaria de los Andes era y es aún interpretada principalmente con tambores, flautas y trompetas naturales. Y el uso de estas músicas en lo esencial se rige hasta hoy en la mayor parte de poblaciones andinas, de acuerdo a las celebraciones ligadas al calendario agrícola y festivo". (García, 2015).



TAITA JOSÉ PILAPAXI 'TAMBONERA' DE SALACHE, COTOPAXI  
Foto JG, 2013.

**E**l pinkullo es una de las flautas más comunes y representativas de la música andina ritual, tiene la particularidad de que es acompañada por un tambor que los ejecuta el mismo músico, siempre acompañando a una danza, ya sea solo o en grupos, dependiendo de la región.

Existen variantes dentro del Ecuador así como en toda Sudamérica. A este respecto Caballero Farfán anota:

“El *pinkuillo*, tipo principal que en la región aimara se llama *pinquillo* y también *pincollo*, es una especie de flauta de pico, de embocadura biselada, con una abertura trapezoidal en la parte superior delantera. Reconoce varios tipos que varían desde

15 cm hasta un metro, a veces algo más. Lo caracterizan sus sonidos agudos y penetrantes, y a la vez delicados, semejantes al del flageolet (...). Se encuentran pinkuillos de muchas clases y dimensiones, con pluralidad de perforaciones delanteras y traseras”. (Caballero, 1988).

Con respecto a su origen hay varias teorías: para algunos investigadores las flautas de pico como los *pinkillus* o *pingullos* provienen de las flautas dulces renacentistas que supuestamente vinieron con los colonizadores, pero debemos tomar en cuenta que “la flauta dulce, en Europa, fue muy utilizada en la Edad Media y en el Renacimiento, pero su uso empezó a declinar en el Barroco, donde la flauta travesa tomó más importancia, de tal manera que, al parecer, solo fue tañida en una época muy temprana de la Colonia”. (Gérard, 2009: 121). “Salvo los dibujos de Guamán Poma de Ayala, no queda rastro, ni escrito, ni iconográfico, sobre la presencia de la flauta dulce en los Andes, y al parecer tampoco queda instrumento alguno”. (Ibid, 2009: 120).

Por el contrario, hay indicios de que se trataría de una flauta de origen prehispánico; si bien “no tenemos en el Ecuador mayores referencias arqueológicas del pingullo” (Mullo, 2009: 203) como instrumento, en cambio existen múltiples referencias de flautas de pico que fueron creadas desde la época de las grandes culturas precolombinas del Ecuador, como nos señala Coba:

“Los ‘flageolets’ son flautas verticales con aeroconducto o canal de insuflación. Se remontan a tiempos prehispánicos, por consiguiente ya existieron antes de la llegada de los españoles a América”. (Coba, 1992: 597).

Caballero menciona:

En cuanto al pinkuillu o pincollo, los arqueólogos e investigadores manifiestan no haber encontrado ningún ejemplar en las excavaciones, y tienen dudas por esta causa de la procedencia prehispánica. Sin embargo, las noticias de los cronistas son



● DETALLE DE BISELES DE PINGULLOS

abundantes y empiezan por lo que se sabe hasta hoy, desde 1560 cuando el Padre Domingo S. Thomas hace una escueta referencia. (Caballero, 1988: 69).

Stobart opina lo siguiente: “Sin embargo, creo que muy al principio, la tecnología española de las flautas dulces podría haber actuado como catalizador para ingeniar prácticas indígenas de construcción de instrumentos” (Stobart, 1996), lo cual podría ayudarnos a entender las diferentes formas de biseles actuales que se encuentran en este tipo de flautas,<sup>1</sup> que coinciden con algunos ejemplares del siglo anterior observados en los museos.<sup>2</sup> Así como los diversos materiales, tamaños, distribuciones y afinaciones.

En algunos lugares se utiliza la palabra *pingullo* para las flautas de tres o más orificios, incluida la de seis conocida comúnmente como *pífano*; y viceversa. “Al parecer la palabra *pinkullu* servía de término genérico para definir todo tipo de flautas (“todo género de flautas”) (Gérard, 2009: 80), específicamente para flautas rectas.

## Elementos organológicos

El pingullo organológicamente clasificado según Hornbostel y Sachs sería: 4.2.1.2.2.1.1.1, es decir: aerófono, de soplo verdadero, de filo o flauta con canal de insuflación, interno, aislado, abierto, con agujeros. (Coba, 1992: 604).

Los materiales con los que se construyen los pingullos son: carrizo, duda o sada<sup>3</sup> que crecen generalmente en las quebradas subtropicales.

El pingullo tiene una afinación relativa entre sus posiciones básicas de tono, semitono y tono (T-1/2T-T). Pero la afinación real se basa en la interpretación de ciertos ‘tonos’ que los músicos utilizan para comprobar el correcto funcionamiento

del instrumento, en el caso de necesitarse dos o más pingullos para una misma interpretación, estos deben estar ‘coordinados’ o en ‘cumpás’, que significa estar afinados simultáneamente, especialmente en las partes de la melodía en las que realizan varias voces.

## Técnicas de interpretación

La producción del sonido es a través de una embocadura con bisel y las notas se producen por medio de *armónicos*; es decir, en una misma posición de digitación se pueden conseguir diferentes notas por medio de la presión del aire (soplando suave o fuerte). Un pingullo pequeño de 27 cm puede reproducir hasta siete niveles de armónicos, lo cual nos da una amplia gama sonora. Veamos el siguiente análisis de un instrumento maestro que lo llamaremos Pingullo 1 (*ver cuadro 1*).

Cuadro 1

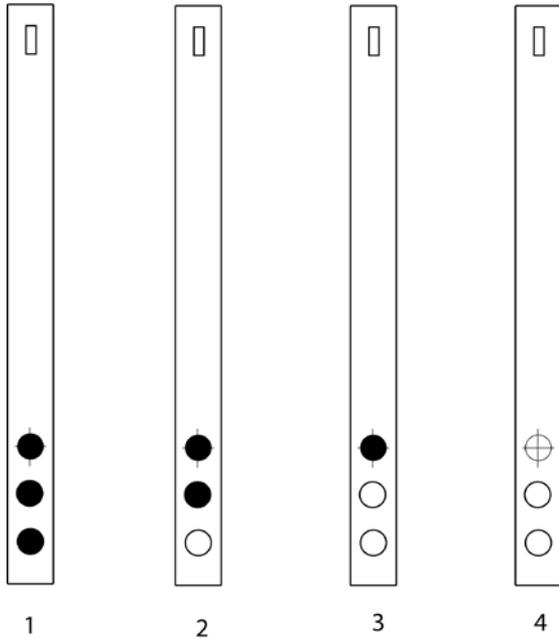
Registros Pingullo 1				
#Armónico	Nota 1	Nota 2	Nota 3	Nota 4
1	D5	E5	F5	G5
2	D6	E6	F6	G6
3	A6	B6	C7	D7
4	D7	E7	F7	G7
5	G7	G#7	A7	D8
6	Bb7	B7	E8	
7	C#8	D8		
Posición	P1	P2	P3	P4

1 Biseles de forma de reloj de arena, bisel trapezoidal y rectangular.

2 En el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari de Quito existen en exposición varios pingullos y en el repositorio digital de Library of Congress con los números DCM 1452/1110/1111, podemos ver pingullos que datan de 1930.

3 La duda o sada es una especie de tunda delgada.

Posiciones de digitalización



Si vemos detenidamente, entre el primero y segundo registro (armónico) existe la distancia de una octava, entre las cuatro notas: D5,E5,F5,G5 y D6,E6,F6,G6; a partir del segundo registro (G7) tenemos una escala diatónica; lo cual da una mayor versatilidad, pero no quiere decir que en la ejecución de los 'tonos' se ocupen estas escalas diatónicas, generalmente están basados en pentafonías. En el pentagrama lo veríamos así (*ver pentagrama 1*):

Un *tono de rucu* por lo general se maneja dentro del rango de los cuatro primeros registros, mientras un *tono de yumbada* puede manejarse hasta el séptimo registro, como lo veremos en las siguientes transcripciones.

En el Ecuador, el pingullo y los tambores son instrumentos que se encuentran vigentes en la nación Kichwa a lo largo de la región interandina y en los pueblos kichwas amazónicos con múltiples

Los yumbos son un pueblo ancestral preinca de esta región, conocidos históricamente como grandes comerciantes, en la actualidad sus descendientes viven en la ciudad, pero han preservado una de sus celebraciones principales que es la yumbada, que la realizan en el mes de junio y coincide con la fiestas cristianas del Corpus Christi.

**Pentagrama 1:**





RUCUS Y 'MAMA TAMBONERA' EN SAN PEDRO DE TABOADA,  
Foto JG, 2013

variantes, son de uso ritual y están ligados a las principales celebraciones del calendario agrícola. Existen diferentes tipos de pingullos y de tambores, los pingullos se diferencian generalmente en los tamaños, materiales de construcción y esencialmente en el estilo de interpretación que va de acuerdo a la danza o celebración que acompañan; los tambores hay de varios tamaños, los pequeños están hechos principalmente de tronco cavado de *balsa* o *chahuarquero*, mientras los más grandes son de madera ensamblada o en la actualidad de madera terciada, tienen parches de piel de oveja o chivo a los dos lados y en un lado tienen una varita, sujeta por una cuerda templada a manera de resonador.<sup>4</sup>

## Algunos estilos de pingullos

### Rucus

En el sector de los Valles alrededor de Quito, el pingullo que se utiliza es pequeño, de unos 27 cm, tiene dos orificios de obturación frontales y uno posterior; el bisel suele ser en forma de reloj de arena, y se lo interpreta acompañado de una caja o tambor pequeño de unos 40 cm de diámetro y alto. Un solo 'Mama tambonera' suele acompañar a un grupo de Rucus, que son danzantes del Corpus o de San Pedro de esta región, visitando a los sacerdotes en diferentes sectores de los poblados, por lo cual se puede enten-

4 Ángel Simbaña, 'Mamaco', pingullero de Calderón, nos cuenta que el resonador del tambor de *yumbada* sirve para que este suene como *mate*, que son las calabazas que cuelgan de los hombros de los danzantes yumbos.

# Tono de Rucu de Cotogchoa

Interpretado por Luis Topón "Tayta Pilluco"

Pingullo

Tambor

5

5

9

9

Detailed description: This musical score is for the piece 'Tono de Rucu de Cotogchoa'. It features two staves: the top staff is for 'Pingullo' (flute) and the bottom staff is for 'Tambor' (drum). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The score is divided into three systems. The first system starts with a repeat sign. The second system begins with a measure number '5' above the flute staff. The third system begins with a measure number '9' above the flute staff and ends with a double bar line and repeat dots.

# Tono de Yumbada de Calderón

Fragmento

Pingullo

Tambor

8<sup>va</sup>

4

(8<sup>va</sup>)

4

Detailed description: This musical score is for the piece 'Tono de Yumbada de Calderón', labeled as a 'Fragmento'. It features two staves: the top staff is for 'Pingullo' (flute) and the bottom staff is for 'Tambor' (drum). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system begins with a measure number '8<sup>va</sup>' above the flute staff. The second system begins with a measure number '4' above the flute staff and ends with a double bar line and repeat dots.



YUMBOS DE LA MAGDALENA

Foto JG, 2011

der que el tamaño del tambor y también del pingullo obedece a la necesidad de moverse largas distancias y por la duración de la celebración que abarca varios días.

La interpretación está basada en el uso de los armónicos naturales que produce esta flauta en las cuatro posiciones básicas; las melodías suelen ser pequeños motivos específicos para cada escenario de la danza, a los que se los llama 'tonos'; el músico suele dominar los registros de esta flauta y su idoneidad se mide por la facilidad de realizar variaciones e 'improvisaciones del tono' durante toda la celebración, especialmente en los momentos de clímax.

## Yumbadas

Otro estilo de pingullo importante es el de las yumbadas del sector norte de Quito, algunas de estas son muy reconocidas, entre ellas: las yum-

badas de Cotocollao, Calderón, San Isidro del Inca, de la Magdalena, entre otras. Los yumbos son un pueblo ancestral preinca de esta región, conocidos históricamente como grandes comerciantes. En la actualidad sus descendientes viven en la ciudad, pero han preservado una de sus celebraciones principales que es la yumbada, que la realizan en el mes de junio y coincide con la fiestas cristianas del Corpus Christi.

El pingullero o 'Mamaco', como lo denominan, es personaje esencial: interpreta con un tambor de tamaño mediano y un pingullo de aproximadamente 27 cm, algunas veces un poco más largo. Los géneros que interpretan los llaman *yumbos* y *danzantes*, tienen tonos específicos para cada momento de la celebración; su interpretación se caracteriza por el uso de los registros más agudos, por lo que al tratarse de un instrumento que funciona mediante la producción de armónicos, su fabricación y afinación requiere bastante trabajo. Si bien hacen algunas variaciones de la melodía, esta no es su característica principal.



● TAMBONERAS EN EL INTI RAYMI DE SALCEDO, 29 DE JUNIO DE 2015.  
FOTO JG, 2015.

## Danzantes de Cotopaxi

En la provincia de Cotopaxi, los Danzantes del Sol, en el mes de junio, coinciden con el Corpus Christi y el Inti Raymi. Es una celebración muy solemne y vistosa; los músicos que los acompañan se llaman ‘Tamboneras’, suelen tocar en grupos de dos o más, acompañados de tambores grandes de por lo menos 60 cm de diámetro y de alto, que son interpretados por una misma persona. El pingullo es una flauta delgada y alargada de 40 cm, y se tocan ‘coordinadas’ entre ellas, es decir, con igual afinación. Realizan dos voces, la primera voz lleva la melodía y la segunda voz la realiza el músico de mayor experiencia produciendo intervalos de tercera y sexta. Los géneros que interpretan son danzantes. Es en este sector donde se ve menos cantidad de jóvenes interesados en aprender y preservar este patrimonio, por lo que se encuentra en un verdadero peligro.

Si bien los más comunes son los pingullos de tres orificios, dos al frente y uno posterior, existen otros; por ejemplo: los Abagos de Chilcapamba, Cotacachi, provincia de Imbabura, usan el pingullo de “cuatro orificios (tres en la parte delantera y uno en la posterior)”. (Betancourt, 2008); en Cañar, el Taita Carnaval baja del cerro tocando un pingullo de cuatro orificios frontales, mientras los danzantes cañari se acompañan de una flauta larga sin orificios conocida como *rucu* o *mama pingullo* y un tambor; los kichwas amazónicos del Napo usan una flauta vertical de cuatro orificios frontales a la que llaman pingullo, para la Danza de la Chicha.

En el caso de los pingullos, el camino de descifrar, sistematizar, revalorizar y difundir el gran legado de conocimiento ancestral es muy largo y apasionante.

## BIBLIOGRAFÍA

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

Quito, Ecuador.

BETANCOURT, O.

2008 *El elefante de Cotacachi*. Fundación TIANA. Quito, Ecuador.

CABALLERO, F. P.

1988 *Musica Inkaika, sus leyes y evolución*. COSITUC. Cusco.

COBA, C.

1981 *Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador* (Vol. I).

GARCÍA, J.

2015 *Aerófonos del Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

GÉRARD, A.

2009 'Tara y tarka: un sonido, un instrumento y dos causas (estudio organológico y acústico de la tarka)'. En A. Gérard, *Diablo tentadore y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Pujllay*, Plural Editores, La Paz, Bolivia.

INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTROPOLOGÍA

Otavaló, Ecuador.

MINISTERIO DE CULTURA

MULLO, J.

2009 *Música Patrimonial del Ecuador*. Fondo Editorial, Quito, Ecuador.

STOBART, H.

1996 *The Llama's Flute, Musical Misunderstandings in the Andes*. Early Music, Gran Bretaña.

## JOHNY GARCÍA COQUE

Nació en Quito en 1967. Artista autodidacta, gestor cultural y productor. Estudió el Diplomado en Etnomusicología, con mención en Composición e Investigación dirigido por Juan Mullo en la PUCE en el año 2000. Ha formado parte de varios grupos de música andina latinoamericana y ecuatoriana. Sonidista del Centro Cultural 'Mama Cuchara' del Municipio de Quito, 2000-2002. Desde 1994 dirige AMAUTA Música, Sonido y Cultura, que es un grupo de estudio y práctica de la investigación musical, con el cual ha realizado varias grabaciones de música andina y la producción *Música e Instrumentos Tradicionales del Ecuador* volúmenes 1 y 2; sobre rondador, dulzainas, flautas y bandolines en la música mestiza ecuatoriana, 2011. Otros de sus trabajos son: *El rondador y las dulzainas: organología y técnicas de interpretación en la música criolla ecuatoriana* (Proyecto Ganador Fondos Concursables en Investigación Musical, 2012 MCE) producto audiovisual con respaldo sonoro y textos digitales. Producción y realización de *Don Luis Topón, pingullero de Cotogchoa*, documental 2012. *Temas de pingullero de Cotogchoa: materiales sonoros para la revitalización del pingullo local*, producción discográfica, 2012. 'El rondador: ecos de un sonido prehispánico', artículo para la revista *Patrimonio Cultural Inmaterial* Nro. 11 del Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador, 2013. 'Aerófonos andinos del Ecuador', trabajo de introducción a la organología de las flautas andinas con el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2015. Ha realizado exposiciones, conferencias y talleres sobre la música y las técnicas de interpretación de instrumentos tradicionales en lugares como: Museo de Instrumentos Musicales Pedro P. Traversari, Casa de la Música, universidades, instituciones educativas, grupos de arte y otros.

# LA ESTÉTICA GUITARRÍSTICA DE CARLOS BONILLA CHÁVEZ

Raúl Escobar Guevara  
Quito, junio del 2015

## Resumen

La música de Carlos Bonilla Chávez es quizá una de las pocas y, de seguro, una de las más antiguas producciones originales para la guitarra en Ecuador, sin embargo se ha hecho poco por su difusión, debido a varios factores que probablemente han terminado relegándola.

**PALABRAS CLAVE:** Carlos Bonilla Chávez, guitarra ecuatoriana, guitarra quiteña, nacionalismo musical, guitarra clásica, música ecuatoriana original para guitarra.

## Sobreposición y resistencia del nacionalismo musical

**E**n abril de 2014, en el marco de las IV Jornadas Académicas de Ciencias de la Música del Conservatorio Nacional de Música, presenté una conferencia en la que participaron mis estudiantes de guitarra del nivel superior, donde enuncié algunos criterios enfocados hacia una propuesta interpretativa de la obra para guitarra del compositor ecuatoriano Carlos Bonilla Chávez (CBCH, 1923-2010), guitarrista y compositor autodidacta que incluso llegó a crear en el Conservatorio Nacional de Música de Quito la cátedra de guitarra clásica. No es mi intención generar una posición estilística, ni mucho menos sobre la interpretación de la obra del compositor, sino una propuesta que dentro de lo académico y del público en general, abra la discusión y crítica —es lo que más espero— a lo que podríamos denominar ‘La guitarra ecuatoriana’, entidad estilística y estética todavía aparentemente difusa y emergente, para la que la figura de Carlos Bonilla Chávez implica, si no un punto de partida, sí un referente ineludible.

En el libro *La música en Latinoamérica*, de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, se divide el nacionalismo musical de nuestra región en dos fases, una ubicada más en el siglo XIX donde los argumentos de óperas, como *Il Guaraní*, de Carlos Gómez, en el Brasil imperial del siglo XIX, se remitían a títulos que evocaban la realidad del paisaje geográfico, no así del sonoro, que empieza recientemente a establecerse en el siglo XX, con el apareamiento de los 'aires nacionales', los cuales no solo tendrán el nombre alusivo a la realidad geográfica y social, sino que recogerán los elementos musicales del país como material esencial para la composición de distintas obras musicales. (Miranda-Tello, 2011: 27).

En Ecuador, la creación del Conservatorio Nacional de Música, por el general Eloy Alfaro hace 115 años, permitió que, con base en la formación académica de la música, un conjunto importante de compositores se alineara en un margen estilístico amplio de creaciones cuyo tema será la música popular ecuatoriana. Esos músicos inclusive generaron desde su percepción, experiencia musical y entorno socio-cultural, muchas definiciones de géneros de la música popular ecuatoriana, que adquirieron identidad durante todo el siglo pasado.

Carlos Bonilla Chávez estudia contrabajo en el Conservatorio y, paralelamente, es un actor importante en elencos que hacen el marco instrumental a varios cantantes populares en la época de la radiodifusión en vivo, décadas de 1940 y 1950. No voy a ahondar en ese tema para concentrarme en la creación de la obra guitarrística de Bonilla Chávez, desde la experiencia del guitarrista y maestro de guitarra, lo que significó asumir más de una posición frente a esa producción, sobrepasando los veinte años de estudios, práctica artística y docente.

Alguna vez, incluso, llegué a descartar esto de mis intereses, pero debo aceptar que jamás me fue indiferente. Las dudas parten del intérprete y, como es de esperarse, de mi experiencia —léase aprendizaje y fascinación— respecto a la música ecuatoriana, la 'guitarra ecuatoriana' y mis estudios de la guitarra clásica. Pero las dudas implican finalmente varias certezas que a la vuelta del tiempo han ido madurando.

En Ecuador, la creación del Conservatorio Nacional de Música, por el general Eloy Alfaro hace 115 años, permitió que, con base en la formación académica de la música, un conjunto importante de compositores se alineara en un margen estilístico amplio de creaciones cuyo tema será la música popular ecuatoriana.



● CARLOS BONILLA, 1950.

Mi primer año en el Conservatorio, en 1987, me llevó a la música para guitarra del Maestro Carlos Bonilla, evidentemente la conocía en el marco de la música popular. Pasillos como *Cantares del alma*, *Subyugante*, el yumbo *Atahualpa* o el aire típico *Ponchito al hombro* fueron parte de ese 'lenguaje materno' con el que la música había llegado a mí. Sin embargo el pasillo *Solo tú*, que era obra obligatoria en el primer año, no lo había conocido jamás; me gustó mucho y acrecentó ese primer interés por una obra que no podía percibir como original para guitarra, al igual que otra serie de obras en ese mismo sentido, ligadas todas a los géneros populares del

Ecuador, pero también a una tradición académica que había sido característica en el 'nacionalismo musical' de América Latina, cuestión que, sobra decir, entonces también me era desconocida.

Tras algunos años en el Conservatorio, mi estudio de la guitarra clásica me encaminó fuera de éste hacia clases privadas que me introdujeron en el conocimiento sistemático del repertorio de la guitarra clásica en todas sus épocas, fundamentalmente J.S. Bach, Villalobos, Tárrega, Mangoré y Leo Brouwer; sin embargo, ese acontecimiento que me involucró con la literatura del instrumento y me proporcionó un desarrollo técnico musical; me alejó no de la mú-

sica ecuatoriana ya que me convertí en un empedernido arreglista de temas populares, pero sí de la música de Carlos Bonilla Chávez.

Mi estudio disciplinado y profesional de la guitarra clásica, quizá influenciado, quizá no, me dio la percepción de que la música del compositor ecuatoriano, comparada con la de los grandes maestros de la guitarra clásica —en particular los latinomericanos Mangoré, Villalobos y Brouwer—, era en gran medida ‘elemental’: su factura era ‘modesta’, los temas tenían, a mi entender, un desarrollo muy limitado; tenía certeza de que cuando no utilizaba la pentafonía utilizaba esquemas de la música tonal que podían encontrarse en las obras menos complejas de Carcassi o de Carulli, en la primera mitad del siglo XIX.

Toda esta ‘arrogancia’ de joven guitarrista —hablo de los años noventa— que confronta experiencias con la literatura específica del instrumento y va construyendo ‘prioridades repertoriísticas’ con ejercicios de inclusión o de exclusión de compositores y su música, se vio determinada por la idea de ‘alcanzar un mayor nivel’ ejecutando las ‘obras más difíciles’ dentro de las ‘convenciones oficiales’ de la ‘literatura para guitarra clásica’. Pero ciertamente, debo aclarar que mi rechazo a la música de Carlos Bonilla Chávez tuvo sin embargo su más fuerte punto en un fenómeno del movimiento guitarrístico ecuatoriano, la presencia arrolladora de algo, que como nueva conjetura, voy a denominar la ‘segovianización y laurinización’ de la música ecuatoriana.

## ‘Segovianización y laurinización’

Con *segovianización y laurinización* me refiero a la existencia de arreglos y versiones para guitarra sola de piezas célebres de la música popular ecuatoriana, por parte de Homero Hidrovo y Terry Pazmiño, por ejemplo el arreglo del pasillo *Canta cuando me ausente*, de Marco Tulio Hidrovo, padre de Homero (Pazmiño, 2013: 10); del sanjuanito *Mi chagrita caprichosa*, de Benjamín Aguilera, de Terry Pazmiño (Pazmiño, 2013: 20), quienes introdujeron una innovación sonora en la música popular del Ecuador,

que fue generando interés en este ‘novedoso’ hacer y desinterés en el estilo tradicional de la música ecuatoriana interpretada por Segundo Guaña, Bolívar ‘Pollo’ Ortiz y, claro, Carlos Bonilla Chávez.

La diferencia fundamental, lo explica Terry Pazmiño, quien denomina a este estilo ‘Pasillo quebrado’, tendría su precursor en el guitarrista y requintista Homero Hidrovo (1939-1979):

Homero Hidrovo dividió el pasillo en tres negras o tres acordes, tocados a ‘plaqué’ en su acompañamiento y doce semicorcheas en su melodía. (...) Con esto, Hidrovo se convierte en el único creador de este estilo. (Pazmiño, 2013: 21).

Personalmente creo entender que esta forma de arreglar y componer para guitarra es tomar la línea melódica, armonizarla verticalmente (‘en tres negras’) con el acorde o notas propias del mismo y horizontalmente con contracantos (‘doce semicorcheas’), elaborados con bordaduras, notas de paso sobre el acorde correspondiente.

Esa fue la manera con que Andrés Segovia auspició la inserción de mucha música popular española y latinoamericana en el repertorio de la guitarra clásica, pero ante todo fue la forma en la que se compusieron los vales venezolanos de Antonio Lauro.

En el año 2001 yo me trasladé a Alemania a estudiar con Wolfgang Lendle, en la Musiakademie Kassel, donde entre un sinnúmero de cosas me concentré en el trabajo de la sonoridad de la guitarra, la que se obtiene en un noventa por ciento con la mano derecha, lo que implicó el cambio total de la técnica en esa mano, con resultados que llenaron mi expectativa. A finales del estudio por el año 2005, al tener un amplio abanico de recursos en la mano derecha, habiendo tocado obras latinoamericanas, europeas e incluso ecuatorianas, con una práctica constante de la música popular, pude reconstruir, de memoria, nuevamente el pasillo *Solo tú* de Carlos Bonilla Chávez. Esa reconstrucción me llevó quizá ya a una hipótesis: Bonilla Chávez no componía ni sencillo ni elementalmente, componía con base en

su conciencia estética respecto de la música ecuatoriana, no se subyugaba al ‘segovianismo’ ni al ‘laurinismo’, sino que mantenía a todas luces el estilo de la guitarra quiteña, como una ratificación no solo de su convicción en la idea de una corriente de la ‘Guitarra ecuatoriana’ sino como una sobreposición del nacionalismo a corrientes compositivas como las de Vanguardia que Salgado y Guevara, abrazaron con éxito.

Para abordar la parte práctica técnico-guitarrística de mi anterior aseveración, me situó como un intérprete que va a desarrollar primero una idea y finalmente una posición interpretativa con el instrumento, pero partiendo fundamentalmente, como aconseja García Márquez, de la renuncia a cualquier vicio de ‘megalomanía nacional’ que pretenda hacer prevalecer al compositor y su música por el solo hecho de la connacionalidad.<sup>1</sup>

El antecedente de que a mi regreso al país lo hice con una nueva concepción del sonido y la expresividad, está directamente ligado a la metodología de interpretación musical de ‘Representación’ —cuestión expandida en el siglo XX por grandes instrumentistas, entre ellos Mstislav Rostropovich, célebre violonchelista ruso que desarrolló la corriente de que la música es siempre la representación de algo, de imágenes, de un ‘relato’, y con la cual trabajé de manera muy intensa con Wolfgang Lendle en la guitarra—, y una de sus ventajas es que busca establecer firmemente un ‘nexo sensible con la obra’ —el afecto—, imprescindible para interpretar cualquier tipo de música, mediante la creación de un ‘argumento propio’ (Rostropovich, 1985: 71). Bajo este parámetro cambié mi modo de asumir la música de Carlos Bonilla Chávez, dejé para después el análisis de los temas, motivos, material y recursos compositivos o guitarrísticos, y me concentré en lo que con ella el compositor quería representar y, de hecho, representaba. En el transcurso del montaje, análisis, digitaciones y sonoridades, me despojé de

los prejuicios que había desarrollado en el pasado y los que posiblemente pudieran haber devenido de mi experiencia europea.<sup>2</sup>

Mi primera conclusión, entre la conjetura y suposición, fue que hay en esta producción compositiva una corriente eminentemente ‘indigenista’. Creo que en términos generales concuerdo en ello con Pablo Guerrero, en la reciente publicación, *Carlos Bonilla Chávez, mil años de música*, publicado por el Fonsal, 2010. Según este texto, el propio Bonilla Chávez hizo una clasificación histórica de su obra, y el primer punto es:

- Música que representa el espíritu bravío y orgulloso de los incas.
- Música que representaba el dolor y desconcierto que sobrevino con la conquista española, ‘la injusticia que vive el indio hasta nuestros días’. (Guerrero, 2010: 43).

No obstante, yo concuerdo haciendo una vital diferenciación. El indigenismo fue una corriente latinoamericana en Sudamérica, ante todo literaria, pero también pictórica. La literatura tuvo mucha mayor influencia en Ecuador antes que la pintura, debido a la obra del escritor ecuatoriano Jorge Icaza. La consideración fundamental que quiero hacer es que el ‘indigenismo’ es ajeno al mundo indígena, es una visión exterior establecida desde una óptica de la izquierda política de la primera mitad del siglo XX, en la que desde el manejo de un potente y desgarrador estilo realista, se describe al indígena de los Andes como un ser denigrado al punto de la deshumanización, por un sistema feudal establecido en la Colonia.

Paralelamente al ‘indigenismo’ literario y sus actores políticos, se esboza un ‘indigenismo oficial’ que busca fundar el origen de la nación ecuatoriana en

1 “Sin duda, uno de los factores de nuestro retraso literario ha sido esa megalomanía nacional —la forma más estéril del conformismo— que nos ha echado a dormir sobre un colchón de laureles que nosotros mismos nos encargamos de inventar”. (García Márquez, 1960: 44-47).

2 Que quizá se habrían acentuado si consideraba, todavía más, que al contrario de los célebres compositores latinoamericanos, Lauro, Brouwer, Villalobos, Ginastera o Pujol, ésta no era obligatoria en ningún programa de estudios ni válida para exámenes de ingreso en ningún conservatorio superior europeo, ya que incluso en Ecuador es opcional.



● CARLOS BONILLA CHÁVEZ A FINES DE LOS AÑOS CINCUENTAS.

ARCHIVO SONORO DE LA MÚSICA ECUATORIANA; DIGITALIZACIÓN: PABLO GUERRERO.

las naciones anteriores a la llegada de los españoles, el presunto Reino de Quito o de los Shyris de la Historia del Padre Juan de Velasco. Esto, ante todo, genera la idea de asociarnos al fin del incario mediante un héroe, principalmente el último Inca, Atawallpa, de origen quiteño, triunfador sobre el Cuzco con sus generales Kiskis y Kalikuchima, en la guerra civil contra su hermano Waskar, lo que va cimentándose con fuerza desde la implantación del laicismo en la educación, en 1895, con el triunfo de la revolución liberal, y se imbrica de manera indefectible tras la derrota ecuatoriana en la guerra de 1941 ante el Perú, con la imagen heroica de Rumiñawi, al que el Estado llega a otorgarle el grado de General y patrón laico de las Fuerzas Armadas, defensor del territorio fren-

te a la invasión extranjera al enfrentarse en guerra a muerte contra los invasores españoles.

La música de Bonilla Chávez se relaciona, según lo veo, con ese 'indigenismo oficial', mítico y grandioso, creado en el marco ideológico del Estado; compone evocando a esos héroes que tienen características similares a las tragedias griegas de Sófocles, se enaltece al héroe por sus míticos dones y se ensombrece por el 'hado', es decir, el vaticinio irreversible, inevitable de la muerte, el vencimiento y el exterminio.

*Preludio y yumbo* y *Atahualpa* son dos ejemplos emblemáticos, ambos compuestos sobre la base rítmica del yumbo, danza ritual y guerrera, de los pueblos originarios de las poblaciones preincásicas de Quito.

Bonilla Chávez era un hombre fiel a su estética, tal cual lo fue Villalobos; nunca renunció a que fuera la música popular ecuatoriana la fuente de sus composiciones ni tampoco incursionó en los lenguajes de la Vanguardia, fundamentalmente porque había definido una línea clara para su creación y sencillamente jamás hizo una elección en contrario.

## Propuesta interpretativa: Atahualpa-Yumbo

### La representación

---

La imagen del héroe es fácil de visualizar para los ecuatorianos. Atahualpa es una imagen positiva, príncipe y guerrero, 'hijo predilecto', pero castigado por su propio destino que representa el fin mismo de su existencia.

El propio Bonilla Chávez define el 3/4 como rítmica fundamental, la encontramos con la combinación de la nota negra contra la blanca, en el primer compás y las tres negras en el segundo compás, lo que construye la base rítmica. Por esta razón es que para hacerla descriptiva, el intérprete puede asumir la primera sección con el tema, como puramente evocativa, para lo que puede convenir que se toque lento, ceremonioso, exagerando los *glisandos* de octavas entre las cuerdas 2da. y 4ta., lo que ayuda a generar la imagen etérea, inmortal del 'Héroe', pero se anima el pulso al tomar los ocho compases de la base rítmica con el recurso percusivo de 'tambora', la misma que, ya como motivo, sigue presentándose en el acompañamiento de los bajos, los que de acuerdo con la tradición de la guitarra tradicional del Ecuador, se deberían tocar en *stacatto* o golpeado, imitando el uso de la púa con el que se interpretaba preferentemente. El toque golpeado es un elemento técnico, pero también expresivo, al enfatizar el pie rítmico frente al canto que, al igual que la melodía, se vale de *glisandos* que en la guitarra, si son intencionales, ayudan a mantener el *legato*<sup>3</sup> de la línea melódica con la emotividad adecuada.

El fraseo golpeado de las melodías es también característico, por lo que buscamos no perder del todo este recurso técnico y expresivo. En la segunda parte, donde el tema anacrúsico va en los bajos, eliminamos la idea de golpearlos, más bien buscamos un *legatissimo*, pero con el accionar del dedo pulgar de la mano derecha, imbuyendo con ello profundidad y la evocación de la 'voz del hado', es decir la voz del destino que avisa la inminencia de la tragedia.

---

3 Canto o discurso melódico sin interrupción o cesuras.

# Atahualpa

Yumbo

Carlos Bonilla Chávez  
(Quito, 1923-2010)

ATAHUALPA, CARLOS BONILLA CHÁVEZ

Siendo una composición muy sencilla en cuanto a recursos y material musical, el manejo de tímbricas o colores, que van del *ponticello* al *sul tasto*,<sup>4</sup> con-

forme a las intención comunicativa del intérprete, donde la mano derecha debe promover la sonoridad requerida, es más que recomendable para configurar el argumento interpretativo.

4 'Ponticello' es un sector de máxima tensión en las cuerdas de la guitarra, que da un timbre seco, brillante. 'Sul tasto' o sobre la tastiera es todo lo contrario y se lo asocia a un timbre cálido y oscuro, timbres como el natural, boca y dulce son intermedios entre estos.

### La representación

---

El ejercicio de buscar al héroe en este tema lo hice con base en el personaje histórico de Rumiñawi, lugarteniente de Atahualpa. Intenté ubicarme en la escena de aquel julio o agosto de 1533, en donde recibe la noticia del asesinato del Inca, cuya emotividad se acopla a la primera parte del *Preludio*, en *tempo* 'Lento' que combina el 6/8 en una melodía pentafónica de gran nostalgia, representando al antiguo mundo indígena y el 4/4 —que pudiera ser una alusión a la llegada de los españoles— en una serie de arpeggios sobre un acorde de Mi menor construido por cuartas y con la segunda nota duplicada pero de manera alterada, un La sostenido; el establecer el dolor íntimo pero grande de Rumiñawi resulta musicalmente bastante claro.

Decidí basarme en la última versión publicada por Conmúsica (2010), en la que se mantiene toda la segunda parte del *Preludio*, sin ciertos tachones de la publicación original, dedicada a Jean Pierre Jumès, de la editorial Max Essig, tachones que se le atribuyen al propio compositor, y es así como se conserva la versión que reposa en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Quito. Sin embargo, nos inclinamos por la de Conmúsica, porque sean o no apócrifos los tachones a los que me refiero, desde el punto de vista de la representación es una parte para explotar; resulta en contraste con la anterior, una meditación intensa, profunda pero que conlleva a la decisión, llena de ira, pero una decisión irrevocable que conecta directamente con el yumbo, danza guerrera que representa justamente declaración y estado de guerra; en nuestro ejemplo, las que tuvo el inca Rumiñawi hasta llegar a Quito y quemarla antes de entregarla a los españoles.

Esta obra, en general, es una fuente de reconocimiento del nacionalismo musical de Carlos Bonilla Chávez, digo esto porque el 'nacionalismo musical' no fue en América Latina un movimiento desligado; si bien es cierto, en un principio muchos compositores fueron, en un sentido, muy similares, y tuvieron objetivos casi idénticos aún sin conocerse,

Otro elemento de esta tradición, que llega claramente con Villalobos, Ponce, Ginastera y por supuesto con Bonilla, es el color instrumental, es decir, la búsqueda de timbres y colores producidos de manera natural por la guitarra.

# Preludio y yumbo

Guitarra sola

Carlos Bonilla Chávez  
(Quito, 1923-2010)

The musical score is written for guitar solo in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. The first staff begins with the tempo marking *Lento* and includes a circled 5 and a circled 6. The second staff includes the marking *cresc. y accel.* and a circled 4. The third staff includes *a tempo* and a circled 4. The fourth staff includes a circled 5 and a circled 6. The fifth staff includes a circled 3 and a circled 6. The sixth staff includes a circled 3. The score features various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingerings (e.g., 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). The piece concludes with a final chord marked with a circled 3.

Musical score for "Preludio y yumbo" by Carlos Bonilla Chávez, measures 18-35. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Measure 18: *dim.* (diminuendo), *p* (piano). Features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Includes fingering: *arm. 12* (armature 12) with circled numbers 3, 2, 1.

Measure 20: Includes an *acc.* (accents) marking and a triplet of eighth notes. Bass line has chords. Includes fingering: circled numbers 2, 1.

Measure 24: Includes a triplet of eighth notes. Bass line has chords. Includes fingering: circled numbers 3, 2, 1.

Measure 27: Bass line has chords. Includes a *p* (piano) marking.

Measure 30: Bass line has chords. Includes a triplet of eighth notes and a *p* (piano) marking.

Measure 33: Bass line has chords. Includes a *p* (piano) marking.

Measure 35: Bass line has chords.

sin sospechar lo que otros nacionalistas hacían, ya para 1950, la figura de Heitor Villalobos había personificado con toda claridad la corriente compositiva del 'nacionalismo musical'. No es casualidad que Villalobos haya producido una importante y muy reconocida obra para la literatura guitarrística, por demás conocida por Carlos Bonilla Chávez, quien funda la cátedra de la guitarra clásica en el Conservatorio de Quito, él es el primer alumno autodidacta en aprender y el primer docente en enseñar los célebres Preludios en nuestro país, yo no creo que sea una subjetividad decir que Bonilla fue influenciado por Villalobos, menos aún que se pudiera inferir alguna posición subalterna o de imitación del ecuatoriano frente al brasileño, ante todo no. Villalobos fue, musicalmente, un 'nacionalista' convencido; la base de su música, según él mismo, estaba por un lado, en la música popular brasileña, a lo que él denominó 'folclor', y otra, 'la música salvaje', que fue una manera de definir la descripción musical de la inmensa vastedad natural de la floresta amazónica, de las larguísimas costas del Brasil y las llanuras del noreste y sur. El contraste de estos elementos sirven para entender la estética de Villalobos; jamás incursionó en la Vanguardia, en pleno auge en los años de madurez del brasileño, aspecto que también Bonilla Chávez compartió.

Bonilla Chávez era un hombre fiel a su estética, tal cual lo fue Villalobos; nunca renunció a que fuera la música popular ecuatoriana la fuente de sus composiciones ni tampoco incursionó en los lenguajes de la Vanguardia, fundamentalmente porque había definido una línea clara para su creación y sencillamente jamás hizo una elección en contrario.

Otro elemento de esta tradición, que llega claramente con Villalobos, Ponce, Ginastera y por supuesto con Bonilla, es el color instrumental, es decir, la búsqueda de timbres y colores producidos de manera natural por la guitarra.

## La música no indigenista o géneros mestizos

Un segundo y fundamental grupo de composiciones del Bonilla Chávez, ya por la cantidad de

obras y por la repercusión en la música popular ecuatoriana, son sin duda las que corresponden a los géneros mestizos, varios de ellos, como el aire Típico, la tonada, por encima de todo el pasillo, del que fue un cultor y productor comprometido, e incluso aquellos que son mucho más hispanos que mestizos como el zapateado.

## Propuesta interpretativa: *Solo tú-pasillo ecuatoriano*

---

Probablemente, fuera de que podría ser una conjetura, esta composición es un documento donde se escribe por primera vez en el lenguaje convencional de la música de Occidente, el estilo del pasillo quiteño, o si se quiere de los Andes ecuatorianos, como se lo tocaba tradicionalmente en la guitarra, y cuyos grandes exponentes fueron Bolívar 'Pollo' Ortiz, Segundo Guaña, Francisco Pástor y, por supuesto, Carlos Bonilla Chávez; en ese sentido, insisto, es un documento histórico de la concepción tradicional del pasillo ecuatoriano, construido con arpeggios y líneas melódicas, la mayor parte a intervalos simultáneos de sextas o terceras, que buscan recrear el lirismo de los textos y sus cantores, claramente enmarcados en el ritmo característico, compás de 3/4, intercalando los bajos de la quinta y tercera del acorde, acentuados y graves, como en el yaraví; no existe en lo absoluto 'contracantos' o 'contrapuntos', que como hemos dicho entraron con la 'segovianización y laurinización' de los arreglos de la música ecuatoriana, el *legato* de la melodía recurre a los *glisandos* y es necesario que la pulsación de la mano derecha mantenga un sonido redondo, pastoso, potente o dulce y lírico conforme la dinámica y la agógica lo requieran. El mismo que, en la interpretación popular, fue producido originalmente por la púa, y un recurso para imitarlo ha sido la utilización del pulgar y el índice, o el medio, según prefiera el guitarrista, tensando un poco las falanges, pero ante todo sin alternar índice y medio, y como se hace al combinar dedos y púa, coordinando el movimiento de su ataque con la muñeca.



CARMEN CHÁVEZ, MADRE DE CARLOS BONILLA (GUITARRA); SU HERMANA ROSA (BANDOLÍN)

FUENTE: PABLO GUERRERO

En cuanto a la representación, *Solo tú* es un tema amoroso, de amor filial, de amor fraternal o carnal, eso depende del 'imaginador' que va a trabajar con ello. Diferenciamos entre la primera parte la meditación intimista del recuerdo y luego la invocación, quizá la desesperación y la resignación limpia de rencores que tiene todo amor impecable. Recurrimos sí a variar, en especial en la segunda parte tanto en el fraseo como en el arpeggio ornamentado

de los acordes en la repetición, con ello estudiamos algunas posibilidades propias de la música ecuatoriana para guitarra, con los trémolos con un solo dedo imitando a la púa (dedillo) o *glisandos* largos que permanecen tenidos al llegar a la nota de destino. Los temas que en la primera parte van sobre la tónica (t) y subdominante (s), acordes menores ambos, se prestan para buscar un color instrumental dulce o *sul tasto*, mientras que los temas en acordes

dominantes (D) y entre dominantes (D/D) pueden expresarse mejor buscando tensiones desde la boca de la guitarra hacia tras de ella, buscando el patetismo del discurso.

Personalmente creo que esos recursos técnicos

bien programados pueden dar resultados favorables a la interpretación. La partitura utilizada es el manuscrito original de Carlos Bonilla Chávez, ya que en su escritura se pueden buscar estas intenciones arriba descritas.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "SOLO TU" by Carlos Bonilla Chávez. The score is written on ten staves. At the top left, it says "PASILLO" and "apoyan la melodía". At the top right, it says "SOLO TU" and "CARLOS BONILLA CH". The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. There are also handwritten annotations and markings throughout the score, including "dejarlos", "dolce", "met", "D.C. HASTA", and "FIN". The score is written in a clear, legible hand.

Pensar en una fonoteca es sobre todo amplificar preguntas: ¿Qué sonoridades? ¿Qué materialidades? ¿Qué narrativas? ¿Qué procedencias? ¿Qué fonoteca? Una fonoteca no como entidad centralizada sino como un organismo constituido por una red de acervos-archivos independientes e institucionales orientados hacia las audiencias.

### Propuesta interpretativa: *zapateado ecuatoriano*

---

El zapateado se considera un género mestizo, pero la factura, en un noventa por ciento, es plenamente europeo, español, el compás de 6/8 y un motivo con tres negras en la melodía contra dos negras con punto en el bajo. No deja de ser curioso que siendo ésta, probablemente, la pieza técnicamente más guitarrística, sea la menos tocada por los guitarristas ecuatorianos, no se encuentra registro de grabación del propio Bonilla Chávez, la grabación existente en vivo es de Fabián Carrera<sup>5</sup>. Obra de una rítmica compleja, melódicamente a tres tiempos y armónicamente a dos, requiere una presión y precisión incesante para la mano derecha, y a su vez para la izquierda las posiciones más extremas (Posiciones XII. y XIX)<sup>6</sup>, escalas, arpeggios y rasgueos, que implican, tanto en el ámbito como en recursos técnicos, una propuesta completa.

Técnicamente hablando, no hay otra obra de Bonilla que no sea su concierto donde utilice tantos recursos guitarrísticos; en todo caso, fuera de que pudiera parecer algún homenaje a la música española, en la parte final utiliza de manera directa la tonalidad menor, con lo que ratifica su propuesta mestiza sobre el género, ya que la melodía es de carácter pentafónico.

El guitarrista que asuma esta obra debe concentrarse en un trabajo de definición rítmica interesante, que no admite concesiones, y en cuanto al manejo de la expresividad puede provocar varios planos tímbricos, como jugar con el manejo de *staccatos* en el pulgar, lo que genera variedad, pero aumenta, naturalmente, el trabajo de montaje.

---

5 [https://www.youtube.com/watch?v=igJia\\_4SJll](https://www.youtube.com/watch?v=igJia_4SJll)

6 En la guitarra, conforme a los 'cuádruplos' de Emilio Pujol, en Escuela Razonada de la Guitarra, se definen partiendo de cualquier entraste, corresponden sucesivamente a los cuatro dedos de la mano izquierda. (Pujol, 1956: 46-49).

# Zapateado ecuatoriano

## Zapateado

Guitarra sola  
Presto

Carlos Bonilla Chávez  
(Quito, 1923-2010)

The musical score is written for guitar solo in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It consists of 24 measures. The score includes various musical notations and performance instructions:

- Measures 1-4:** Start with a repeat sign. Measure 1 has a circled '1' above the first note. Measure 2 has a circled '2' above the second note. Measure 3 has a circled '1' above the first note. Measure 4 has a circled '2' above the second note. Handwritten notes 'mi' and 'pa' are written above the notes.
- Measure 5:** Contains a circled '2' above the second note and a circled '0' below the first note.
- Measures 6-7:** Measure 6 has a circled '2' above the second note and a circled '0' below the first note. Measure 7 has a circled '2' above the second note and a circled '0' below the first note.
- Measures 8-11:** Measure 8 has a circled '1' above the first note and a circled '2' above the second note. Measure 9 has a circled '0' below the first note and a circled '2' above the second note. Measure 10 has a circled '2' above the second note and a circled '3' above the third note. Measure 11 has a circled '2' above the second note and a circled '3' above the third note. The instruction 'pizz.' is written above measure 11.
- Measures 12-15:** Measure 12 has a circled '2' above the second note and a circled '3' above the third note. Measure 13 has a circled '2' above the second note and a circled '3' above the third note. Measure 14 has a circled '2' above the second note and a circled '3' above the third note. Measure 15 has a circled '2' above the second note and a circled '3' above the third note. A circled 'B' is at the end of measure 15. Handwritten notes 'mi' and 'pa' are written above the notes.
- Measures 16-19:** Measure 16 has a circled '2' above the second note and a circled '5' above the fifth note. Measure 17 has a circled '2' above the second note and a circled '5' above the fifth note. Measure 18 has a circled '2' above the second note and a circled '5' above the fifth note. Measure 19 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note. The instruction 'arm 12' is written below measure 17 and 19.
- Measures 20-23:** Measure 20 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note. Measure 21 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note. Measure 22 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note. Measure 23 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note.
- Measures 24-27:** Measure 24 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note. Measure 25 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note. Measure 26 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note. Measure 27 has a circled '2' above the second note and a circled '6' above the sixth note. The instruction 'arm 12' is written below measure 25 and 27.

Additional markings include circled numbers 1, 2, 3, 5, and 6 above notes, and circled letters A and B. Handwritten notes 'mi', 'pa', and 'pa' are scattered throughout the score. Arrows pointing down and up are present above measures 12 and 13. The instruction 'pizz.' is used in measure 11. The instruction 'arm 12' is used in measures 17, 19, 25, and 27.

# Carlos Bonilla Chávez estudia contrabajo en el Conservatorio y, paralelamente, es un actor importante en elencos que hacen el marco instrumental a varios cantantes populares en la época de la radiodifusión en vivo, décadas de 1940 y 1950.

## A modo de conclusión

1. La música de Carlos Bonilla Chávez (CBCH) es guitarrística, es original y es nacionalista; nunca pretende asumir otro material que no sea aquel que deviene de la música popular ecuatoriana.
2. CBCH está ligado íntimamente al estilo de la guitarra popular de Quito y las demás regiones andinas del Ecuador, y sus composiciones son un documento de aspectos técnicos y estilísticos de ese tipo de expresión guitarrística.
3. CBCH es un nacionalista que no tiene necesidad de incursionar en otras corrientes compositivas, como la Vanguardia, porque tiene claro el ámbito estilístico sobre el que dirige la estética de su creación.
4. Producto de esa firmeza y fidelidad creativa consigo mismo, se mantiene ajeno a la 'sego-vianización o laurinización' de la música ecuatoriana para guitarra, sujetando el tratamiento académico a la identidad musical que domina y conoce a la perfección.
5. Los elementos representativos, descriptivos y de color instrumental, ahora expuestos, no son parámetros que deban asumirse sin cuestionamientos para la interpretación de la música para guitarra de CBCH, pero sí posibilidades que se construyen en torno al tratamiento interpretativo de la composición y el compositor.
6. Es un hecho que la música original para guitarra de CBCH no tiene mayor repercusión en la literatura convencional del instrumento, no es obligatoria, aun ni siquiera en Ecuador ni en el Conservatorio Nacional de Música, pero solamente parece posible posicionarla por los ecuatorianos mediante elementos interpretativos y técnicos sólidos, debido a que somos los ecuatorianos quienes conocemos los aspectos históricos, socioculturales y estéticos que han salido de esta música, así como su repercusión en la música popular, y a la par, esta ventaja debe tratársela de manera rigurosa en lo técnico como en lo expresivo.
7. Aclaración: Al referirme a la supuesta 'sego-vianización y laurinización', sin duda entran en ella los trabajos de Homero Hidrovo, Terry Pazmiño, Rodrigo Rodríguez o del conjunto Quimera, también los míos, en los que incluso se podría hablar de una 'brouwerización' y 'lendlisación'; esto nada tiene de malo, es más, considero que estas corrientes son aportes que van definiendo un camino ya no poco transitado y bien logrado de lo que idealmente podríamos llamar: la guitarra ecuatoriana.



## BIBLIOGRAFÍA

BONILLA CHÁVEZ, Carlos

1988 *Solo tú-Pasillo ecuatoriano*. Manuscrito-archivo personal Raúl Escobar G.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

1960 *La literatura colombiana, un fraude a la nación*. Acción Liberal. Bogotá.

GUERRERO, Pablo

2010 *Carlos Bonilla Chávez, mil años de música*, Fonsal. Quito.

MIRANDA, Ricardo y Aurelio TELLO

2011 *La música en Latinoamérica, La búsqueda perpetua : Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana / Mercedes de Vega Armijo, coord: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México.*

PAZMIÑO, Terry

2013 *Recuperación del Patrimonio musical intangible del Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

PUJOL, Emilio

1956 *Escuela razonada de la Guitarra. Vol. I*. Ricordi. Buenos Aires

ROSTROPOVICH, Mstislav / Galina

1985 *Die Musik und unser Leben, Scherz*. Bern, München, Wien.

## RAÚL ESCOBAR GUEVARA

(1971)

Músico quiteño, guitarrista y pedagogo. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito donde se graduó en 1997 como Bachiller Técnico Instrumental en Guitarra. Desde 2001 a 2006 cursa estudios de guitarra y pedagogía de la Música en la Musikakademie Louis Spohr de la ciudad de Kassel, en la cátedra del Maestro Wolfgang Lendle, con quien hace los estudios de Interpretación, didáctica y metodología de la guitarra, mientras cursa estudios de Pedagogía de la Música con el Dr. Michael Roske y Flauta dulce barroca con Angela Hug.

Desde 2009 es rector del Conservatorio Nacional de Música de Quito, entre 2009 y 2013 fue rector encargado del Conservatorio Superior y hasta la fecha en ambas instituciones ejerce la cátedra de guitarra clásica y es docente de Pedagogía de la Música en el Nivel Superior. En marzo 2015 participó de los seminarios de interpretación y música de cámara en el marco de la Maestría de Interpretación de Música Latinoamericana de la Universidad del Cuyo, Mendoza - Argentina.

De la investigación etnomusicológica a la composición

# ‘IPIAK Y SÚA’, UN MITO SHUAR COMO MOTIVO DE COMPOSICIÓN OPERÍSTICA

Jannet Alvarado  
Cuenca, junio de 2015

## Resumen

La investigación etnomusicológica de las nacionalidades indígenas ecuatorianas puede servir como fuente de desarrollo estético musical, este es el caso de la cultura shuar, que ha sido estudiada para utilizar su mitología como base para la composición contemporánea de la ópera *Ipiak y Súa*, nombres femeninos de dos personajes mitológicos que cumplen el rol importante de metamorfosarse en árboles que producen el pigmento rojo y negro, con los cuales los miembros de su etnia se pintan el rostro como amuleto estético de buena suerte. La ópera basa su técnica compositiva en el número tres, que se encuentra como número conductor de la vida de este grupo: ser humano, animales y naturaleza.

**PALABRAS CLAVE:** nacionalidades indígenas ecuatorianas, mitología shuar, estética musical, ópera, número tres.

## Acercamiento etnomusicológico a la cultura shuar

La etnomusicología contemporánea permite aproximarse y conceptualizar los fenómenos sonoros de una sociedad a partir de su contexto cultural. Si la musicología se refiere al ‘texto de la música’, la etnomusicología se refiere al ‘contexto’, diría Francisco Cruces (Cruces, 2002).

Cantos, música, sonidos desprendidos de la naturaleza, de la comunicación oral entre los miembros de una comunidad y todo cuanto suena dentro de ésta, puede ser interpretado culturalmente, porque representa un comportamiento, un tiempo, un lugar, es decir tiene un significado (Nattiez, 1990).

La etnia ecuatoriana shuar se ha desarrollado y se mantiene en un contexto singular de complejidad social, cultural y política. Revisemos algunas características de este grupo.

Estudios arqueológicos reseñan vestigios humanos en el área donde habita la etnia shuar, desde hace 2.500 años (Banco Central del Ecuador, s/d). Es una de las nacionalidades indígenas ecuatorianas que vive relativamente una organización social de clan, que era su organización ancestral, basada en relaciones sororales y de nexos familiares. Está ubicada al sur de la Amazonía ecuatoriana y al norte de la peruana. La mayor parte de la población se encuentra repartida en las provincias de Morona Santiago, Pastaza y Zamora Chinchipe. Ha estado sujeta a continuas colonizaciones, agresiones de labores mineras y de extracción petrolera.

Su forma de vida ancestral estaba en relación íntima con la naturaleza, con el canto, el ritmo y el sonido. Algunos habitantes todavía viven bajo esta relación. Su cosmovisión ha sido el centro de estudios y elucubraciones desde que se tiene registros de crónicas sobre incursiones conquistadoras y colonizadoras.

Los incas intentaron dominarlos pero fracasaron en sus intentos; igual circunstancia ocurrió con los conquistadores españoles, que encontraron que los habitantes de 'Zamora y Chinchipe'<sup>1</sup> eran demasiado hostiles y salvajes, como lo menciona Cieza de León en *El señorío de los incas* (Cieza de León, 2005) o Jiménez de la Espada (Jiménez de la Espada, 1831) en sus escritos al respecto.

En las dos últimas décadas del siglo XIX se iniciaron labores misioneras de los jesuitas y otras órdenes con bastante dificultad, sin lograr despojarlos del todo de su contexto religioso, cultural y físico. Hasta nuestros días, en el interior de la jungla se mantienen algunos grupos herméticos que cuidan su entorno natural y cultural. Por la misma época se propagó el entusiasmo por el oro, lo que provocó la llegada de colonos y disminuyó la población ancestral. Muchas rupturas y transformaciones socio-económicas, así como ecológicas, se han generado en sus territorios a 1.200 metros sobre el nivel del

mar. Actualmente, modelos occidentales de 'progreso' usurpan sus formas de vida, incluida su música, para integrarlos al Estado ecuatoriano y a la globalización.

Su organización social delimita los roles y las funciones de género conviviendo con la biodiversidad de la naturaleza; las mujeres siembran y cosechan, cuidan a los niños; los hombres se dedican a la caza y son guerreros, actividad que la realiza para restablecer el orden de la comunidad y la justicia.

Su principio vital no está en la violencia como comúnmente se cree y se mal interpreta por ser una comunidad guerrera. El tan controversial rito de la *tzantza*, o corte y reducción de cabeza del enemigo, se practicaba para vengar una injusticia, la muerte cometida a un inocente; la *tzantza* era ejecutada por el *tsánkram*, un fuerte guerrero que necesitaba el consentimiento de *Arútam* (Dios) para ejecutar la *tzantza* después de una iniciación muy seria y de haber descubierto a través de consultas a los shamanes, quién es su enemigo. El mono perezoso era el animal en quien se ejercitaba la técnica de la *tzantza* para crear oficio en la adolescencia. Todas las diligencias realizadas para completar el rito de la *tzantza* iban acompañadas de 'música' funcional para esas circunstancias.

## Mitología y etnomusicología

La cultura shuar ancestral vive del mito, de lo natural y lo sobrenatural; características que definen el comportamiento del individuo subordinado a sus mitos, ritos y símbolos, en una comunión con la naturaleza para mantenerla en equilibrio.

Algunos personajes de su mitología son: *Arútam*, Dios omnipotente de la vida y de la muerte, que a la vez se presenta como muchos otros dioses y diosas para hacer el bien. *Nunkui*: diosa de las huertas. *Shakáim*: dios creador de la selva. *Uwí*: renovador del ciclo vital de los seres vivos. *Etsa*: creador de los animales que viven en la Tierra. *Tsunki*: creador de los animales del agua, y la salud. *Ayumpum*: fecundador de las mujeres<sup>2</sup>.

1 Actualmente provincia ecuatoriana de Zamora Chinchipe.

2 Citado por Tamara Landívar en su Monografía: *Tzantza: mito y*

Hay tres factores interrelacionados en la vida ancestral de los shuar: ser humano, naturaleza y animales. Estos elementos también se asumen estéticamente en la composición a través de estructuras formales ternarias. El canto shuar se articula con melismas, como inflexiones de alturas sobre una nota principal, pero no al modo gregoriano ni flamenco de Andalucía, sino de modo propio.

Para reunirse con *Ariútam*, espíritu mayor de los shuar que habita en el agua de las cascadas, solo se lo puede hacer a través de lo trascendente, de lo sobrenatural, del *natem* o *ayawaska*,<sup>3</sup> que tiene diferentes características según su uso; uno es el *natem* utilizado por los shamanes (brujos, sabios) y curanderos, encargados de mantener la salud del pueblo; otro es el utilizado para convocar y reunirse con *Arútam*; otro para las personas comunes y otro para los perros a quienes también se les convida un poco, para que colaboren con sus actividades diarias. Tan esencial es su uso que a los recién nacidos también se les concede una mínima cantidad para integrarlos al mundo espiritual *Uwinshi*.

Estos actos en particular y todos en general, están acompañados por una determinada sonoridad, canto o melodía, sin la cual no es posible la acción vital diaria; en otras palabras, es parte de la vida. Esta sonoridad no constituye solamente el efecto acústico del canto o de la utilización de instrumentos musicales, sino todo el paisaje sonoro que conforma el contexto audible, sensorial de una actividad ritual o cotidiana en sus diferentes momentos. En este punto se comparte con Julián Woodside la noción de paisaje sonoro:

“Un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción, ya sea intencional o accidental, con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad”. (Woodside, 2008).

### Música y cantos shuar

Lo que podríamos llamar *música shuar* está interpretada por instrumentos musicales propios de su cultura y por cantos en su idioma, pertenece a la familia lingüística ‘shuar-chicham’. Yaa chicham,

*rito de una tradición perdida*, con el uso de la reserva etnográfica nacional del Banco Central del Ecuador, sucursal Cuenca. versión digital. (Cortesía)

3 Natem: Bejuco alucinógeno utilizado por los curanderos y shamanes.

que significa idioma de las estrellas. Shuar en español significa 'hombre' o 'ser hombre'; se los conoce también como 'jíbaros', término despectivo dado por los españoles para significar hombres salvajes, sin sentido, sin cultura.

Su vida en relación con la naturaleza y con los animales estaba íntimamente ligada al sonido, a la palabra, a la entonación de sus plegarias; a la música promotora y protagonista de comportamientos culturales, la cual parafraseando a Merriam define como 'usos y funciones' (Merriam, 1964) de su grupo social.

Entre los cantos y plegarias utilizados para acompañar actividades diarias de cualquier categoría: religiosa, profana o guerrera se utilizan los: *Anent*: Plegarias llenas de enseñanzas, para comunicarse con el mundo divino; *Nampet*: Poemas para manifestar sentimientos; *Chichamat*: Sermones matutinos para transmitir sus experiencias; *Aújmátsamu*: Saberes mitológicos que contienen la cosmovisión shuar.

*Anent para construir una vasija de arcilla*  
(Mundo Shuar, 1978: 43).

*Nunkui nuwa asanakutu*  
Mujer Nunkui siendo yo

*winia nuwéchirnáka mi arcillita*  
*tantajar amarjai hice sonar*

## El mito shuar como motivo estético operístico

Nociones de deconstrucción de Derrida (Derrida, 1997), (De Peretti, 1989); del *Arte en estado Gaseoso*, de Michaud (Michaud, 2006) y sobre todo la percepción de la cosmovisión del mundo natural shuar basada en el tres, son las piedras angulares para la construcción de la estética de la composición de la ópera *Ipiak y Súa* para orquesta, solistas, dos coros y electroacústica de Jannet Alvarado. El reparto de la ópera está basado en los personajes mitológicos.<sup>4</sup>

4 Existe un ejemplo Mp3 de la pista electroacústica de la obra de la ópera sobre la que suena a orquesta.

**Ipiak (soprano I).**- Mujer joven de 21 años, sagaz, imaginativa, siempre vestida en tonos rojos, cabello largo, tiene poderes para transformar la naturaleza.

**Súa (soprano II).**- Hermana menor de Ipiak de 19 años, reflexiva, alegre, siempre vestida en tonos negros, cabellos largos, también tiene poderes para transformar la naturaleza.

**Shamán (barítono I).**

**Bocachico** Pez (solo actuación sin canto).

**Oso hormiguero** Personaje (solo actuación sin canto).

**Anfitrión de la fiesta del tabaco (tenor I).**

**Esposa del Anfitrión de la fiesta del Tabaco** (solo actuación sin canto).

**Mimo** Adivina (solo actuación, sin canto).

**Kujanham (barítono II).**

**Venada (mezzosoprano).**

**Tinkishap** Competidor (solo actuación, sin canto).

**Perezoso** Competidor (solo actuación, sin canto).

**Kunamp (tenor II).**

**Nayap (barítono III).**

**Coro I** (gente y animales).

**Coro II** (gente y animales ).

La noción de deconstrucción de Derrida se usa como una estrategia de búsqueda de conceptos para estructurar la composición musical, más allá de los conceptos positivistas de estructura, forma musical, orquestación y dramaturgia clásica. De la noción del arte en estado gaseoso se toma lo poético del estado del arte contemporáneo donde "la experiencia pura del arte, la pureza del efecto estético... se puede producir, casi sin ataduras" (Michaud, 2006). De la cultura shuar se recrea el mito de Ipiak y Súa, dos personajes femeninos que devienen (Baudrillard, 2004) en plantas, de las que extraen los miembros de ese grupo étnico los pigmentos para pintar su cuerpo. Ipiak es la planta de achiote de cuyas semillas se saca el pigmento rojo. Súa es una planta genipa de cuyas semillas se saca el color negro. En la dramaturgia operística<sup>5</sup> se mantienen estas características del color de las protagonistas, presentándose como ele-

5 El libreto operístico de Jannet Alvarado es una adaptación del cuento de Oswaldo Encalada: *Ipiak y Súa*, una historia de las selvas orientales, escrita específicamente para este trabajo operístico.

Son infinitos los motivos de creación estética compositiva a partir de culturas ancestrales como la shuar que contiene elementos culturales de gran riqueza como los mitológicos.

mentos estéticos en un espacio urbano y a la vez natural y contemporáneo, año 2000, este es el momento en el que se desarrolla la trama.

En la cultura shuar se atribuye al hecho de pintarse el cuerpo, funciones importantes y muy específicas: el indígena que pinta su cuerpo queda protegido (Karsten, 1989: 486-487) contra las enfermedades, contra el mal de ojo<sup>6</sup>, se prodiga un amuleto de cacería, se provee de buena suerte, refuerza su cuerpo. Es necesario pintarse para danzar en fiestas religiosas y para tener poder mágico. A estas actividades realizadas con cuerpos coloreados podemos darles orientaciones semióticas, en las cuales “los signos pueden hablar de sí mismos, interpretarse a sí mismos, pero también interpretar otros sistemas de signos”. (Fabri, 1999: 78). Esta explicación nos lleva a encontrar una hermenéutica para reinterpretar esos signos de cuerpos pintados y sus funciones, y expresarlos en la composición musical operística con sonidos específicos acústicos y electroacústicos.

### El tres como número deconstrutor

Otro elemento fundamental en la ópera es la presencia del *tres*, el tres como elemento que estructura, melodías, armonías, texturas, grupos instrumentales, timbres, ornamentos, fórmulas rítmicas y dinámicas.

La importancia del tres viene dada por la presencia de tres sonidos (con una interválica variable) en los cantos indígenas shuar. En la obra se presentan continuamente melodías, motivos y temas, basados en tres sonidos con diferentes intervalos con alteraciones y variaciones que no se repiten constantemente.

En muchas ocasiones la sonoridad compositiva melódica y armónica, por el uso intencional de intervalos de tercera, da la impresión de estar sustentada en el sistema tonal, otras veces en la modalidad y otras en la atonalidad, pero ninguno de esos sistemas compositivos es el promotor de esta ópera, están deconstruidos en diferentes

6 Mal de ojo es la energía negativa que transmite una persona a otra, sobre todo a niños al mirarlos.

modelos trifónicos melódicos, armónicos y rítmicos.

Hay tres factores interrelacionados en la vida ancestral de los shuar: ser humano, naturaleza y animales. Estos elementos también se asumen estéticamente en la composición a través de estructuras formales ternarias. El canto shuar se articula con melismas, como inflexiones de alturas sobre una nota principal, pero no al modo gregoriano ni flamenco de Andalucía, sino de modo propio.

**Ejemplos.** En la primera parte de la ópera encontramos:

Tres notas iniciales que señalan el desarrollo de la melodía del personaje:

Súa:

*cantabile*

¿Quéob-ser-vas con tan-toa-som-bro?

Un unísono en la flauta, el oboe y la marimba refuerzan el ingreso de la protagonista principal (compás 43 en adelante).

Ipiak:

*espressivo*

¡No — sé qué *f* es!

En la III parte, los animales, personificados por los miembros del coro, dialogan entre sí, con las sílabas y fonemas propuestos. (Estos efectos le dan el carácter contemporáneo a la ópera junto con la banda electroacústica).

Pronunciar las sílabas sin alturas determinadas, en cualquier dinámica, entrando individualmente de forma aleatoria, evitando la superposición hasta donde indica la flecha, cuando habla la venada.

ch ch pep pep lr lr lr lr pep pep pep ch ch ch

ul ul ul ul ik ik ul ul ul ul ik ik

s s e e ul ul s s e e

bop bop ib o o o o o o

ni ni ni ni

## Ópera natural

El elemento que sin duda da a la obra el movimiento estético más importante correspondiente al concepto dramático musical estructural, tiene que ver con una interpretación antropológica de la música (Reynoso, 2007); si la ópera como forma musical es drama cantado, la vida shuar también lo es, es un drama cantado, una 'ópera natural'. Cantos, recitativos, plegarias, danzas, instrumentos, escenarios y más... convergen en una escena de la vida shuar, esta escena podría ser relacionada estéticamente con el arte dramático-musical occidental. En este punto sería oportuno convocar a Baudrillard cuando manifiesta: "El arte no pertenece a la historia del arte". (Baudrillard, 1998).

En la ópera *Ipiak y Súa* existe el canto continuo de la acción dramática, pero no el canto convencional de los diversos estilos operísticos, ni siquiera el canto shuar, sino un canto que deconstruye a los dos anteriores, para optar por otro con características propias, insinuadas por aquellos. Igual circunstancia ocurre con la orquestación y la dramaturgia. De esta manera, la ópera en cuestión no persigue representar la vida shuar a la manera de una ópera costumbrista.

Es absolutamente relevante el empleo de un mito shuar para recrear el argumento, el libreto y la música de una ópera. El propósito de la adaptación del mito al argumento operístico no es el de desvirtuar el mito ni la cultura a la que pertenece, sino el de *visibilizarlo*, ponerlo en valor patrimonial, traerlo a otro mundo artístico con el máximo respeto por una cultura desconocida, incomprendida en sus creencias y organización social, en su lengua y en su rito; víctima de la dominación de la dominación, sobre lo cual apenas se está creando conciencia social en el país.

## A modo de conclusión

Son infinitos los motivos de creación estética compositiva a partir de culturas ancestrales como la shuar que contiene elementos culturales de gran

riqueza como los mitológicos. Quizá los tenemos muy cerca y no podemos descubrirlos y categorizarlos como elementos con un estatus suficientemente importante para crear una obra de arte, a partir de sus características, escogiendo a menudo culturas occidentales ya utilizadas en el mundo de la composición.

---

## BIBLIOGRAFÍA

BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

s/f *Tzantza. Mito, ritual y tradición*. Ed. Banco Central del Ecuador.

BAUDRILLARD, Jean

1998 *El paroxista indiferente*. Ed. Anagrama. Barcelona.

2004 *El sistema de los objetos*. Ed. Siglo XXI. México.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN, INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIONES

1978 *Mundo Shuar, segundo fascículo. Actividades y técnicas*. Sucúa (Morona Santiago)- Ecuador, Pág. 43.

CIEZA DE LEÓN, Pedro

2005 *Crónica del Perú. El señorío de los incas*. Ed. Biblioteca Ayacucho. Venezuela.

CRUCES, Francisco. (Coord.).

2002 *Las culturas musicales*. Ed. Trotta. Madrid.

DE PERETTI DELLA ROCCA, Cristina

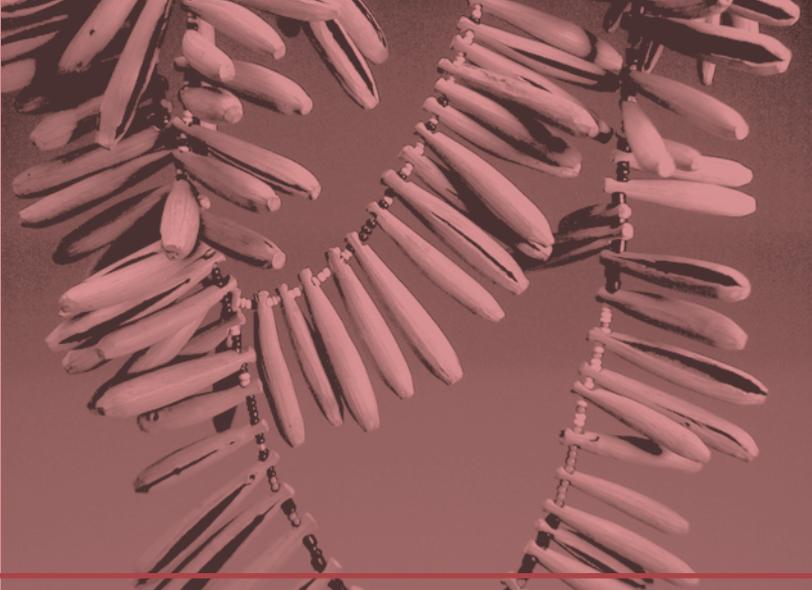
1989 *Jaques Derrida, texto y deconstrucción*. Ed. del Hombre, España.

DERRIDA, Jaques

1997 *Como no hablar y otros textos*. Ed. Proyecto A. Barcelona.

FABRI, Paolo

1999 *El giro semiótico*. Ed. Gedisa, S.A. Barcelona.



JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos

1831 *Viaje segundo de Orellana por el río Amazonas* Alicante:  
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006

KARSTEN, Rafael

1989 *La vida y la cultura de los shuar*. Ed. Abya-yala. Quito-  
Ecuador.

MERRIAM, Alan

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern  
University Press.

MICHAUD, Yves

2006 *El arte en estado gaseoso*. Ed. Fondo de Cultura Económi-  
ca . México.

NATHIEZ, Jean-Jacques

1990 *Music and Discourse*. Translated by Carolyn Abbate.  
Princeton University Press. United States of America.

RUEDA, Marco Vinicio

1987 *Setenta Mitos Shuar*. Ed. Abya-Yala.

REYNOSO, Carlos

2007 *Antropología de la música de los géneros tribales a la globali-  
zación*. Ed. Sb. Buenos Aires.

WOODSIDE, Julián

2008 *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*. Revis-  
ta transcultural de música # 12. <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>..

### JANNET EMPERATRIZ ALVARADO DELGADO

Pianista, compositora e investigadora cuen-  
cana, doctorada en Musicología por la UCA  
(Pontificia Universidad Católica Argentina),  
Rectora del Conservatorio Superior José María  
Rodríguez, Senescyt. Profesora principal de la  
Universidad de Cuenca. Miembro *ad honorem*  
del Instituto de Investigación Carlos Vega de  
Argentina. Permanentemente realiza ponencias  
musicológicas dentro y fuera del país, así  
como da conciertos de música de cámara. Sus  
composiciones contemplan ciclos y obras de  
cámara para piano, coro y orquesta. Entre ellas  
están: *Ópera Ipiak y Súa*, *Letanía* para cuerdas  
y percusión, *Chacona* para banda sinfónica, *Va-  
nitas vanitatum* para coro mixto, ente otras. Es  
compositora de Cayambis Music Press. Ha es-  
crito libros y ensayos musicológicos.

# PRÁCTICAS EXPERIMENTALES CON SONIDO DESDE EL SUR DEL SUR

Mayra Patricia Estévez Trujillo

Quito, julio de 2015

## Resumen

¿Cuáles fueron los lugares iniciales que determinaron las formaciones de las prácticas artísticas con sonido? ¿Cuáles las construcciones culturales que posibilitaron su surgimiento? ¿Bajo qué condiciones de verdad se establecieron? Estas interrogantes podrían ser asumidas como herramientas performativas a la hora de indagar sobre los territorios desde donde las prácticas con sonido articulan un régimen de poder influyente en el mundo contemporáneo.<sup>1</sup> Para acercarnos de alguna manera a estas interrogantes, haremos un breve recorrido por los mecanismos de formación de las prácticas experimentales con sonido,<sup>2</sup> que lo expondremos desde cuatro escenarios.

**PALABRAS CLAVES:** Sonido, cultura, prácticas experimentales.

*“Lo experimental es un término que nos han robado también como propio de la tecnología de la innovación y de lo nuevo desde el proceso histórico de la larga línea europea, pero se puede experimentar con los instrumentos autóctonos, cuando yo escuché en vivo y directo a una tropa de tarca dije: pero estos sonidos son extraordinarios, y dije: mucho de lo que el proceso europeo está descubriendo como innovador en términos de sonoridades, de construcción de temporalidades, está aquí, ¿pero no puede ser? Entonces —dije—, algo más pasa aquí”.*<sup>3</sup>

Cergio Prudencio

- 1 El presente texto constituye una síntesis del proyecto Editorial Mayra Estévez Trujillo, UIO-BOG, estudios sonoros desde la Región Andina, (Bogotá-Quito: Trama Editores, Proyecto Editorial Centro Experimental Oído Salvaje, 2008).
- 2 Este término fue acuñado en el 2008 en el marco de la investigación *UIO-BOG, estudios sonoros desde la Región Andina*. En este trabajo se caracteriza la noción de experimentación sonora como un régimen, como un campo en permanente construcción, producto de la existencia 'aparentemente disgregada', de un sinnúmero de prácticas artísticas que se sitúan más allá de los cánones de la música, y que asumen como base el uso del sonido como medio de creación y expresión.
- 3 Cergio Prudencio en Diálogo con Oído Salvaje <https://vimeo.com/48465743> (2013).

## Primer escenario

La década de los sesenta constituyó una etapa importante para el surgimiento y la puesta en marcha de redes y conexiones entre organizaciones internacionales de 'ayuda' e institutos de investigación y tecnología para la creación de centros académicos, en donde circulaban técnicas y conocimientos que apuntaban a la profesionalización de los artistas en el manejo del sonido y lo sonoro bajo el uso de medios electrónicos. El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella (CLAEM), creado en Argentina en la década de los sesenta, constituye un ejemplo de aquello. Bajo la perspectiva de 'superar' la brecha entre el desarrollo científico y artístico latinoamericano y el alcanzado por los centros internacionales, este instituto, desde sus inicios, mantuvo lazos de cooperación con entidades académicas para poner en marcha proyectos y acuerdos de intercambio con organismos y universidades de Estados Unidos y Europa. Graciela Paraskevaídis, Jacqueline Nova y Mesías Manguashca fueron becarios de este centro.

La existencia de instituciones de formación sonora en medios electrónicos como el CLAEM, dan cuenta de una perspectiva y una época en la que lo sonoro sería un elemento importante para la creación. Dicho sea de paso, este tipo de exploraciones fueron constituyéndose en prácticas ampliamente difundidas y comunes entre artistas y músicos latinoamericanos de mitad del siglo XX. El compositor e investigador argentino Ricardo Dal Farra, lo propone en los siguientes términos:

Durante los años sesenta, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella se convirtió en un importante punto de encuentro para estudiantes y compositores de toda América Latina, quienes allí tuvieron la oportunidad de aprender y compartir experiencias con varios de los más interesantes compositores de la época, como por ejemplo: Luigi Nono, Lannis Xenakis, Bruno Maderna, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Vladimir Ussachevsky y Luigi Dallapiccola, entre otros. (R. Dal Farra, 2003).

Efectivamente, las prácticas y el campo de la experimentación sonora tienen en nuestros contextos latinoamericanos más de cinco décadas de existencia, producto de lo cual existe una importante producción de proyectos creados por artistas latinoamericanos, así como una tradición en el manejo de estos formatos.<sup>4</sup> Estas referencias son totalmente relevantes a la hora de indagar sobre los aspectos formativos de un campo como el de la experimentación sonora, que tiene mucho que ofrecer a la escena del arte contemporáneo de nuestro continente, y que ha emergido tanto en los márgenes de construcciones discursivas hegemónicas de las vanguardias euronorteamericanas, como en las emergencias de discursos civilizatorios como el desarrollismo.<sup>5</sup>

## Segundo escenario

A finales de la década de los noventa, e incluso a inicios de siglo XXI, resultaba lejano hablar de estos tópicos. En plataformas como la Bienal Latinoamericana de Radio, realizada cada año en México, al hablar del arte sonoro latinoamericano los referentes eran europeos o norteamericanos con una fuerte tendencia a la composición en alemán o francés.<sup>6</sup> Si

4 Ricardo Dal Farra fue invitado por la Unesco en el 2002 para participar en la creación del proyecto Digital-Art, de hecho a su cargo estuvo la investigación sobre La Música Electroacústica en América Latina y el Caribe, los párrafos aquí expuestos pertenecen a esa investigación. Otro de los informes que realizó Dal Farra para la Unesco fue *Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin American: From the Pioneering to the Present Days*, este estudio cuenta con un registro, a modo de catálogo, de una lista portentosa de artistas y compositores que en las décadas de los setenta y ochenta dedicaron gran parte de su creación a la experimentación sonora; así, en Argentina se registran 191; Bolivia, 14; Brasil, 90; Chile, 39; Costa Rica, 5; Cuba, 44; República Dominicana, 3; Ecuador, 11; El Salvador, 5; Guatemala, 6; México, 73; Panamá, 3; Paraguay, 4; Perú, 15; Puerto Rico, 12; Uruguay, 27; Venezuela, 35. Ver más en Ricardo Dal Farra Digital-Art, Unesco, 2003.

5 El régimen discursivo del sonido como arte surge en nuestro continente dentro de diálogos y conflictos que se generaron en el contexto de la Guerra Fría, que para el caso de Latinoamérica constituyó la transferencia de conocimientos articulados desde promesas como el desarrollismo y la modernización.

6 Existen un sinnúmero de prácticas artísticas con sonido, aparentemente generadas en las vanguardias europeas y estadounidenses de inicios y mediados del siglo XX, producto de la apropiación y asimilación cultural, lingüística, musical y gráfica de las expresiones simbólicas africanas y asiáticas, por parte de dadaístas, surrealistas, futuristas, expresionistas y

hacemos un parangón del sonido respecto al habla, aquello implicaría, según lo propone Frantz Fanon, que “el hablar significa emplear una cierta sintaxis, poseer la morfología de ésta o aquella lengua, pero, fundamentalmente, es asumir una cultura, soportar el peso de una civilización”.<sup>7</sup>

Efectivamente, en aquellos años el ‘sonar’, en la mayoría de los casos implicaba asumir una cultura y el peso civilizatorio de un episteme, del ‘pensamiento’ euronorteamericano, una posición lejana y ausente de una geopolítica de la ubicación, desde unos contextos que dan origen a las prácticas de expresiones sonoras culturales y sociales que surgen problemática, contradictoria y discontinuamente en medio de fuertes divergencias generacionales, sociales, políticas y culturales.

### Tercer escenario

Al mismo tiempo, no obstante, las prácticas experimentales sonoras se habrían de institucionalizar e incluso nacionalizar desde la academia, es el caso del plan de estudios de *Artes Plásticas de La Universidad Nacional-Sede Bogotá*. El sonido que parecía ser un recurso no habitual dentro del campo artístico, se convirtió en un elemento tan importante como la imagen para la formación creativa de generaciones de artistas visuales, quienes cada vez más asumieron la legitimidad de lo sonoro como parte de su práctica, a este cambio de paradigma de lo visual a lo sonoro se lo podría reconocer como *giro sonoro*. La oficialización de la cátedra de *Creación Sonora* como optativa de formación para diferentes disciplinas, produjo el cruce de diversos órdenes y tradiciones,

---

minimalistas. Son estos procedimientos de apropiación y asimilación de matrices culturales no occidentales los que generaron experiencias como 4'33", de John Cage, que consistió en una acción de silencio frente al piano, de cuatro minutos y treinta y tres segundos, mientras un auditorio impaciente producía sonidos de roces, toses, respiraciones y murmullos. La intención del silencio, en 4'33", para Cage se ligaba fundamentalmente a la filosofía oriental del Budismo Zen. Este tipo de prácticas afiliadas al uso de los aparatos de reproducción sonora, para la década de los sesenta, fueron diseminadas a lo largo y ancho de Latinoamérica como modelos innovativos para el campo de las artes y la música.

7 Texto de intervención de Frantz Fanon en el 1er. Congreso de Escritores y Artistas Negros en París, Septiembre de 1956.

producto de lo cual se emplazaron proyectos conjuntos provenientes de las artes visuales, el diseño, la música, la arquitectura, el cine, los audiovisuales y la televisión. Todo ello en el marco de la reorganización de la economía general de los discursos del arte, bajo ‘la ilusión del posmodernismo’ y su impronta de ‘todo vale’, desde donde la adhesión del sonido como nuevo medio de expresión condicionó la resemantización de nuevos mecanismos de poder, saber y conocimiento, a través de los cuales se amplió el dominio de lo que puede decirse sobre el arte, por efecto del surgimiento de dispositivos y artefactos para construir discursos e iniciativas políticas, económicas y técnicas para hablar de arte bajo el régimen de la experimentación sonora, o aquellos formatos para la fecha recurrentes como: instalación sonora, arte sonoro, música electroacústica, paisaje sonoro, arte acústico, escultura sonora, objeto sonoro, música por computador, noise, música concreta, sound art. A pesar de lo cual, y, en consonancia con Mignolo, “la posmodernidad es una pretensión que para constituirse debe buscar una construcción poscolonial, en el sentido de que la voluptuosidad posmoderna es un asunto interno de Europa y Estados Unidos, de espaldas a las colonias y a la descolonización”.<sup>8</sup>

### Cuarto escenario

Otras líneas y otros legados son los recorridos por exploraciones como las que ha realizado Cergio Prudencio y sus diálogos con las músicas aymaras y quechuas, diálogos que iniciaron en la década de los ochenta con la creación de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), una orquesta modular en la que los músicos tocan todos los instrumentos, aquello permite un trabajo en el

8 Mignolo, consecuente con sus postulados, establece que la Colonialidad es la ‘otra cara’ constitutiva de la modernidad, la poscolonialidad es la contrapartida estructural de la posmodernidad, de allí que lo que la poscolonialidad indica no es el fin de la colonialidad sino su reorganización, de manera que poscoloniales serían, pues, las nuevas formas de colonialidad actualizadas en la etapa posmoderna de la historia Occidental. (Walter Mignolo; 2002: 228). Citado por S.C. Gómez, p.75 *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca / Instituto Pensar, 2005, p.112.

que es posible la mutación del propio proceso de la obra. Todo aquello rompe con el modelo orquestal, que actualmente —según lo comenta el propio Prudencio— ha pasado por alto la intervención unívoca y autoritaria del director orquestal por un montaje performativo, es decir las nociones de herencia colonial han sido transformadas.<sup>9</sup>

Efectivamente el mundo de lo sonoro, su potencial cultural, simbólico, epistémico y creativo desde Latinoamérica, ha configurando territorios sonoros en medio de modelos y sociedades que aún se inscriben en relaciones de poder, dominio y control colonial. A pesar de ello, varios han sido los esfuerzos de investigación, registro y asociación desde diferentes plataformas de convergencia regional en la que se han concretado nexos, conexiones y articulaciones a mediano y largo plazo, entre los sujetos y colectivos de las prácticas sonoras surgidas en nuestro continente. Por citar algunos casos vigentes mencionamos: el festival anual ‘En tiempos reales:

nuevos encuentros sonoros’ (Bogotá-Colombia); ‘Sonoridades Contemporáneas’, realizado en el marco del Festival de Música de Loja 2011 (Loja-Ecuador); EXPerimentaclub+LIMbo (Buenos Aires-Argentina); ‘Microcircuitos: plataforma digital regional para el arte sonoro’ (Colombia-Perú-Ecuador-Venezuela-Argentina).

La revisión breve de estos trayectos se inscribe en un ámbito de reflexión más extenso, que desde el 2008 hemos denominado como *Estudios sonoros latinoamericanos*, un campo desde el cual es posible la revisión de los conflictos y debates culturales, las convenciones y relaciones de poder que estructuran lo sonoro. Desde este mismo ámbito, nos hemos propuesto examinar la forma cómo un conjunto de categorías, convenciones y relaciones de poder que permiten los usos no solamente experimentales sino sociales del sonido, constituyen la sonoridad y su orden simbólico en y desde nuestros territorios.

9 Ibíd.

## BIBLIOGRAFÍA

DAL FARRA, Ricardo,  
2002 *Digital-Art*, Unesco.

2003 *Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin American: From the Pioneering to the Present Days*, Unesco.

ESTÉVEZ TRUJILLO, Mayra

2008 *UIO\_BOG*, Estudios sonoros desde la Región Andina, Bogotá-Quito: Trama Editores, Proyecto Editorial Centro Experimental Oído Salvaje.

FRANTZ, Fanon

1956 1er. Congreso de Escritores y Artistas Negros en París, Septiembre de 1956.

PRUDENCIO, Cergio

2013 *Diálogo con Oído Salvaje*, <https://vimeo.com/48465743>

## MAYRA PATRICIA ESTÉVEZ TRUJILLO

Investigadora, docente, diseñadora de proyectos sociales, de expresiones artísticas, políticas culturales; artista sonora y escritora. Magíster en Estudios Culturales, Mención Políticas Culturales, ©Dra. Estudios Culturales Latinoamericanos. Es parte del Centro Experimental Oído Salvaje desde 1996.

# SACROKICHWA Y AFROANDINO

Juan Mullo Sandoval  
Quito, marzo de 2008

## Resumen

Una lectura desde la palabra cantada, del texto sacro kichwa o afroandino, simbolismos religiosos de antiguas ritualidades heliolátricas prehispánicas o animistas africanas, atravesadas por el catolicismo, permiten adentrarse en conocimientos de cosmologías andinas y afroandinas, elementos de un mundo religioso, presentes en la ritualidad de la época del grano tierno dentro del calendario agrícola. Se intenta desde lo mitológico, integrar la imagen, el color, el sonido y el movimiento, e ir a la búsqueda de nuevas antropologías: la sonora, con rezadores y flauteros como José Emilio Guandinango, de la comunidad de San Pedro en Cotacachi, o los animeros y cantoras, como Jorge Torres y Rebeca Espinoza, de La Loma-Concepción, Valle del Chota-Mira. Se han documentado en este estudio las ceremonias de Semana Santa: Procesión nocturna del Jueves Santo de los indígenas de Cotacachi, flauteros y rezadores, guioneras, Velorio de un adulto y Huaccha Caray (comida de huérfanos) en el cementerio de Cotacachi. En la población de La Concepción, Valle del Chota-Mira, la ceremonia de Las Siete Palabras, la Media Misa y la procesión nocturna del Viernes Santo, enaltecidas por las cantoras de La Concepción y los cantores de la Loma.

**PALABRAS CLAVE:** Simbología sonora, pareado, heterofonía, yaraví, marcha fúnebre, animismo, salves, gritos, tono de las vacas.

## Fundamentación

De las culturas, la indígena y la afrodescendiente, evocan el simbolismo de la muerte a través del mundo sonoro: cantos, danzas o tonos instrumentales, manifestaciones inmersas en las celebraciones del calendario gregoriano: Semana Santa y Finados, y dentro del ciclo vital, los Velorios. Dos igualmente son los maestros, el rezador, arpero o violinista en el primer caso, y en el segundo, el animero, aquel que se compromete de por vida a cantar, rezar y 'hacer pasear' a las almas. De las experiencias recogidas en rituales como el *Huaccha Caray* (comida de huérfanos), realizado en la mañana del Viernes Santo del año 2008 en el cementerio de Cotacachi, y la celebración afroandina de las Siete Palabras o las Tres Horas en Concepción, Valle del Chota-Mira, se comprende que tras la fiesta central del calendario litúrgico católico occidental de la Semana Santa se manifiestan



● GUIONERAS. MUJERES JÓVENES EN LA PROCESIÓN DE VIERNES SANTO, PORTADORAS DE GUIONES O ESTANDARTES.

cosmologías andinas distintas y propias, la afro y la quichua, que construyen una comprensión sobre la muerte, a través del mito, la poesía, los tonos musi-

cales, cantos y toques instrumentales como el caso de las *flautas pareadas* y rezos de Cotacachi, y la ejecución de las *salves* para el caso afroandino.

*El pareado.* Como flautas pareadas se hace referencia a un sistema musical que estructura una melodía principal acompañada por una segunda melodía a manera de pedal o discantus. El pareado, en el mundo quichua ecuatoriano, alude al ordenamiento del cosmos en forma de pares, la música de a dos correspondería al acompañamiento o armonía. Este maneja estructuras propias que los músicos kichwa definen como pareado, un ordenamiento de las funciones de los músicos, tal el caso de la flauta primera, que es ejecutada por el maestro (*maitru*) u oficial, y la que acompaña el segundo oficial, dando la idea de complemento en pares sexuados, instrumento hembra e instrumento macho. A partir de esto el sistema adopta otros conceptos como el 'terciado' o la música de a tres. Armónicamente las flautas se organizan a través de heterofonías canónicas.

Para la cultura kichwa de Cotacachi, la Semana Santa católica coincide con un momento fundamental del ciclo agrícola, el grano tierno, época del equinoccio de marzo, tiempo en que también se celebra el paso de niñas a adolescentes, mujeres muy jóvenes que van en la procesión de Jueves y Viernes Santo portadoras de los guiones o estandartes, por ello son identificadas como guioneras.

En estas manifestaciones se reconoce una teología popular muy distinta a aquella oficial enfocada únicamente a la visión occidental judeo-cristiana. En este ensayo se tratará de evidenciar una parte del mundo sagrado de las culturas antes mencionadas, partiendo de una temática poco trabajada en los estudios antropológicos o etnohistóricos, cual es una *simbología sonora*, una antropología del mundo sonoro de las culturas, una semántica de la poesía cantada a manera de oraciones, que expresa contenidos entre la dualidad muerte-vida, donde las ejecuciones vocales de los cantos rituales y tonos instrumentales dicen conectarse con fuerzas espirituales. Es el caso de la ejecución de los *gritos*, por parte de las Cantoras del Valle del Chota-Mira. Estos “se dirigen al cielo para que Dios salve a esa alma” (Peters, F. 2005: 21). Son momentos que entran en los dominios del mundo sagrado, especialmente en los velorios.

En la cultura kichwa, para llegar a ser maestro, se debe tener una preparación y un proceso específico hacia el rito al cual va a especializarse, en este caso religioso y funerario. El maestro es quien maneja una especie de conexión con el mundo espiritual a través de rezos, cantos o toques instrumentales. El dominio del arpa para el *Huahuá velorio* o muerte de un niño, es un rito en el cual se ejecuta el tono *Vacaciones*, que simboliza que el infante no ha muerto, se va a pasar hermosos momentos en el cielo. La práctica del arpa en la Colonia fue asimilada por los indígenas y su función en las ceremonias funerarias daba solemnidad al difunto.<sup>1</sup> Los flaute-

1 La música no solamente fortalece los vínculos comunitarios, sino interpreta y expresa una serie de símbolos manejados por el imaginario social y su sistema de valores, expresa también una representación de las relaciones sociales dentro del sistema de cargos y jerarquías rituales, como los *flauteros*. El flautero es el único personaje contratado y pagado en este tipo de ceremonias.

ros de Cotacachi, por ejemplo, ejecutan en Semana Santa tonos similares a los *yaravíes*, melodías heterofónicas, catárticas, que desde la época colonial se practicaban en relación con la Pasión y Muerte de Cristo. Son temas prehispánicos pentafónicos similares a los *lamentos* de las plañideras o lloronas kichwas. “Vieron que en uno de esos bohíos principales se bailaba con un lúgubre lamento mortuario aplacando con sus cantos a los espíritus del mal”. (Romero, 1962: 3).

Para el caso de las culturas afroandinas, la presencia de una música sacra está relacionada con la práctica evangelizadora colonial americana, se tiene referencias de las organizaciones religiosas seculares como las cofradías y las hermandades. Los cantores del caserío La Loma en Concepción, pertenecientes a su cofradía, distinta en sus roles a los santos varones, animeros o cucurucho, jerarquizan sus funciones sobre todo dentro de la procesión y rito de la Semana Santa. Su lógica organizativa posibilita al cofrado la oportunidad de ‘ser cantado’ cuando fallezca. En La Loma se debe abonar a la cofradía de cantores cincuenta centavos de dólar anuales para tener acceso al canto mortuario. Las cantoras de Santa Ana dicen que quien compra la mortaja de una cofrada es parte ya de la cofradía. Los cantos de Semana Santa y velorios de adultos, ejecutados por la cultura afroandina ecuatoriana, no utilizan instrumentos musicales de percusión, tal el caso de la *bomba*. En la ejecución de las *salves* se toca la campana, por parte del campanero, “para expresar la presencia del alma y darle voz” (Peters, F. Op. cit: 22). Sin embargo, en el velorio de un niño menor a un año, ritual denominado *Guauallo*, se percute la *bomba* junto al canto y las guitarras, expresión que tiene un carácter festivo puesto que se baila.

El canto, vinculado a la danza y a la música percutida, fue el elemento destacado para la narración y para la construcción de la identidad social negra. Los escasos datos muestran que la esencia narrativa del cantar se halló vinculado a la entrega de un mensaje. Tal tradición es de hecho africana y proviene de los antiguos *griots*, suerte de casta

de narradores al servicio del jefe. El *griot*, “en los territorios africanos del occidente, en el antiguo *Mali* y en el siglo XVI, vestido con máscaras de pájaros recitaba la historia, la leyenda, la genealogía, la sabiduría de la artesanía y de la religión. Eran una especie de casta de juglares, a la vez poetas, músicos y brujos, encargados de preservar la tradición”. (Friedeman, 1995: 99). Alejados de sus lugares de origen, es posible que los cantores esclavos evocaran a través del canto, la historia del grupo étnico, recrearan su situación nueva, o contaran eventos que afectaban sus vidas. (Sánchez, W. s/f.: 24).

### **Grano tierno, el culto a la feminidad y los tonos funerarios en la Semana Santa de Cotacachi**

Desde la etnohistoria se ha estudiado el ritual relacionando la función del culto dentro de los calendarios festivos, y desde la antropología, varía el análisis desde lo religioso y lo político hasta lo socioeconómico. Estas dos metodologías ubican, en primer lugar, al calendario propuesto por Juan de Velasco en el siglo XVIII, *Historia del Reino de Quito en la América meridional*, sobre todo su capítulo: ‘División del año y diversidad de fiestas’. Velasco divide el año en dos: año solar o *Inti huata* y año lunar o *Quilla huata*. Estos a su vez tendrían cuatro tiempos: primavera *Panchin*, en marzo; verano *Rupay mita*, en junio; otoño *Uma raymi*, y el invierno *Tamia mita*, en diciembre. Según Velasco, desde enero, *Uchu pucuy* o *Colla pucuy*, se observa la pequeña madurez de los granos, se da el incremento de la planta del maíz o la formación del primer cogollo; ya para febrero, *Hatun pucuy*, hay un mayor desarrollo de la planta. En marzo, fecha de nuestro interés, el *Paucar huatay*, la primavera, ata o liga “el principio con el fin del baño solar”, *paucar* significa los colores de las flores.

Esta fiesta era una de las cuatro principales, se dividía a su vez en tres partes: a) *Mushuc nina* o renovación anual del fuego sagrado, cuando el Inca encendía el fuego con un espejo, tomando los primeros rayos del Sol el día del equinoccio; b) Sacri-

Para el caso de las culturas afroandinas, la presencia de una música sacra está relacionada con la práctica evangelizadora colonial americana, se tiene referencias de las organizaciones religiosas seculares como las cofradías y las hermandades.

ficios al Sol, cuando el Inca distribuía el pan y el vino a los señores de la corte, y también el fuego a las casas; c) el momento más importante de la música, el baile y los banquetes. Para abril se realizaba el *Ayrihua*, mes de las panochas (panoja o mazorca de maíz), cuando ya estaban maduras. Fiesta menos solemne con cantos, música juegos de azar que acompañaban a la cosecha del maíz. La investigadora cotacacheña Carmen Haro propone que la Semana Santa es la *Jatun Pascua*, donde se simboliza el *Mushuc nina* (renovación anual del fuego sagrado).

Tomando como referencia la ritualidad kichwa cotacacheña, encontramos una relación con las cere-

monias de noviembre, Difuntos, en donde se ejecutan similares oraciones por parte de rezadores y rezadoras. Juan de Velasco describe que en octubre se daba el *Aya marca* o difuntos; fiesta lúgubre, misa funesta y cantos tristes en los que se relata las proezas del difunto de cada tribu; ceremonia con licores sobre los sepulcros. Se representaba tragedias o hechos acaecidos de sus antepasados. En noviembre, el *Cápac raymi*, mes solemnísimos del baile general, música y cantos festivos después de la siembra del maíz. Fiesta última donde se realizaban comedias y se jugaba *el Huayru* o dado de hueso (*ver cuadro 1*).



HUAIRU

## Cuadro 1

Año lunar o Quilla huata	
Marzo Primavera <i>Panchin</i>	Septiembre Otoño <i>Uma raymi</i>
<b>Febrero</b> <i>Hatun pucuy</i> , cuando se da un mayor incremento de la planta.	
<b>Marzo</b> <i>Paucar huatay</i> . Fiesta de las cuatro principales. La primavera, ata o liga “el principio con el fin del baño solar”, <i>paucar</i> significa los colores de las flores. Se divide en tres: <ol style="list-style-type: none"> <li><i>Mushuc nina</i> o renovación anual del fuego sagrado, cuando el Inca encendía el fuego con un espejo, tomando los primeros rayos del Sol el día del equinoccio.</li> <li>Sacrificios al Sol, cuando el Inca distribuía el pan y el vino a los señores de la corte y también el fuego a las casas.</li> <li>Baile, música y banquetes, momento más importante.</li> </ol>	
<b>Abril</b> <i>Ayrihua</i> , mes de las panochas (panoja o mazorca de maíz), cuando ya estaban maduras. Fiesta menos solemne con cantos, música juegos de azar que acompañaban a la cosecha del maíz.	
<b>Octubre</b> <i>Aya marca</i> o difuntos, fiesta lúgubre, misa funesta y cantos tristes en los que se relata las proezas del difunto de cada tribu; ceremonia con licores sobre los sepulcros. Se representaba tragedias o hechos acaecidos de sus antepasados.	
<b>Noviembre</b> <i>Cápac raymi</i> , mes solemnísimos del baile general, música y cantos festivos después de la siembra del maíz. Fiesta última donde se realizaban comedias y se jugaba el <i>Huayru</i> o ‘dado de hueso’.	

Se sugiere por parte del padre Vargas (1949) que la imposición heliolátrica por parte de los incas fue determinando ciertos cultos en donde se verifica la ritualidad funeraria.

La música fue el puente de transición entre cultura y religión para los indígenas. Los incas habían impuesto la heliolatría a todos sus subordinados. El culto al Sol tenía las fiestas rituales en los solsticios vernal y hiemal. Además los indios hacían fiesta al inaugurar sus casas nuevas, en el nacimiento de los hijos, cuando los trasquilaban por primera vez, en el compromiso matrimonial,

en la cosecha de las sementeras y al enterrar a sus muertos. (Vargas, 1988: 13).

Segundo Luis Moreno, en su *Historia de la música en el Ecuador*, plantea la relación del equinoccio con las fechas coincidentes de la Semana Santa kichwa: al equinoccio vernal o equinoccio de marzo le corresponden las fiestas de Carnaval, Cuaresma y Semana Santa. En esa misma orientación el etnomusicólogo Carlos Coba ya hace en 1976 su referencia al ciclo agrícola del maíz y el culto heliolátrico, en donde el equinoccio de marzo, época de Semana Santa, está relacionado con el apareamiento de los

primeros frutos. (Coba, 1993). El esquema planteado por Coba es el siguiente:

**Equinoccio de septiembre:** Purificación de la tierra y siembra del maíz.

**Solsticio de invierno:** Desyerbe y aporque

**Equinoccio de marzo:** Primeros frutos

**Solsticio de verano:** Cosecha del maíz

Si partimos de esta relación, los principales momentos del ciclo agrícola coinciden con las principales celebraciones del ciclo festivo kichwa cotacacheño.

**Cuadro 2**

<b>Ritualidad kichwa cotacacheña</b>			
<b>Purificación de la tierra y siembra del maíz</b>	<b>Desyerbe y aporque</b>	<b>Primeros frutos</b>	<b>Cosecha del maíz</b>
Equinoccio de septiembre	Solsticio de invierno	Equinoccio de marzo	Solsticio de verano
Difuntos	Minga para la desyerbada y el aporque	Semana Santa	Corpus Christi
<i>Huaccha Caray</i>		<i>Huaccha Caray</i>	San Juan, San Pedro y San Pablo
Yumbos		Guioneras	

## Rituales funerarios

### Huahua velorio

En los *Huahua velorio* o funerales de los niños kichwa en zonas como Otavalo, Cotacachi, Ilumán, Peguche y otras poblaciones, fueron conocidos los *fandangos*. Si el difunto es un bebé, se baila toda la noche el *fandango*, presidido por los *achitaita* o padrinos del niño. Estos son los encargados de llevar al arpero o violinista al velorio. Por ejemplo, una melodía bastante triste a lo largo del ritual es el *Huahuahuañui*, música ceremonial de arpa para el funeral del niño, en donde la primera parte se ejecuta en los preparativos, y la segunda es una danza en la que bailan los padres y padrinos. Otro tono es *Vacaciones*, que tiene dos partes, la primera con

carácter de *lamento* y la segunda tipo danza, esta última significa la alegría que el niño va a pasar una buena vida al cielo.

### Velorio de un adulto

Es uno de los rituales más profundos de la cultura kichwa, en la medida en que expresa una concepción andina milenaria alrededor de la muerte y el mundo sobrenatural. Citaremos como ejemplo algunos ritos como el baño de purificación al difunto, acción para salvar su alma: ‘la vestida’ con la ropa más nueva; ‘la mortaja’ con sábanas blancas. Por lo menos hasta la década del ochenta del siglo XX, el Museo de Cotacachi habría documentado los siguientes datos:

“...si es hombre, una trenza tejida de ramos, la cual le servirá en la otra vida como instrumento de trabajo, tal como le ha servido el cabestro”, dice Rafael Pérez de la comunidad de Tunibamba, quien continúa explicando que también ponen un par de alpargatas nuevas para que pueda “caminar en la otra vida”, un pilche (objeto hecho de puro en forma redonda que utilizan para tomar bebidas, especialmente la chicha), una olita de chicha, para que sacie la sed en el “viaje a la otra vida”; para que coma ponen “papa uchu” (papas envueltas en achiote) y pan (Haro, 2002).

El papel del Rezador aquí es fundamental, se pudo observar, el día 20 de marzo de 2008, un velorio de adulto oficiado por el maestro rezador y arpero José Guandinango. La función de éste fue la de rezar conocidas oraciones de la religión católica, pero también, cantar música religiosa kichwa a manera de lamentos. Allí sirvieron una comida especial, siguiendo la tradición nocturna de la colada de sal o mazamorra con mote, y la segunda noche, morocho de dulce o champús.

## Huaccha Caray

---

Se la traduce como ‘comida de huérfanos’. Según esta investigación, el *Huaccha Caray* se lo realiza en tres fechas: Semana Santa, en marzo, Difuntos, en noviembre y en los velorios de adultos. Es un tipo de comida comunitaria que se sirve en el piso sobre una estera. Todos los participantes traen su presente: chochos, mote, mellocos, humitas, papas, huevos, etc., para participar de la invitación que hacen los Fundadores: “Vengan hermanos, comamos esta comidita, estos granitos que Dios nos ha dado...”. (Rueda 1982: 379). Esta comida también se da luego de los velorios de adultos, a los ocho días de haber sido enterrados. La presencia del rezador o rezadora es de suma importancia, en cada ronda de oraciones como Gloria al Padre, Padre Nuestro, Avemarías, etc., el deudo ofrece comida al ejecutante. Es una

‘cantilación’ que mezcla textos de la religión católica y giros melódicos del kichwa.

## Semana Santa

---

**Guioneras: culto a la feminidad:** La investigadora Carmen Haro propone que tras la celebración de la Semana Santa kichwa en Cotacachi, se manifiesta el “paso ritual de la feminidad” (Haro, op. cit.). La presencia de las guioneras, jóvenes que están en edad fértil, menciona Haro, está relacionada con el equinoccio de primavera, época bastante fértil en el ciclo agrícola, momento en que se da el florecimiento de las plantas y las primeras semillas, lo que la investigadora sugiere es el “tiempo de la vida” (Ídem). El ser guionera lo deciden los padres de la niña adolescente, es la edad del paso a otra instancia de la vida.

**Dispidi Puncha:** Tanto en la cultura negra afroandina cuanto en la indígena kichwa, se concibe un hecho que simboliza el encuentro final de Jesús con la Virgen, su despedida. El viernes antes del Domingo de Ramos en Cotacachi se da el ritual de ‘Despedida del Señor’, según lo conciben las culturas indígenas. El Día del *Dispidi Puncha* hay un auto sacramental que dramatiza los momentos finales de la vida de Jesucristo, aspecto que es tomado por las comunidades como punto de encuentro. Carmen Haro cita:

En las comunidades indígenas, la representación teatral de un episodio religioso de la vida de Jesús convoca al encuentro entre comunidades asentadas, donde en la época colonial fueron tierras realengas (comunidades de Ashambuela y Piava). Entre rezos, cantos y simulacros de abrazos de las dos imágenes, se da inicio a la celebración de la Semana Santa. (Ídem).

**Domingo de Ramos:** los primeros frutos: Como en todas las regiones del Ecuador y para el mundo católico en general, es el día de la entrada de Jesús a Jerusalén, en todas las iglesias se realiza la ceremonia de la *palma de ramos*; sin embargo, para el mundo kichwa

andino a más de la bendición del laurel, el romero y la flor del maíz, se da gracias porque la tierra ofrece los primeros frutos; es la época del grano tierno: mellocos, habas, maíz. Se conoce que las familias indígenas ponen las ramas secas de estas plantas en su vivienda con el fin de tener protección.

San Salvador es una imagen de Jesús traída a mediados del siglo XVIII aproximadamente, por una familia española que se radicó en Cotacachi. En función del culto de esta imagen, el Domingo de Ramos se celebra bajo el sistema de priostes. En este caso los indígenas visitaban la casa del sacerdote español el sábado por la noche para celebrar con comida, cantos y música de flautas las vísperas del Domingo de Ramos. (Haro, C. Op. cit).

### **Las cofradías y las procesiones nocturnas:**

**Miércoles y Jueves Santo:** Los españoles instituyeron en el período colonial la adscripción tanto de indígenas como de negros a las denominadas cofradías, quizá con cierto grado de exotismo obligaban en las distintas parroquias su presencia: “Nacida a pesar de una seria oposición colonial, muy pronto las autoridades descubrieron su mecanismo de control —tanto así que en 1602 toda reunión estaba prohibida si no era presidida por un prelado— y ya terminada la década de 1540, se constituyó la primera cofradía religiosa de negros en el Perú (Millones, 1971: 612, cit. en: Sánchez, W.). La procesión es una parte consustancial de la cofradías. En el Ecuador las procesiones nocturnas ocurren bajo el proceso de diferenciación social entre indígenas y españoles: “Estas procesiones se instituyen en el siglo XVII cuando la Iglesia norma la salida de las cofradías de indios en las noches y de los españoles en el día” (Haro, C. Op. cit.). Desde la época colonial —lo menciona el Padre Vargas—, en la celebración de la Semana Santa se daba una marcada diferencia entre españoles e indios. Desde fines del siglo XVI, en las procesiones realizadas en Quito, el día Miércoles Santo salían los indígenas y el Viernes Santo los españoles.

### **La procesión de Viernes Santo y el Huaccha**

**Caray:** Es el día principal de la celebración de la Semana Santa, donde se juntan las dos culturas, la indígena y la mestiza. Tienen protagonismo las cofradías de Esclavos del Señor, de la Virgen y de otros santos. Por un lado, los mestizos realizan sus autos sacramentales de la Pasión de Cristo, cuadros vivos que representan teatralmente los últimos momentos de Jesús recorriendo las calles del pueblo; por otro lado, los indígenas realizan el *Huaccha Caray* o comida de difuntos en el cementerio.

### **Jatun Pascua o Domingo de Pascua:**

Son las jerarquías rituales, fundadores y esclavos, las que celebran en sus comunidades la Jatun Pascua el día domingo:

“...dentro de la concepción indígena es la que da alimento, porque Dios y la tierra dan los primeros frutos. Como se puede ver, esta apreciación no excluye del pensamiento de los indígenas el significado de resurrección desde la concepción cristiana... Más bien se semejan, se recrean las dos concepciones. (Haro, C. Op. cit.).

### **Pasando guionera:**

En la celebración de la Semana Santa en Cotacachi, se puede observar que se recrean una serie de simbologías de la cultura kichwa andina. La investigadora Carmen Haro nos sugiere el “paso ritual de la feminidad”.

En Cotacachi, el paso ritual de la feminidad se puede evidenciar con la presencia de las guioneras en la Semana Santa. Mujeres que pasan a la edad de la fertilidad. Esta celebración está ligada al equinoccio de primavera, tiempo en que la naturaleza también demuestra su fertilidad, florecen las plantas, nacen las primeras semillas, es el tiempo de la vida. Es encontrar en la celebración de la Semana Santa la persistencia del culto a la feminidad en la sociedad indígena. Las mujeres que son guioneras por voluntad de sus

padres, dicen que están ‘pasando guionera’, es decir, están celebrando el paso de una edad a otra. Por este motivo las llaman también *Taunadoras*, porque llevan en sus manos un pendón, guión o estandarte, que, aunque no sea el bastón (*tauna*=bastón) de los mayores, es la insignia que ayuda a guiar su paso. Pasar Guionera es celebrar con solemnidad ante su pueblo su condición de mujer. (Haro, C. Op. cit.).

Las guioneras son jóvenes doncellas de la comunidad cuyos padres son por lo general dirigentes indígenas o pertenecientes a jerarquías rituales. Segundo Luis Moreno describe a las guioneras, en 1966, a manera de sacerdotisas vestidas con trajes blancos, con una serie de adornos de lentejuelas y collares, manijas de corales y sortijas. Su cabeza va cubierta de un sombrero de paja toquilla adornado con cintas y una pluma. Sobre sus espaldas llevan un pañuelo grande el cual contrasta con el pelo suelto de las jóvenes. Tienen en su mano derecha otro pañuelo y el asta larga de madera en cuyo final se ha puesto un guión de metal que puede ser una cruz. De este descienden cintas o cordones de colores, los cuales son tomados por dos niñas indígenas.

“Las guioneras marchan lentamente inclinando ceremoniosamente el guión y retrayéndolo en igual forma. El vaivén de los guiones y de los pebeteros, en diversos ritmos, produce un efecto solemne y misterioso”. (Moreno 1966: 81).

**El fundador:** Es el personaje que invita a la comunidad por medio de los toques del pingullo y tamboril, para recoger leña con el fin de guardarla para ‘las elecciones’, el día del banquete comunitario. Los fundadores son los encargados de cuidar la imagen del santo de la comunidad y de las andas sobre la cual se transporta en la procesión.

**Esclavos, regidores, sahumeriantes o sahumerios:** Son los devotos del santo patrono y quienes llevan las andas y el sahumero, y ejecutan la música.

Dos culturas,  
la indígena y la  
afrodescendiente,  
evocan el simbolismo  
de la muerte a través  
del mundo sonoro:  
cantos, danzas o  
tonos instrumentales,  
manifestaciones  
inmersas en las  
celebraciones del  
calendario gregoriano:  
Semana Santa y  
Finados, y dentro del  
ciclo vital, los velorios.

ca en todo el trayecto de la procesión. Los esclavos pueden ser quienes cargan las andas, los rezadores, los cantores y los flauteros.

**Los rezadores y las cantoras:** Ejecutan cantos que aluden a la Pasión de Jesucristo. Son antiguas melodías posiblemente prehispánicas a las cuales la Iglesia desde tiempos remotos adaptó textos litúrgicos católicos. Sin embargo su grado de antigüedad pudo subsistir gracias a esto. Son siete tonos los que se canta: *La sentencia, La columna, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes Santo, La Trinidad, La corona*. Posiblemente estos cantos se

corresponden con los tonos ejecutados por las flautas. Los textos de los rezos y cantos se supone han sido dados por los catequistas católicos, sin embargo las melodías son muy antiguas, semejan el carácter del *yaraví*, tipo lamentación o elegía. Rezadores o rezadoras son requeridos en el cementerio para el rito del *Huaccha Caray*, sea en Semana Santa o Finados.

**Flauteros:** Los flauteros de Imantac, comunidad del Morlán, son músicos especialistas en los tonos funerarios ejecutados en la procesión de Semana Santa, donde los indígenas de las diversas comunidades



FLAUTEROS

### Oración de Semana Santa<sup>2</sup>

Ay! ñucanchi señora/ Yayalla churicunalla/ Ay! Diospac huahuami cajunchi/ ñucanchi yuyarishun.  
/ atun cucunracunaca shamunajun/ Cunra suldaducuna/ generalcuna./ Ñucanchi señora huañuchin-  
capa shamunajun./ Jatun viernes santuta shamucu/ duzihorasta./ San Simuncunaca shamunajun./ Jiva-  
riñucunaca./ Ñucanchi señora/ taita Diosta Diospa huahua/ Diospachuricuna cajunchi/ yuyarishunchi.

<sup>2</sup> Esta oración indígena de Semana Santa fue ejecutada por taita Felix Cushcahua en junio de 1990 en la población de Quiroga, Cotacachi.

**Cuadro 3**

<b>Difuntos / Huaccha Caray</b>		
Rezador o rezadora	Cementerio	Rezos: Gloria al Padre Padre Nuestro
<b>Semana Santa / Huaccha Caray / Guioneras</b>		
Pingullo y tamboril	Elecciones, preparación y anuncios a la conmemoración de la Semana Santa	
Flautas pareadas	Procesión	Pasión, pasada, Viernes Santo
Rezador o rezadora	Procesión	La sentencia, La Columna, Miércoles Santo, Jueves Santo, Viernes Santo, La Trinidad, La Corona.
Huahua velorio		
Violín, arpa, guitarra	Baile de los deudos. El padrino con la comadre y el padre del niño con la madrina. Luego de la primera pieza musical baila la concurrencia.	Huahuahuañui Tono para enterrar
Rezador		Canto responsorial Oraciones y cantos funerarios

de Cotacachi bajan al pueblo cargando las andas de sus santos patronos, San Pedro, Santa Anita, etc. Son dos, tres, hasta seis flautas traversas de carrizo, las cuales van dirigidas por un maestro, éste toca la melodía principal y los otros le siguen, haciendo notas pedal, a veces dúos o unísonos, es decir heterofonías. Son varios tonos cuyos nombres actuales fueron impuestos por los misioneros en el proceso de adoctrinamiento cristiano y corresponden a los momentos importantes del Vía Crucis, La pasión y Muerte de Cristo. Tonos como *La sentencia*, *La pasión*, *Viernes Santo* y otros, son melodías lúgubres, tristes y emotivas, con un carácter andino muy antiguo. Alguna de ellas recuerda al famoso *Salve, salve gran Señora* o *Yupaichishca*, melodía prehispánica de las procesiones en las ciudades del Ecuador.<sup>3</sup> (ver cuadro 3).

### **Identidad sonora y mitológica en los cantos sagrados afroandinos de La Concepción**

La cuenca del río Mira acoge a varias poblaciones que junto al Valle del Chota cubren un espacio cultural afroandino caracterizado por su género musical mayor, la *bomba*, instrumento musical, poesía y danza. Las congregaciones jesuitas hacia 1682 del siglo XVI compran la hacienda de La Concepción, y bajo una economía esclavista generan una gran productividad agrícola y ganadera. A la par ejercen un control ideológico y político de los esclavos a través de recursos evangelizadores, direccionados hacia el aprendizaje de valores occidentales, sobre todo la participación en el ciclo ceremonial del calendario católico, como lo es la Semana Santa.

3 Denominaciones de los tonos de las flautas: Sagrada María, Purifica mi alma, Pasión, Procesión.

Los cantos de  
Semana Santa y  
velorios de adultos,  
ejecutados por la  
cultura afroandina  
ecuatoriana, no  
utilizan instrumentos  
musicales de  
percusión, tal el  
caso de la bomba.  
En la ejecución de  
las salves se toca la  
campana, por parte  
del campanero, “para  
expresar la presencia  
del alma y darle voz”.

Cuajara y también La Concepción cuentan con un capellán que “... atendía a su evangelización”. Para enseñar el cristianismo, los jesuitas hacen memorizar las oraciones básicas, como el Credo, el Padre Nuestro y el Avemaría y la doctrina de la Iglesia en forma de preguntas y respuestas cortas. Pero, aparte de eso, tienen dos métodos especiales que van dejando huellas en sus esclavos: enseñan partes de la Biblia en forma de sociodrama para presentarlos en las fiestas y procesiones a todos los esclavos y basar en esto sus sermones. También enseñan partes del catecismo en cantos que tienen la forma usual de su tiempo, la forma de ‘romances’, con cuatro renglones cada estrofa. Podemos ver un ejemplo en el “catecismo en Romance – para ser cantado”, que el párroco de Tumaco, don Timoteo Xavier Torrado y Paredes, hizo en 1775. (Peters, F. 2005: 139).

La Concepción, provincia del Carchi, se erige en parroquia en 1939 y la Iglesia, como su espacio central, fue construida a mediados del siglo XIX, en el período republicano, cuando estaba en vigencia el sistema hacendatario terrateniente. Este tipo de símbolos actúan fuertemente como mecanismos de control social, ya que desde la Colonia la asistencia a los cultos católicos era estricta y vigilada por la Iglesia, donde la catequización en los templos era una praxis soterrada de los esclavistas, en la medida de extirpar los residuos de las antiguas religiones africanas. Desde la clericalidad del siglo XVI se fortalecieron en Sudamérica instituciones seculares como las *cofradías*, las que actuaban como reductos de fe, organizaciones devocionales a las cuales se podía controlar. Las autoridades civiles y religiosas veían que a partir de la cofradía se incorporaban sectores unificados por su etnicidad, grupos aglutinados bajo la figura de algún santo, los cuales posiblemente evocaban, tras las imágenes, elementos de resistencia social y cultural.

La Iglesia fue un importante aparato de control social y político, así como de cambio religioso y cultural. Es con tal motivo y a fin de facilitar

su catequización, que la población negra, desde la llegada a su nuevo destino, fue agrupada en cofradías o hermandades de iglesias y conventos. (Sánchez, W. Op. cit: 24).

Dentro de esta práctica no es difícil comprender que hasta los actuales momentos, en las cofradías de las sociedades de la cuenca del Mira, tras el rito litúrgico de Semana Santa y sobre todo en los velorios, se visibiliza una propia teología y una comprensión del mundo sagrado a partir de los *cantos*, en la medida en que desde la Colonia fueron culturas impedidas de manifestar formalmente sus propios sistemas de representaciones religiosas, y posiblemente debido a ello en el Ecuador no queda ninguna tradición sante-ra o religiosa africana como sucede en Cuba o Brasil.

...a pesar de las políticas vinculadas a generar un proceso de desafrikanización, es posible que la 'cofradía' fuera convertida en un nuevo espacio de socialización, de relacionamiento entre las personas negras y estatuto, y de re-creación de nuevas identidades expresadas a través de prácticas y *habitus* culturales, musicales, dancísticos y rituales. (Ibíd: 25).

En ese contexto, una nueva identidad sonora surge a partir de la conjunción del canto afro con el canto litúrgico católico. Los datos históricos coloniales muestran que la música para entierros era un verdadero acontecimiento de representatividad social y diferenciación, mientras más pomposo era, más importante era el personaje a quien rendían un tributo funerario. La música era un símbolo fundamental para despedir al difunto, es por ello que la composición de *letanías* y *marchas fúnebres* fueron muy usadas en Ecuador hasta el siglo XIX e inicios de XX. En San Francisco de Caldera, población negra limítrofe entre Imbabura y Carchi, la Banda Mocha ejecutaba las *marchas fúnebres* a la que denominaban 'marcha frune'. El repique de campanas el momento mismo en que el *cofrado* estaba expirando era una acción que daba estatus al difunto y a la familia, es un aspecto que hasta la actualidad se conserva en La Concep-

ción. Posiblemente se fueron incorporando una serie de elementos culturales occidentales principalmente católicos, que dieron a luz manifestaciones diferentes a sus originales, es el caso de ritual del *Guaguallo*, muerte de un bebé de máximo un año de edad, en donde sobre el cuerpo presente se da un complejo ritual festivo con cantos, toques instrumentales y baile.

Eventos importantes, fuera de la mirada represiva de la sociedad colonial fueron los rituales vinculados a la muerte, el nacimiento y el matrimonio. No es casual que sean estos eventos los que mantengan hasta la actualidad elementos propios de la cultura negroafricana. (Ídem).

Una serie de símbolos como los cirios, la matraca, las andas y vestidos especiales en el Viernes Santo, son partes fundamentales para otra expresión ritual como lo es la *procesión*, en donde se ven claramente expresadas manifestaciones animistas, propias de las culturas africanas. El *animero* o *animera* es quien se contacta directamente con los seres muertos o almas, estos maestros van al cementerio para despertar a las almas y 'pasearlas' por el pueblo en el día de difuntos, a través de cantos y oraciones les lleva en procesión alrededor de las 12 de la noche. Don Jorge Torres, de 90 años, oriundo de La Loma, es un viejo animero que realiza todavía este ritual y de quien los cantores de La Loma habrían aprendido. Rebeca Espinoza, anciana animera igualmente de La Loma, nos comenta por ejemplo que existen tres tipos de almas, aquellas de color blanco muy luminoso, las negras y las que echan fuego. Señala que ellas acompañan al animero rozándole los talones y los pies, como no pueden expresarse verbalmente ni cantar, responden haciendo: *buuh, buuh*.

## Los cantos del Viernes Santo en La Concepción

La Semana Santa, Finados y velorios parecen estar conectados en el calendario ceremonial y ciclo vital afroandino, pero si bien en el nivel conmemorativo es comprensible su relación, el fundamento que los engloba es más importante, el simbolismo



● CANTORAS DE LA CONCEPCIÓN.

de la muerte, y creemos principalmente del *animismo*. En la Semana Santa, cantores y cantoras ejecutarán las *salves*, mientras que para Finados y velorios cantarán los *gritos*. Con funciones similares aparecen también las rezadoras, mujeres mayores de la comunidad que igualmente cantan. Creemos que en esta manifestación sonora se pone en evidencia un conocimiento de sus antiguas prácticas africanas y los efectos sensorio-perceptivos de los tonos musicales sacros, que en el momento ya se hallan sincretizados con melodías andino-pentafónicas del tipo *yaraví* de la zona imbabureña, con la que históricamente han mantenido estrechas relaciones culturales.

Sin el canto sagrado de la Semana Santa sería un ritual uniforme y globalizado al mundo occidental. Al entrevistarnos con los cantores, cantoras y animeros de La Concepción, Santa Ana, La Loma y otras comunidades, constantemente hacen referencia a la semejanza de las *salves*, no evidencian ninguna tipología distinta como ocurre con los géneros esmeraldeños religiosos. Sin embargo se distingue tipos de *himnos* y *cánticos litúrgicos* católicos que también han contribuido —a más del *yaraví* andino— a la conformación de la *salve* afroandina. En general las *salves* que se ejecutan en Semana Santa en La Concepción tienen a veces un carácter de *himno*, a veces de *alabanza*, otras de *lamentación*, sin perder su principal estilo elegíaco afro.



En la medida de comprender la función de los cantos en el ritual de Semana Santa, nos referiremos a un orden que está determinado por los textos dados por los catequistas, los cuales aluden a la muerte de Cristo, pero musicalmente lo fundamental se expresa en el carácter del canto, que llega a su máximo clímax el momento mismo de la expiración simbólica de Cristo, en ese sentido cada texto de las *Siete Palabras* tendrá un modo del canto, su estructura melódica y coral. Partiendo de que la Semana Santa desde la Colonia viene ejerciendo un momento aglutinador muy fuerte en el pueblo afroecuatoriano, ello ha debido manifestarse bajo un guión bastante preciso, que dura los siete días de la sema-

na, desde el lunes santo al domingo de resurrección. El Viernes Santo es considerado por todos como el día principal, los roles que cumplen las cantoras y cantores es fundamental, igualmente los soldados, cucuruchos, santos varones y santas varonas, estas últimas también cantoras.

## Viernes Santo

El grupo de cantoras, que no exceden el número de diez, es acompañado por otros protagonistas como los varones santos. El Viernes Santo, considerado el día más grande, comienza cuando los santos varones han arreglado el Monte Calvario en el altar de la iglesia. Luego de poco tiempo, se da comienzo a las *Siete Palabras*, que dura alrededor de tres horas, debido a ello se reconoce también como las Tres Horas. Al finalizar, en la noche se da comienzo en el interior de la iglesia a la 'Media misa'. Las actividades ceremoniales del Viernes Santo se dividen en cinco partes:

1. Amanecer: Preparación del Monte Calvario y el Sepulcro.
2. Mañana: Procesión, búsqueda de Cristo, juicio ante Pilatos, encuentro con María en la calle de la amargura, camino hacia el Calvario.
3. Mediodía en la iglesia: Crucifixión y Vía Crucis.
4. Tarde: Siete Palabras y las Tres Horas

*Ya terminan las tres horas  
ya entra el descendimiento  
ya se murió Jesucristo  
ya acabó su sufrimiento*

5. Noche: Media Misa, Descendimiento, Adoración a la Santa Cruz, Procesión por las calles de La Concepción, Retorno a la iglesia y Sepulcro.

## Cantos de Dolor<sup>4</sup>

### Los ocho cantos de las Siete Palabras o las Tres Horas<sup>5</sup>

1. Canto de Convite o introducción a las Siete Palabras, 2. Primer canto 'Almas fieles', 3. Segundo canto 'Dimas', 4. Tercer canto 'Aunque le falte el aliento', 5. Cuarto canto 'De todos desamparado', 6. Quinto canto 'Una cruel sed lo fatiga', 7. Sexto canto 'Ya todo está consumado', 8. Séptimo canto 'En tus manos encomiendo'. (ver cuadro 4).

En el coro de la iglesia antes de comenzar los cantos de las *Siete Palabras* se ejecuta el convite o introducción, son las cantoras quienes previamente se han

ubicado en el templo y dan inicio al acto. En el texto de Miguel Ramos y Rafael Savoia, *Semana Santa de las comunidades negras* (1998), se describe el ritual de la siguiente manera:

... están presentes las 'cantoras', primero se canta la introducción o Convite, luego el celebrante da el sentido a las siete palabras. Sigue el canto de la primera palabra, luego la lectura y la explicación. Se continúa así hasta el final, respetando las tradiciones como la de dar de beber a Cristo en la quinta palabra, o presentar el esqueleto símbolo de la muerte en la sexta, o los disparos en la séptima (Ramos-Savoia, 1998).



LA ACTIVIDAD DE LAS CANTORAS Y CANTORES SE INICIA CON LOS ENSAYOS DE LAS SALVES, 15 DÍAS ANTES DEL DOMINGO DE RAMOS.

4 Las salves de la Siete Palabras son reconocidas como 'Cantos de dolor' por las cantoras.

5 Estos cantos se tomaron del mismo texto que las cantoras de La Concepción usan para las Siete Palabras. P. Miguel Ramos y P. Rafael Savoia, *Semana Santa de las comunidades negras*, Departamento de Pastoral Afroecuatoriano de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2ª. edición, marzo 1998.

## Cuadro 4

<b>Canto de las Siete Palabras</b>		
<b>Primer canto 'Almas fieles'</b>	Se lo ejecuta en la primera palabra: "Padre perdónales porque no saben lo que hacen".	Padre celestial, os pido perdón para estas mis almas, perdónalas Padre mío antes que ardan en las llamas.
<b>Segundo canto 'Dimas'</b>	Se ejecuta en la segunda palabra: "Realmente os digo que hoy mismo estarás conmigo en el paraíso".	Dimas le pide y se acuerda en reino todo un Dios merece de sus labios un grandísimo perdón.
<b>Tercer canto 'Aunque le falte el aliento'</b>	Corresponde a la tercera palabra "Madre ahí tienes a tu Hijo, ahí tienes a tu Madre".	Aunque le falte el aliento le sobra su compasión para los hijos que piden a nuestro Dios el perdón.
<b>Cuarto canto 'De todos desamparado'</b>	Corresponde a la frase: Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?	De todos desamparado maltratado con rigor se queja con llanto al Padre ¿Por qué me dejas mi Dios?
<b>Quinto canto 'Una cruel sed lo fatiga'</b>	Es la quinta palabra 'Tengo sed'.	Una cruel sed lo fatiga mi divino Redentor que en el cenit de tus penas se acrecienta más tu amor.
<b>Sexto canto 'Ya todo está consumado'</b>	Es la sexta palabra 'Todo está cumplido'.	Ya todo está consumado nos pronuncia el Salvador allí agoniza nuestro Padre misericordia Señor.
<b>Séptimo canto 'En tus manos encomiendo'</b>	Corresponde a la séptima palabra: Padre en tus manos encomiendo mi espíritu.	En tus manos encomiendo mi espíritu, gran Señor dice la séptima palabra ya muere mi Dios.

### **Canto de Convite o introducción a las Siete Palabras**

*Venid, venid pecadores  
escuchad con atención  
como ponen nuestras culpas  
en la cruz al hombre Dios*

### **La salve: canto en el templo y en las procesiones, verso y canto responsorial**

La práctica de las *salves* se ubica en Quito en el siglo XVI, a nivel general se las conoce como oraciones católicas a María, sin embargo la memoria oral de los pueblos afroandinos las concibe a manera de cantos sagrados para la Semana Santa y los velorios. Las diversas culturas ecuatorianas las han ido asimilando y otorgando su propio contenido religioso y dinámica

Conocemos que desde el poder clerical se imponían prácticas culturales, actividades alrededor de la música catedralicia, centro no solo de educación sino de difusión de dichas prácticas hacia sus templos menores regionales, música que rápidamente se difundía en el pueblo.

y republicanos no solo asimilasen el efecto solemne de dicho instrumento, sino que vayan recreando estructuras armónicas locales, como lo fue la influencia del *yaraví* en las composiciones denominadas *Tonos tristes de oración* o *Guamanes* en el siglo XIX. Las *salves* en La Concepción no se excluyeron de este uso, fueron acompañadas antiguamente por el melodio (ahora desaparecido), que actualmente ha sido reemplazado por el sintetizador, aunque el estilo de acompañamiento y timbre es similar.

En la ceremonia de las Tres Horas de la Semana Santa de La Concepción, se acompañaron los siete cantos de las Siete Palabras y la *salve del convite* con el sintetizador con timbre de órgano, obviamente hace algunos años cuando existía el melodio, instrumento de fuelle, este era su acompañamiento, así

social, por ejemplo, para las culturas afroesmeraldeñas de la costa del Pacífico: “Las salves se cantan a los muertos para el descanso de las almas” (Guerro, P. 2004-2005: 1268), en ese sentido, comparten similar significado animista que las afroandinas del Valle del Chota-Mira. En La Concepción, si bien la Semana Santa se inicia con el Domingo de Ramos, que es cuando se da la reunión de las familias y comunidades, para las cantoras su actividad comienza por lo menos con unos quince días de anticipación, para los ensayos de las *salves*, se podría considerar a esto como parte del contexto general de ‘las preparaciones’, que de alguna manera se vinculan a lo planificado por parte del iglesia parroquial. Los ensayos musicales lo hacen recurriendo a los libros que ellas guardan, donde una botella de aguardiente sirve para fortalecer sus gargantas e hidratarse.

Ya se había citado en un ensayo anterior que desde lo fenomenológico, las *salves* afroandinas encuentran relaciones históricas con las practicadas por la cultura mestiza, y el simbolismo de las *salves* en las culturas ecuatorianas encuentra en la Colonia un basamento barroco que se remonta a la *Salve Regina*, instituida por el clero en la Catedral de Quito en el siglo XVI. A partir de aquí es una oración practicada por todas las etnias y culturas con influencia católica en el Ecuador, grupos indígenas, negros, montubios y mestizos de los que se tiene conocimiento. Manifestaciones religiosas que son diversificadas en el espacio de las procesiones, expresiones de un barroco americano que dan muestras de un fuerte proceso de mestizaje. Conocemos que desde el poder clerical se imponían prácticas culturales, actividades alrededor de la música catedralicia, centro no solo de educación sino de difusión de dichas prácticas hacia sus templos menores regionales, música que rápidamente se difundía en el pueblo. En esa dinámica se impone la práctica de las *salves* en la Colonia, dentro de una estructura musical litúrgica que los diferentes concilios de la Iglesia católica romana dictaminaban, se iban asimilando usos culturales como la ejecución del órgano y el melodio en el templo, herederos de una expedita técnica musical polifónica vocal e instrumental barroca europea. Ello permitió que los maestros de capilla coloniales

lo aseveran las cantoras. En todo caso, la relación del canto de las *salves* con el acompañamiento de órgano tiene una tradición colonial, como nos lo verifican los siguientes datos, donde la vinculación de órgano y *salves* tuvo su origen en Quito en el año de 1580, al respecto el importante musicólogo Robert Stevenson menciona que:

El 29 de julio de 1580, Francisco de Zúñiga, Secretario de la Real Audiencia de Quito, dio al Capítulo 100 pesos, con la condición de que la “Salve Regina fuese cantada con acompañamiento de órgano por los músicos de la Catedral, todos los sábados del año”. La Constitución 20 del Primer Consejo de Lima (1551-1552) ordenó que en las Iglesias Catedrales todos los sábados se diga la Salve con la mayor solemnidad que se pudiese. Por lo tanto, este canto polifónico de la Salve, en Quito, satisfacía esta Constitución. También se iniciaba en Quito una costumbre que se observó en todas las más importantes Catedrales españolas de los siglos XVI y XVII, desde Málaga de Morales a la Puebla de Padilla. (Stevenson, R. 1989: 16-17).

Se conoce que originalmente la *salve* es una *antífona* e *himno*; es decir, en el primer caso, un género coral polifónico católico que forma parte del repertorio de la *Misa*. En el segundo, el *himno*, es un canto en verso, da la idea de canto solemne para el templo, relacionado también como *canto de loa*. La *salve* se convertirá rápidamente en las Américas en una de las más populares oraciones católicas a la Virgen María. Si pensamos en sus orígenes debemos remontarnos a la Europa del siglo XI y desde ese momento las congregaciones religiosas medievales ya las ejecutaban en las procesiones junto a velas encendidas (tal como parece que la difundieron la orden de los Predicadores), similar cosa ocurre en el pueblo de La Concepción en Semana Santa: la procesión nocturna del Viernes Santo se da bajo el canto de *salves*. Si bien la *salve* inicialmente es una oración reverencial a la Virgen María, es una muestra mayor de interculturalidad por la gran variedad de

estilos mestizos, indígenas y afro que se diversifica en sus cantos. Según cada cultura se ha recreado sus propias *salves*, por ejemplo, el prehispánico *Yupai-chicshaca* originalmente era un *yaraví* kichwa: Canto al Divino, que fue transformado en la famosa *Salve, salve Gran Señora* por parte de la cultura mestiza. En el valle del Chota-Mira los textos y melodías de las *salves*, igualmente han creado a través del verso y la palabra cantada su propia comprensión de este género religioso, la *salve afroandina*:

### Teresa vamos al río (Santa Ana)

*Teresa vamos al río  
a cortar verde romero  
para hacer una corona  
para Jesús Nazareno.*

La estructura de la *salve* en la cultura negra parte del verso estrófico, la cuarteta o redondilla, no tiene estribillo. En su idioma original, el latín, los significados de las palabras de la *Salve Regina* definen una funcionalidad petitoria hacia un ser superior a quien se le pide algún favor específico, por ejemplo, *Salve* significaría un saludo latino con augurios de buena salud. En la *salve afroandina* una de sus temáticas es del tipo alabanza, muy similar a una *loa* dedicada a Jesús, a María, etc.

### Esa tu corona<sup>6</sup>

*Esa tu corona  
corona bella  
todo embarnecido  
de las estrellas*

6 Ejecución a manera de canto responsorial con los cantores de Loma. Intérprete: Rebeca Espinoza, La Loma, febrero del 2008. Referencia: documental videográfico del Archivo del Banco Central del Ecuador, marzo del 2008, sobre las Cantoras de La Loma.

## Esa tu corona

(Concepción 24 de febrero 2008) Salve

Canta : Rebeca Polo Espinoza



E sa tu co ro na co ro na be lla to da em bar ne ci da de las es tre e e llas de las es tre e e llas

La cuarteta de versos es una estructura que se asimila ampliamente en nuestro país, sobre todo en la cultura mestiza, sin embargo va naturalizándose en cada etnia bajo formas propias, se expresa a "...la manera africana de cantar en forma de diálogo, en dos grupos: un grupo pequeño de cantoras o cantores, que pone las estrofas, y el pueblo que contesta, después de cada estrofa, con la contestación correspondiente" (Peters, F. Op. cit: 174), musicalmente reconocemos a esto como *canto responsorial*. Por ejemplo en la anterior salve, la "contestación" se la hace con los versos de la *Salve María*:

Cantora: *Esa tu corona  
corona bella  
todo embarnecido  
de las estrellas*

Contestación: *Dios te salve María  
llena eres de gracia  
el Señor es contigo  
bendita eres, bendita eres.*

### La salve: polivalencia de estilos y géneros

Las cantoras de Semana Santa en La Concepción forman una cofradía y se organizan en torno al cumplimiento de sus funciones dentro de las distintas ceremonias, principalmente el Jueves y el Viernes Santo, en las procesiones y sobre todo en las Tres Horas. El estilo de sus voces es distintivo para este tipo de canto religioso a manera de *lamentaciones* o *himnos*, ejecutados como cantos corales responsoriales, los que han sido aprendidos oralmente y transmitidos de madres a hijas. La primera percepción de estos cantos nos re-

mite al ciclo vital de las culturas negras, en tiempos y espacios, cuando se rinde tributo a la muerte; en ese sentido parece que se justifica el concepto de *salve* en las culturas afroecuatorianas, bajo el significado de *canto a los muertos para el descanso de sus almas*. Ello permite adentrarse a la concepción que los pueblos afroecuatorianos tienen sobre los efectos sociales y rituales que giran alrededor de la muerte, la expiación, el dolor, la solidaridad y en general una cosmovisión propia sobre lo sagrado, muy ligado al animismo, esto último muy presente en sus antecesores africanos o algunas religiones afrolatinas como la santería. Concretamente, la interpretación de las *salves* va más allá de una ejecución virtuosa o formal, ejercen un poder catártico en quienes las escuchamos, y según se desprende su temática, utilizando las mismas palabras de las cantoras, 'profundiza' el sentimiento religioso o sagrado. Esto definiría el estilo y contenido simbólico para el canto de las salves.

Las *salves* afroandinas son estilísticamente contemporáneas a otros géneros vocales religiosos que se difundieron indistintamente hacia las culturas indígenas, montubias y mestizas, muchos fueron funcionales al ritual católico de la Misa; otros, como la *Salve Regina*, dieron paso a la creación de *salves* más sencillas que enriquecieron el imaginario religioso del pueblo. Cantos a María, como el *Magnificat*, han sido popularizados en su propia versión como el *Magnífica*<sup>7</sup> de la cultura esmeraldeña. Las *letanías* fueron enseñadas a los esclavos y hasta ahora son practicadas en las familias. Otro tipo de géneros religiosos se podrían nombrar, pero en general tienen plena vigencia los *himnos de alabanza*, *alabanzas*

7 *Magnífica*. En el libro de Remberto Escobar: *Memoria viva*, se menciona que esta es una poderosa oración para ahuyentar a Satanás.

o *alabados*, *villancicos* y *marchas fúnebres*, conocidos dentro del repertorio afroecuatoriano esmeraldeño y afroandino. Por citar uno de ellos, los *alabados* son actualmente practicados por la cultura negra de Esmeraldas y mejor conocidos como '*alabaos*'.

Para comprender la función actual de las *salves* podemos revisar históricamente el repertorio religioso con el que se contextualizan y hacen su aparición en nuestras culturas a partir del período colonia; es decir, las *salves* no están exentas de una vinculación socio-histórica ligada al ejercicio del dominio político del poder colonial-terrateniente y católico, en donde se impusieron una serie de patrones culturales distintos a los africanos que tendieron a legitimar ideológicamente las relaciones productivas que se codeaban con la esclavitud. Varias *salves*, como lo testimonian las cantoras, tienen incluso un texto de denuncia social, lo veremos a continuación:

Yo tengo entendido que las *salves* vienen de tiempos antiguos, del tiempo de la esclavitud. Nuestros mayores trabajaban fuerte y la manera de ellos quejarse era cuando se retiraban, el momento que tenían descanso. Era una manera de alivio o sea de aviso de que "ya no podían más", la protesta. Por ejemplo en esta que dice: "El esclavo siempre fue encadenado", también hay la *salve* que dice: "Rompe, rompe las cadenas". Como no podían rebelarse ante sus patrones, ellos se rebelaban en los cantos con las *salves*, el rato de descanso, de alivio. Que tengan más piedad por favor. O sea por la humanidad, porque tenía entendido que antes, mucho antes y hasta nuestros padres han sabido trabajar en la línea del tren, trabajado a brazo vivo de la gente, de los negros de la zona de la cuenca del río Mira. (Entrevista personal a las cantoras, enero del 2008).

*Rompe, rompe mis cadenas  
alcanzarme libertad,  
cuán terribles son mis penas  
piedad, cristianos, piedad*  
(Peters, F. Op. cit: 187).

Este canto que según la investigadora Federica Peters es una recreación de un religioso español editado hacia 1909 en México, pero que se supone es más antiguo, se difunde hacia toda América Latina. Como una derivación del original, la mencionada autora explica sobre la versión de la *salve* del Chota-Mira:

Al comparar Canto y Salve, se encuentran bastantes diferencias: primero, el uso es diferente. El Canto es para recordar a los fieles, en el 'Día de los Difuntos', que cumplan con sus obligaciones frente a las almas. La Salve, con su contestación, en cambio, es para ser cantada de casa en casa, en una comunidad de esclavos a medianoche durante todo el mes de octubre en la 'Procesión de Almas'. Aunque coro y contestación casi son iguales, suenan muy diferentes en sus lugares específicos. El cantar "¡Rompe, rompe mis cadenas!" cambia de sentido si lo canta un esclavo o esclava o un familiar de un difunto. (Ibíd: 188).

En algunas poblaciones del Ecuador un repertorio relacionado con las *salves* para las procesiones del Viernes Santo son las *marchas fúnebres*. Originalmente las *marchas fúnebres*, junto a las *letanías*, eran géneros religiosos preferidos por compositores como Aparicio Córdoba (1850-1932) y Antonio Nieto (1859-1922) cuyas obras fueron muy conocidas en el siglo XIX y practicadas hasta muy entrado el siglo XX. Las *marchas fúnebres* son igualmente ejecutadas por las culturas negras en las procesiones de Semana Santa en San Francisco de Caldera, población negra fronteriza entre Imbabura y Carchi, la Banda Mocha de San Francisco de Caldera la denomina '*marcha frune*'. En general las *marchas fúnebres* son melodías que ejecuta la Banda Mocha cuyos temas aluden a la Pasión de Cristo: *Salve Dolorosa*, *A tu amor nos acogemos*, etc.



CANTORES DE SEMANA SANTA.

## El animero, gritos o cantos a las almas

El mundo sagrado manifestado por las cantoras de La Concepción, los cantores de La Loma, la animera Rebeca Espinoza y el animero Jorge Torres de La Loma, todos ellos maestros de las *salves*, fervientes participantes de la Semana Santa, está relacionado esencialmente con lo que esta cultura concibe como el *mundo de las almas*. Su percepción a través del canto<sup>8</sup> ocurre sobre todo con la ejecución de los *gritos* en momentos cuando el alma del difunto ‘comienza a perderse’, el *grito* es un canto más profundo al estilo de la *salve*. El *grito* es un concepto polisémico, una oración ejecutada por el animero en el cementerio para rezar a las almas, es también un canto muy sentido ‘profundizado’ por los cantores o cantoras, que ejecutan en las partes más tensas del velorio sobre todo a la medianoche; el *grito* también podría connotar una oración con mucho poder, fuerza, profundidad, siempre relacionada con momentos en los que las almas están al borde de perderse para siempre.

Aunque los cantos de velorios parecen estar relacionados con los de Semana Santa, sus funciones son distintas. En los velorios el ritual puede comenzar con las *salves* hasta un momento determinado, aquí son fundamentales los *gritos*, ya que su contenido animista se hace evidente, su poder se hace efectivo en un horario casi justo, al llegar la medianoche y de aquí hacia la madrugada. Esto no puede ocurrir en Semana Santa, por ejemplo, su día máximo el Viernes Santo, no alcanza la medianoche. Jorge Torres, maestro de los cantores de La Loma, posiblemente el animero más antiguo de la zona, distingue claramente su papel de cucurucho para Semana Santa y de animero para los velorios. Él memorizó 66 estrofas que son utilizadas para la ceremonia de Semana Santa, es decir, las *salves*, y por otro lado los *gritos*, con una función muy distinta, la de contactarse con las almas; en este último caso, él se reconoce como rezador de almas o animero. El *tono de las vacas* tiene que ver con el mundo

8 A más de las oraciones conocidas por la Iglesia.

maligno, a uno de ellos le llaman 'el cuco', ser oscuro de baja estatura que entrapa a los hombres en los caminos y les deja muy golpeados en las orillas del río. La persona debe saber las oraciones precisas

para vencerlo o, a su vez, fajarse a golpes. Don Jorge Torres decía conocer un *tono de las vacas* en latín, al parecer es una muy poderosa oración sagrada, que 'el cuco' "no sabe".

## BIBLIOGRAFÍA 1

- COBA, C.  
1996 'Etnografía musical: bailes y danzas. Ritualismo y sacralización'. En: Baumann, M. P. *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Iberoamericana.,  
-----  
1993 *Los ciclos festivos en el Ecuador: una nueva propuesta*. (s.d.).
- HARO LÓPEZ, C.  
2002 *Semana Santa en Cotacachi, Jatun Puncha-Mushuc Nina*, Proyecto Consolidación de la Gestión Democrática e Intercultural, Cotacachi.  
-----  
s/f. *El velorio indígena*, monografiado, Museo de Cotacachi.
- MULLO SANDOVAL, J.  
1991 *La música de tradición oral y su aplicación a la música contemporánea*, monografiado, Museo de Cotacachi.
- MORENO, S. L.  
1966 *Cotacachi y su comarca*, Editorial Don Bosco.  
-----  
1972 *Historia de la música en el Ecuador*, Quito.
- ROMERO ARTETA, Oswaldo S.J.  
1962 *Los jesuitas en el Reino de Quito*, Quito, La Prensa Católica.
- RUEDA, M.  
1982 *La fiesta religiosa campesina*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica.
- VARGAS, J. M.  
1988 'La música en la colonia', Quito, Revista *Opus*, Banco Central del Ecuador, No. 21.
- VELASCO, J.  
1978 *Historia del Reino de Quito en la América meridional*, Historia antigua, Tomo II, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

## BIBLIOGRAFÍA 2

- BAUMANN (ed.)  
1996 *Cosmología y Música en los Andes*, Madrid, Biblioteca Iberoamericana.
- ESCOBAR, R.  
s/f. *Memoria viva, costumbres y tradiciones esmeraldeñas*, Quito, Vértice Studio.
- GUERRERO, P.  
2004-2005 *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito, Conmúsica, Tomo II.
- PETERS, F.  
2005 *Sobre-vivir a la propia muerte*, Quito, Ediciones Abya Yala.
- RAMOS, M. Y R. SAVOIA  
1998 *Semana Santa de las comunidades negras*, Departamento de Pastoral Afroecuatoriano de la Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2ª. Edición, marzo.
- RICHARD, P. José Luis  
*Salve Regina*, Fuente: Corazones.org
- SABINE DEDENBACH-SALAZAR SAENZ  
1996 'La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las "tradiciones de Huarochiri"', en: Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes*, Madrid, Biblioteca Ibero-americana.
- SÁNCHEZ, W.  
s/f. *El Tambor mayor, música y cantos de las comunidades negras de Bolivia*, Bolivia, Centro Pedagógico y Cultural Simón I. Patiño.
- STEVENSON, R  
1989 *La música en Quito*, Quito, Banco Central del Ecuador.

Archivología:

# APORTES PARA LA DANZA PATRIMONIAL DEL ECUADOR

Alexandra Morocho  
Quito, julio de 2015

## Resumen

A partir de cuestionamientos, reflexiones, y por la urgente necesidad de conocer el desarrollo histórico del arte dancístico en el Ecuador, se propone un acercamiento, búsqueda y estudio de los registros, fuentes documentales y bibliografías, que revelen nuestro pasado y nuestra memoria, a través de una metodología como la archivología.

La comunidad dancística además de iniciar un debate constructivo que supere aspectos institucionales, deberá abrirse paso a la estructuración de un centro que sirva de acopio para dichos fondos, impulsando otros estudios investigativos en áreas académicas especializadas que tanta falta le hacen a la danza ecuatoriana. Solo de esta manera la actividad coreográfica, por ejemplo, podrá nutrirse de mayores espacios que conciban un análisis en torno a los usos del cuerpo y en torno a lo que es la danza popular, o lo que se expone en el presente artículo como danza patrimonial, que ampliará, sin duda, procesos creativos, escénicos y estéticos.

Porque la danza no sabe de extinción, el seguimiento y apropiación para re-significarse desde el uso de la palabra, la memoria, el patrimonio del cuerpo y ahora los archivos, será la herramienta para continuar el trabajo de directores de grupos, bailarines e interesados en colaborar en intervenciones responsables de nuestras riquezas culturales locales y comunitarias.

Generar pensamiento crítico y fortalecer encuentros interculturales son rasgos vitales para concretar una posición ideológica, un pensamiento, una teoría y un marco conceptual, claves para ejercer nuestros derechos culturales.

En este trabajo haremos una revisión de los aportes archivológicos y aquella conexión que nos mantiene conscientes, atentos, y nos despierta un código, una semilla, un gen, una herencia que se transforma y que influirá en generaciones.

**PALABRAS CLAVE:** archivología, danza, danza patrimonial del Ecuador.

### Los archivos como semilla para una reconstrucción histórica dancística

**C**on el objeto de buscar metodologías concernientes a nuestro pasado, el documentar memorias de la danza del Ecuador a través de la archivología orientará nuevos enfoques de estudio entre patrones identitarios como lo tradicional, la memoria y la reconstrucción histórica.

La archivología es la disciplina que trata el estudio, la creación, el desarrollo, la organización, la administración y las funciones de los archivos para preservarlos en el tiempo con el fin de ser consultados. La archivología y su nexos con la danza patrimonial abordará los propósitos, las aplicaciones y las funcionalidades que surgen desde diversas culturas en torno a los usos sociales, la diversidad, la interculturalidad y sobre todo la valoración dentro de las culturas vivas (un aspecto clave para enlazar a dicha sociedad). El Patrimonio Dancístico será entonces un concepto que debemos ir construyendo en relación a la movilidad social contemporánea.

La urgente necesidad de contextualizar elementos patrimoniales para fundamentar una historia de la danza en el Ecuador es una problemática interdisciplinaria, y es una evidencia la carente gestión investigativa y documental.

La inexistencia de archivos dancísticos, por ejemplo, no ha generado más que textos dispersos que han intentado reconstruir su memoria pero casi sin marcos analíticos. Entre los pocos y valio-

sos estudios realizados se encuentra *Danzahistorias*, 1994, escrito por la socióloga Susana Mariño y la periodista Mayra Aguirre; esta iniciativa de carácter historiográfico aporta en solitario a la danza como disciplina académica, dentro de posibilidades educativas y el apuntalamiento de sus marcos referenciales, no considerados aún en lo institucional dancístico.

Estos marcos referenciales, evidentemente, no existen, no solo por la carencia de fuentes bibliográficas y documentales, sino por los criterios metodológicos dispersos y la ausencia de archivos especializados, características que al parecer han hecho pasar a la danza como desapercibida frente al debate histórico.

Se observa además que en la mayoría de las instituciones o espacios donde se desarrolla el estudio y la práctica de la danza (clásica, contemporánea y tradicional), la capacidad de disertación queda postergada a pequeños cursos y talleres, donde el bailarín se destaca más por su virtuosismo escénico o por sus formas de recreación, legítimas por cierto,



NORALMA VERA, EN *EL LAGO DE LOS CISNES*

FOTOS: ARCHIVO NACIONAL DE ECUADOR, FONDO TEATRO NACIONAL SUCRE, 1963-1965.

# TEATRO NACIONAL SUCRE

## BALLET ESPAÑOL



DE



M  
I  
G  
U  
E  
L



H  
E  
R  
R  
E  
R  
O

AFICHE DE UNA PRESENTACION DEL BALLET ESPAÑOL EN EL TEATRO SUCRE

que por sus otros conocimientos, dominios y procesos, de los campos intelectivos e investigativos, pues estos no han sido aún potenciados. Y no es por falta de apoyo, sino de entereza, gestión y decisión, iniciativas que pueden nacer desde los establecimientos o desde los bailarines.

Para mostrar esta realidad, el investigador etnomusicólogo Juan Mullo Sandoval menciona:

Es sintomático que las generaciones actuales de bailarines desconozcan casi por completo a los gestores principales y la memoria de nuestro proceso histórico dancístico. Investigaciones y publicaciones como las de Patricia Aulestia, por ejemplo, no son estudiadas ni conocidas en los centros de prácticas dancísticas. Mientras en la actividad musicológica ecuatoriana se han podido sistematizar acervos documentales, en dos generaciones de investigadores, la primera, desde la segunda década del siglo XX hasta los años setenta, y la segunda, desde la década del ochenta hasta nuestros días, espacio en que los Archivos Sonoros son centros de acopio de miles de documentos, en el caso de la danza no se cuenta todavía con valoraciones documentales sistemáticas. (Mullo Sandoval, J., 2013: 1).

Esta cita marca una georeferencialidad de lo sucedido en Quito (como ente que repercute a nivel nacional), y nos da pie a la reflexión de Kingman y Muratorio.

Aun cuando se trata de narraciones basadas en procesos específicos, ubicados en Quito, nos permiten vislumbrar lo sucedido en otros contextos espacio-temporales en los que han actuado y actúan actores sociales semejantes. (Kingman, E., Muratorio, B., 2014: 9).

Siguiendo este contexto, sería igualmente significativo realizar un ejercicio interpretativo desde el discurso de las obras dancísticas tradicionales presentadas en nuestros teatros y diversos escenarios, donde se observa la integración de estéticas

Porque la danza no sabe de extinción, el seguimiento y apropiación para re-significarse desde el uso de la palabra, la memoria, el patrimonio del cuerpo y ahora los archivos, será la herramienta para continuar el trabajo de directores de grupos, bailarines e interesados en colaborar en intervenciones responsables de nuestras riquezas culturales locales y comunitarias.

...La utilización del arte en la política cultural, como búsqueda de divulgación y divertimento hacia la sociedad, usa a las instituciones dancísticas de nuestro medio en beneficio particular y da por resultado, entre otros efectos, una carente gestión documental y administración archivológica.

‘folclorizadas’ que conceden cierto exotismo, con temáticas repetitivas, sin ninguna profundización histórica, dejando al margen procesos comunitarios, saberes y significados, para presentar más bien espectáculos que son estereotipos de una realidad distinta a la que dicen representar. Y al no existir un sustento teórico investigativo responsable sobre el uso y exposición de movimientos, pasos, vestuarios, sonoridades, escenografías y otros elementos, varias agrupaciones dancísticas influyen en otras, volviéndose multiplicadores de la misma circunstancia que es la *no-investigación*.

No obstante, dentro del quehacer dancístico es posible otorgar un espacio a otras áreas de estudio relacionadas con la sociedad y la cultura, ubicando en una primera instancia a las investigativas. Por ejemplo, el tema de *reconstrucción histórica* de nuestros procesos llevaría a la comunidad dancística a generar una mayor conciencia de la importancia de los registros, las fuentes documentales, las bibliografías y objetos patrimoniales, donde la *disertación teórica* en torno a sus creaciones y puestas en escena, irá desembocando en nuevas formas de pensamiento. Esta reconstrucción histórica orienta la inclusión de fuentes documentales y archivos históricos como centros de información para el conocimiento de un artista que, se propone, debe ser integrado como parte de su currículo formativo, inclusive para todo interesado en el tema.

Por otro lado, si consideramos el carácter plural que distingue la realidad social ecuatoriana se propondrá, entonces, la defensa del patrimonio dancístico y la diversidad sociocultural a la que corresponden comunidades indígenas, afro, mestizas y montubias, quienes han permitido en su cotidianidad una supervivencia y preservación viva de sus recursos musicales, cantos, danzas, bailes, géneros y demás manifestaciones insertas en su memoria.

El establecimiento de un archivo documental de la danza en el Ecuador y su acercamiento a lo patrimonial, nos acercará en la estructuración de metodologías y procesos teóricos para su interpretación, llevándonos a territorios de valorización, reconocimiento o comprensión en su diversidad aún no sis-



● PATRICIA AULESTIA

tematizada (tal es el caso de los bienes dancísticos existentes, que podrían ser acogidos como decretos gubernamentales sobre patrimonio cultural).

Sin embargo, la utilización del arte en la política cultural, como búsqueda de divulgación y divertimento hacia la sociedad, usa a las instituciones dancísticas de nuestro medio en beneficio particular y da por resultado, entre otros efectos, una carente gestión documental y administración archivológica. Esto promueve la colonialidad y la folclorización en sus espacios escénicos. Es un empoderamiento elitista de la danza que estructura una política conservadora y economicista, postergando aún más la falta de una academia dancística en el país.

# La memoria no son los archivos, es una construcción más completa y depende de la comprensión que la sociedad realice, por ejemplo, la valorización de los acervos de las comunidades reflejará una actitud militante y de conciencia.

La sociedad es la que dictamina lo que es la memoria y el Estado lo asume. Los archivos son un espacio preservador de la memoria, y la sociedad es la que forma parte de la construcción de las políticas públicas archivísticas, no solamente los expertos.

La memoria no son los archivos, es una construcción más completa y depende de la comprensión que la sociedad realice, por ejemplo, la valorización de los acervos de las comunidades reflejará una actitud militante y de conciencia. En este punto, los archivistas debemos ser agentes activos que valorizan nuestras propias memorias y desde los colectivos crear las condiciones para que las políticas públicas asuman su rol.

Está en manos de la comunidad dancística convocar a la organización de un registro e inventario nacional con los diferentes bienes de los colectivos sociales, pues la comprensión ideológica de la valoración patrimonial debe primordialmente respetar *la memoria del cuerpo*, y se vuelve fundamental establecer una relación y una comunicación vinculante con adultos mayores, así como un debate entre artistas y agrupaciones hacia una dialéctica de la danza, planificando eventos de discusión, congresos, seminarios, pues a partir de estas problemáticas surgirán nuevas propuestas.

En todas las épocas, la manera en que la gente reflexiona, escribe, juzga, habla (hasta en la calle, las conversaciones y los escritos cotidianos), e incluso la manera en que vive las cosas, en que su sensibilidad reacciona, toda su conducta en

general, está regida por una estructura teórica, por un sistema (p. 515). Estas estructuras no son, pues, meros indicadores teóricos instalados en el campo indefinido de los saberes históricos, estructuraciones más o menos rigurosas de los polvos del archivo, sino que están inscriptas en el ser del mundo o, para decirlo mejor: en la cabeza de la gente. Lo que sale a la luz no es ya una sistemática de lo documental, sino un inconsciente de la vida de hoy. El conocimiento de las estructuras se convierte en saber de aquello que rige nuestros pensamientos y nuestros actos. El reto de la investigación no es ya recuperar el 'saber' (p. 498) subyacente tras el archivo de una época, sino formular el 'diagnóstico' (pp. 580-1) de aquello que secretamente actúa en nosotros. (Foucault, M., cit. Gros F., 2007: 67-68).

Estos aportes archivológicos ofrecerán una utilidad directa como herramientas de superación ideológica y epistemológica, al promover procesos investigativos y creativos por medio de los cuales se realicen intervenciones responsables.

Ser conscientes de la necesidad y realidad de los archivos, no solo de la cuantificación, sino de la implementación de recursos físicos y humanos, gestión y funcionamiento, estimulará a partir de mapeos y cartografías una evaluación de corto, medio y largo plazo, como oportunidades cooperativas entre docentes, estudiantes, bailarines, coreógrafos, investigadores y las sociedades del futuro.



## BIBLIOGRAFÍA

### GRUPO ITINERANTE DE ARTES GUANDUL

- 2011 'Memorias reflexiones a través del movimiento'. Taller teórico práctico de diversas propuestas dancísticas del Ecuador (Conferencia de los Maestros Paco Salvador y Juan Mullo Sandoval), Quito, Ecuador.

### JARRÍN ZABALA, Nicolás

- 2012 'Entrevista sobre realidades de la danza nacional'. *Wambra Nautas*, Quito, Ecuador.

### KAEPLER ADRIENNE, L.

- 1997 *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*. University of Illinois Press. EE.UU.

### LE BRETON, David

- 2002 *Antropología del cuerpo y modernidad*. Edición Nueva Visión. Traducción de Paula Mahler. Buenos Aires, Argentina.

### MULLO SANDOVAL, Juan

- 2013 Artículo 'Trayectoria y memoria de la danza desde los documentos, aproximaciones a las fuentes documentales para la historia de la danza en el Ecuador'. Quito, Ecuador.

### SALVADOR, Paco

- 2006 Tesis de Maestría. *Ballet Folclórico en el Ecuador, reinención de tradiciones 1963-1993*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito, Ecuador.

### KINGMAN GARCÉS, Eduardo y Blanca MURATORIO

- 2014 *Los trajines callejeros. Memoria y vida cotidiana de Quito, siglos XIX y XX*. Flacso Sede Ecuador, Instituto Metropolitano de Patrimonio, Fundación Museos de la Ciudad, Quito.

## ALEXANDRA MOROCHO GUAITA

Su formación comprende estudios de danza contemporánea en la Escuela Futuro Sí, en la Escuela Exploradores de la Danza del FDI, en la Escuela de Formación Danzarte de la Compañía Nacional de Danza del Ecuador, y con varios maestros de Danza Nacional y el Teatro. Desde niña trabaja en eventos artísticos y proyectos radiales en HCJB y en la Productora La Oreja del Pez. Participa en la escuela de formación realizada por el Ministerio de Cultura del Ecuador en Gestión y Proyectos Culturales. Es Instructora de Danza y Movimiento. Facilitadora y Coreógrafa en proyectos educativos de danza para la Secretaría de Cultura del Municipio de Quito. Bailarina e Investigadora Cultural Independiente, ganadora del proyecto 'Chiki Chiki Guaguito'. Fue miembro del Grupo Itinerante de Artes Guandul y trabajó en la Corporación Cultural Cuna de Brea, colaborando y dirigiendo proyectos artísticos culturales de carácter comunitario. Actualmente trabaja en Wambra Nautas. Es Autodidacta.

# BOCINAS Y BOCINEROS DE CHIMBORAZO

Pedro Torres  
Chimborazo, julio de 2015

## Resumen

Desde tiempos inmemoriales, la bocina ha acompañado los más diversos momentos de la vida de los *runa*<sup>1</sup> de las comunidades de la provincia de Chimborazo, tanto en sus momentos festivos como en los rituales y celebraciones, en sus actividades cotidianas, en sus luchas por la tierra, en los alzamientos contra las haciendas o en las movilizaciones y levantamientos de los tiempos actuales. El toque de bocinas ha marcado sus vidas.

**PALABRAS CLAVE:** bocina, bocinero, quipa, chaguarquero, cerro, ritual, jahuay, Carnaval.

## Todo acompañado por la bocina

**L**a bocina acompaña al pastoreo, para ir al cerro a rodear el ganado, para el *uksha ashtay* o ir cargando la paja, para el 'tape de la casa', para el *novia llugshichi* (como sacar la novia), para el *toro pukllay* o juego de toro. No hay actividad que no esté acompañada por la bocina.

Se la utiliza para el momento de sacar el cadáver del difunto y llevarlo al cementerio. Se rodea la casa: tres a *runa lado* y tres a *yuqui lado* (mano izquierda), y se canta el *jahuay* o canto de la cosecha. También para el *huasichi*, la construcción o terminación de la casa. En algunos sectores, cuando se va a 'tapar' con paja o con cualquier material la terminación de la casa, se pide al bocinero que toque.

En la punta de la casa se para el bocinero y toca todo el día. El 'tape o cobije' de la casa se empieza desde los filos de abajo hacia arriba, hasta el cumbrero o *pishco silvana*, donde se coloca un pájaro o *huasi k'umbay* (acabado de la casa). Antiguamente, el mayor lujo era hacer la casa de *paja shumí* o *ñuto uksha* (paja fina), pero también se la hacía de paja de trigo, de centeno o de sigse, dependiendo de la zona en donde se encontraba. Cuando se la hacía de sigse era más segura contra los roedores.

1 Runa: persona, hombre o mujer y el varón. *Huc runa*. En: González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del Inga (1608)*, Lima. Tercera edición, Biblioteca y librería de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.

En el sur de la provincia, la bocina se utiliza para las mingas, y sobre todo, para las cosechas o cortes de maíz. Incluso para la siembra o para convocar a la comunidad el día de la minga o trabajo comunal. También se ejecuta el *churo* o *kipa*.

## El bocinero

El bocinero es dueño de su ritualidad, es el 'ceremoniero' o intermediario con los cerros. Es el sacerdote del cerro o *urcuhuan pacto rurashka* (con el cerro ha hecho un pacto). Es el que 'sabe ir' al cerro, el que 'sabe llegar', el que 'sabe hacer' cuantas cosas en el cerro o en el tiempo de cosecha o *wasichi*. Tiene que ir siempre adelante para saber si el cerro va a recibirlo o no; caso contrario, se enoja. Desde que sale de la casa, sabe si va a ir bien o no, incluso sueña. Cuando tiene que cumplir su labor, se anticipa en soñar y conocer lo que va a pasar, incluso algunos dicen que el bocinero ya ha ido al cerro.

El bocinero presiente que se va a arrancar la beta, que le va a botar el toro, que se va caer del caballo: todo eso ve en los sueños. No es solo quien tiene la conexión, sino el poder de conseguir el favor del cerro. En ocasiones incluso va a dormir al cerro. El bocinero es una persona consagrada: ha hecho un pacto con los cerros para apaciguarlos, es el que hace los rituales y de acuerdo al sueño tiene que hacer la tonga o *kukayo* (llevar comida para el cerro y para él).

Es un sabedor o *yachak*, un conocedor o *amauta* del cerro. Conoce bien el tiempo y los espacios del cerro, dónde se van a criar mejor los toros o por dónde no se tiene que pasar, ni él ni los acompañantes; es un guía para las personas que de vez en cuando van por el cerro. Domina el espacio y hasta oye los sonidos del cerro, tiene muchas cualidades en su vida: curar, limpiar, mirar (*rikuk*) el tiempo; si viene la nevada o algún aluvión; o conoce la dirección del viento, del *puyo* (la nube o neblina); ve el *akapana* (remolino de viento), la garúa (llovizna), conoce los puntos estratégicos para hacer sonar la bocina, y sabe en dónde hacer el descanso o tocar para los *ayas* o espíritus.

Desde tiempos inmemoriales, la bocina ha acompañado los más diversos momentos de la vida de los *runa* de las comunidades de la provincia de Chimborazo, tanto en sus momentos festivos como en los rituales y celebraciones, en sus actividades cotidianas, en sus luchas por la tierra, en los alzamientos contra las haciendas o en las movilizaciones y levantamientos de los tiempos actuales.

El bocinero es dueño de su ritualidad, es el 'ceremoniero' o intermediario con los cerros. Es el sacerdote del cerro o *urcuhan pacto rurashka* (con el cerro ha hecho un pacto). Es el que 'sabe ir' al cerro, el que 'sabe llegar', el que 'sabe hacer' cuantas cosas en el cerro o en el tiempo de cosecha o *wasichi*.

El *taita* bocinero es el que toca, es el que anima, el que va adelante y guía y convoca a la gente. Es una autoridad a la que hay que atender bien, 'rogarle' para que esté junto a los de la casa. El sacerdote, dueño de casa o de la minga, tiene que estar pendiente de él, aunque a veces lo insulten.<sup>2</sup>

Toca 12 tonos para casi todas las ritualidades y el bocinero tiene que dominarlos todos, pues si los ignora, no es considerado buen bocinero y no lo vuelven a contratar. Es el que guía y anima durante la cosecha, es el experto al que hay que consultar sobre los ritos.

Conoce de los cerros de cada región; por ejemplo, el que vive en San Juan tiene que conocer del Taita Chimborazo, del Sisimay, del Tililag, de Yanacocha y de Guautayug. El que vive en tal lugar, tiene que saber sobre los cerros propios que dominan o mandan. Además, tiene que invocarlos siempre, si es en la cosecha, en *hausichi* (construcción de la casa) o en los toros; siempre tiene que invocar a los cerros, a los propios del lugar y por los que haya andado, incluso los dominantes de una microrregión o sector como es el caso de la Mama Tungurahua, Mama Isabela, Taita Chimborazo u otros montes como el Navag, el Carihuairazo, etc.

### La bocina

La bocina es un instrumento hecho con materiales del lugar, pueden ser de una planta del cerro llamada *p'utak*, o bocina, es una de las *sachaj* de quebrada, *wuayku sachakuna*, que crece sobre los 3.000 y 3.500 msnm. En algún momento también se trabajó con chaguarquero negro, cabuya negra o con cabuya blanca, que es más delgada.

La bocina de chaguarquero se forra con las tripas del ganado y de ahí se saca el *tzawar shungu*. Del chaguarquero negro se fabrica la bocina redonda, dándole 'la vuelta' cuando comienza a florecer. Otras bocinas son: *Warumo bocina*, *Bayan bocina*,

<sup>2</sup> Cuando se construye una casa hay que atenderlo bien, si no se lo hace, el bocinero es criticado. Cuando el toro no juega bien y se queda parado, se considera que el bocinero no toca bien. Cuando se embriaga, se dice que no vale, igual cuando la comida no es buena, incluso le agreden.

*Tunda bocina*, *Guadúa bocina* y ahora, la cornetilla o bocina de manguera.

La *Wuaruma bocina* se elabora cortando unos trozos de *wuaruma* —árbol que se da en el subtrópico—; se la corta en buen tiempo y de acuerdo a la forma del material, se le deja secar algunos meses hasta que dé el tono definitivo.

El proceso para la elaboración de la caña guadúa es casi el mismo, se completa con el trabajo de la boquilla y en algunos casos, con la colocación del cacho o de varios cachos, para encontrar la tonalidad necesaria.

Una variante de la bocina es la *Cornetilla de manguera*, que conserva la forma como se elaboraba antiguamente la de chaguarquero, pero se introduce la manguera como elemento que ayuda a dar una tonalidad similar. Se conserva igualmente el cacho, que sirve para expandir el sonido. Las boquillas pueden ser de cacho, de carrizo o de plástico.

Para afinar o *arir* (curar), el bocinero realiza la acción *bocinata arina*, que depende del material para 'arir'. Si es de *tzawarquero* se hace *arir* con *cunllu de chicha* (*yurac concho*) o con cuajo batido de cuy, se le deja un tiempo para que se cure y se empole; luego, cuando se va a tocar, se pone chicha o trago.

## Partes de la bocina

(La boquilla es donde se conecta el cañón o *siqui*, el cuerpo *shimi* o boca).

1. *La guadúa bocina*: tiene tres partes: boquilla, cuerpo y cacho o boca.
2. *Las de chaguarquero, bayan y tunda*: tienen cuatro partes: boquilla, cañón, cuerpo y cacho o boca, lo mismo en las cornetas o cornetillas de manguera.
3. *Las de guarumo tienen tres partes*: boquilla, cañón y cuerpo; en algunas se pone el cacho, como en el guarumo.

## Tipos de bocinas

Los tipos de bocina marcan una territorialidad y una identidad, ubican una pertenencia. Los de cerro traían bocinas más finas y los del bajío otro tipo. Según el lugar, las bocinas de origen cañari, por ejemplo, son más cortas con relación a las bocinas del norte (Chimborazo).

Hay variedad de tipos de bocina: *cari wuarumo*, *huarmi huarumo*, *cari tunda* o *huarmi tunda* (macho y hembra), *bocina cacho*, *cornetilla*, pero todas cumplen la misma función: animar, ambientar la celebración o el rito, sea en la casa, en la comunidad o en el cerro.

## Las cornetas o cornetillas alfaristas

En algunas comunidades la bocina fue reemplazada por las cornetas o cornetillas, éstas son hechas de metal y llegaron a estas tierras con el General Eloy Alfaro, quien a su paso hacia Quito, al inicio de la revolución liberal a finales del siglo XVIII, las iba entregando a los coroneles indios y a sus lugartenientes. La idea era que se encargaran de organizar a la gente para que se unieran a las montoneras, ejércitos que debían enfrentar a los conservadores.

Las cornetas o cornetillas se utilizan hasta la actualidad en las convocatorias para las reuniones o mingas, para los levantamientos o para participar en las marchas indígenas o en las actividades cotidianas de las comunidades.

## Ritos

Una de las grandes ocasiones en las que aparece la bocina es en el Carnaval, en el rito del *Gallo pukllay*: en el *guashayuk* de gallos el bocinero debe ejecutar el momento de sacar a los gallos. Aquí se hace la *m'isancuna* (comida común) y cuando se 'entregan los gallos', la bocina deja de ejecutarse, pues la música es ahora con banda o acordeón. Ahí van cantando el carnaval.

Significado y función cultural del género musical más representativo del país:

# LOS ECUATORIANOS Y EL PASILLO

Manuel Espinosa Apolo

## Resumen

El presente artículo aborda y analiza los diversos significados que tiene el pasillo para los ecuatorianos, así como las funciones que cumple en la sociedad, especialmente en determinados estratos sociales, desde que se consagró como el género musical referente del país en la segunda mitad del s. XX. Se pone particular énfasis en tres atributos: el hecho de representar una canción refinada por excelencia que ha contribuido a afianzar la idea del país como una comunidad imaginada o gran familia, haberse convertido en referente de identidad y pertenencia y, en tercer lugar, haber contribuido a la cohesión social y la integración interregional.

**PALABRAS CLAVE:** Pasillo, identidad, cohesión social, integración regional, comunidad imaginaria, música tradicional.

## Pasillo, canción refinada de encuentro y comunión

**E**l pasillo en el Ecuador es una expresión musical de amplia acogida social estrechamente vinculado al hondo sentir de los ecuatorianos. En el momento mismo de su constitución como la canción por excelencia del país, allá por las primeras décadas del s. XX, evidenció la potencialidad expresiva de un importante segmento social ávido por expresar sus sentimientos de una manera nueva, distante de los decires de origen colonial y criollo. Los intelectuales y artistas involucrados en esta gestación, provenientes de las capas medias emergentes, realizaron un ingente esfuerzo por alejarse del vocabulario soez que proliferaba en las canciones criollas picarescas que tenían amplia acogida popular por entonces. A este grupo pertenecían canciones como *La verdulera* o los denominados pasillo de reto como *Petita Pontón*, en boga en el Quito de finales de s. XIX. La letra de *La verdulera* traslucía con claridad meridiana ese tipo de lenguaje:

Arcadio Cárdenas te vende píldoras/te cura el gálico (sífilis) con alcanfor/y las putísimas de tetas lánguidas/de coño fétido, con purgazón// Si supieras lo triste que es en Zaragoza/la puta asquerosa que tú te tirabas/las patas hinchadas el culo podrido/las tetas cuajadas que tú le mamabas// Pásame la aguija/pásame la aguija/yo no te la paso ni de raspadilla// Estaban dos niñas desnudas viéndose en el espejo/y unos y otras decían/cortémonos los ‘pendejos’ (vellos del pubis)//Cógeme este toro bravo que se me escapa ya/con tu boquita linda me mamabas la ver...güenza<sup>1</sup>.

Pasillos como *Petita Pontón*, cuyo nombre original fue ‘Chepa Pontón’, ridiculizaban a la mujer y promulgaban una andanada de insultos:

Una señora Petita Pontón/la mujer de don Tiburcio Simplón/ya no tiene dientes /se anda tambaleando/ pidiendo que yo le quiera así// Ay señora, calle/calle, calle, no me diga, por Dios/se me descompone el magín/la paciencia sale de mí// Qué haré con este avechucho bribón/tan simplón y destemplado tambor/que le zamarreará/al don Tiburcio para/quedarme siempre solita yo//Usted que es tan retrechero y galán/a cuántas no habrá enredado en su red/que de tiburones y de tintoreras/no se habrán quedado ahí también.

A partir de la década de 1920, este tipo de composiciones fueron definitivamente reemplazadas y condenadas al olvido. En su lugar aparecieron pasillos en forma de canciones estilizadas y refinadas, de ritmo pausado, melancólico y nostálgico, a través de los cuales se cantaban y exponían sentimientos sublimes: amor, nostalgia, cariño a la tierra o devoción a la madre. En ellas se fue afirmando la mujer idealizada que sustituyó a la hembra de carne y hueso con sus apetencias humanas y corpóreas, otrora objeto de mofa o de alusiones soeces. La

distancia de estas canciones con los pasillos resultó abismal. Para muestra basta un botón, el pasillo *Arias íntimas*, de Miguel Ángel Casares, cuyo texto pertenece al poeta Camilo Egas:

¡Señor!... ¡Si es la inicial de mi destino!//¡Si no puedo olvidarla!... ¡Si es tan buena/ como el azul de este paisaje andino!// ¡Si es una hermana que salió al camino/ como una bendición para mi pena!// Hecha de ritmos, aromas y cristales, /ella es quien hace despertar el día... /Por ella hay en la fuente madrigales,/ amanecen con perlas los rosales./ ¡Y tienen las alondras melodías!// ¡Yo quiero hacer en mis ensueños vanos/dos hemistiquios de sus labios rojos, / y traer de mis líricos arcanos/ alburas de marfil para sus manos/ y nostalgias de mar para sus ojos! //Mi vocación azul se la ofreciera. / Le he dado toda mi melancolía, /por ella se agostó mi primavera, /y, sin embargo, en mi dolor quisiera/ tener algo que darle todavía.//

Sin duda, el pasillo–canción resultó un triunfo contundente sobre la vulgaridad de las canciones criollas picarescas de origen colonial y decimonónico, pero también sobre el filisteísmo burgués que empezó a arraigarse con la afirmación del capitalismo en el Ecuador a fines del s. XIX e inicios del s. XX. En términos intelectuales, el pasillo fue hijo de un movimiento cultural específico: el llamado *Modernismo*; movimiento poético que rechazó al parnasianismo y asumió el simbolismo francés de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud. La poética del pasillo reflejó un sentimiento intimista, manifestación de una inspiración ineludible. Esta opción, antes que una actitud retrógrada y evasiva como han querido ver algunos críticos, fue más bien fruto de la resistencia y rebeldía frente a la mercantilización del arte y de la vida impuesto por el filisteísmo mercantil de aquella época. El *Modernismo* resultó, por tanto, —al decir de Michael Handelsman— antes que una actitud escapista y frívola, una reacción que pretendió crear una contracultura donde reina-

<sup>1</sup> Este pasillo fue grabado en los discos de pizarra por la Compañía Encalada en Guayaquil el año de 1912.





EL DÚO BENÍTEZ Y VALENCIA, BOLÍVAR ORTIZ, SEGUNDO GUAÑA, EN VARIAS DE SUS RESENTACIONES.  
CORTESIA: M. SUASTI, ARCHIVO P.S.

se la belleza y el arte como valores eternos. A este movimiento corresponde, por lo mismo, un momento de renovación, de consecución del ideal de belleza, en la medida en que se conduce por el cauce del ahondamiento del ser y la plenitud expresiva; en fin, una novedosa manera de expresar los sentimientos amorosos.

La poética modernista asumida como el triunfo del espíritu impulsó un tipo de sensibilidad que se democratizó en la sociedad a través del pasillo. De esta suerte, la poesía modernista se convirtió en la única que mayoritariamente canta o declama el pueblo —a decir de Agustín Cueva— porque simplemente la hizo suya. (Granda, 2003: 80-81).

A fines del s. XIX, a raíz de ciertos sucesos específicos como la celebración de los cuatrocientos años de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, la guerra de Cuba y la definitiva erradicación de las colonias españolas en América, resurgió el debate en torno a la identidad americana; entretanto se hacía patente el expansionismo e imperialismo de los Estados Unidos a raíz de su propagación económica y su intervencionismo belicista. En esas circunstancias, los intelectuales románticos, en oposición a la corriente pragmática y utilitaria que empezaba a aflorar y que se asoció con el espíritu anglosajón, idealizaron la *vena latina*, a la que le atribuían idealismo, creatividad y aguda sensibilidad estética y artística. Esta corriente denominada 'arielismo' fortaleció un sentimiento nacionalista que reivindicaba la esencia latina o hispana. El 'arielismo' fue precisamente uno de los principales paraguas ideológicos bajo el cual se cobijó y prosperó el movimiento del *Modernismo* en Ecuador.

En estas circunstancias, los intelectuales y artistas vivieron una suerte de *shock* existencial, que colocó a muchos de ellos ante la posibilidad de enfilarse a lo imposible o aceptar una modernidad que los marginaba y condicionaba a la supremacía del poder económico. De esta forma, se redescubrió y reafirmó el escepticismo y el pesimismo, aspectos que se reflejan claramente en el pasillo-canción. Como bien señala Wilma Granda, el pasillo canta a lo imposible, a lo que nunca será. Por tanto, su temporalidad está opuesta al porvenir o a la segu-

ridad del mañana. En suma, se trata de expresar un sentimiento de pérdida, de ahí la nostalgia por un pasado ideal y el rehusarse a hablar del presente. Es por esto que casi no existen pasillos que asuman un relato en tiempo presente. El pasillo canta la relación amorosa fracasada, por inalcanzable o imposible; relación que se traduce como amor perdido. "El presente es aludido en tanto consecuencia de un despojo sufrido, mientras que el futuro se pinta en actitud de reclamo a una situación ideal perdida. Sin embargo, el sujeto en su rol de antihéroe amoroso se salva por idealización o metafísica". (Ibíd: 74).

Esta compleja e intrincada expresión de sentimientos por parte de la música pasillera, llevó a que algunos escritores e investigadores en las décadas de 1980 y 1990, especialmente aquellos vinculados a posiciones políticas de izquierda, vieran en el pasillo la manifestación de una política de dominación o de una patología psicosocial presente en el ecuatoriano. Quienes se inclinaban por el primer postulado, señalaban que era una canción desmovilizadora, expresión de la derrota o el resultado de una confabulación machista en contra de las mujeres, mientras que los segundos presentaban al pasillo como evidencia clara de una situación psicológica y moral deplorable.<sup>2</sup> Dichas posiciones en la actualidad ya no gozan de prestigio. Muchos investigadores, coleccionistas y promotores, coinciden en destacar que no es consustancial al pasillo el hecho de que en ciertos contextos se asocie con música del despecho. La asociación frustración/alcohol fue explotada a partir de la segunda mitad del s. XX por las empresas del aguardiente, interesadas en incitar el consumo de bebidas alcohólicas. Al contrario, cuando se escucha serena y seriamente, el pasillo no incita para nada a la depresión. "Se trata de una bella música, sentimental y profunda, como lo son otras músicas de igual talante, ya sea la ópera italiana o el buen rock".<sup>3</sup>

En contra de lo que creían los descalificadores del pasillo, éste cumple la función de terapia pre-

2 El escritor Jorge Núñez fue quien inauguró dicha línea de reflexión con su artículo 'Pasillo, canción del desarraigo', la que continuaron algunas investigadoras adscritas al feminismo.

3 Juan Manuel Carrión, entrevista concedida al autor el 30 de agosto de 2012.

La poética modernista asumida como el triunfo del espíritu impulsó un tipo de sensibilidad que se democratizó en la sociedad a través del pasillo. De esta suerte, la poesía modernista se convirtió en la única que mayoritariamente canta o declama el pueblo —a decir de Agustín Cueva— porque simplemente la hizo suya

ventiva. El ecuatoriano al hacer suyo un género que expone realidades muy dolorosas, asume que en la vida real no pueden suceder cosas más tristes que las cantadas en un pasillo. Entonces, escucha y comparte la tristeza de esta canción como una especie de exorcismo verbal que lo protege, en tanto se vuelve imprecación religiosa o plegaria a favor de uno mismo. En efecto, el pasillo es para el ecuatoriano común una forma particular y homogeneizada de expresar sentimientos. Para el sentir de éste, las palabras siempre se quedan cortas a la hora de hablar de lo que siente, por esa razón, el pasillo se convierte en posibilidad pública o privada de expresar sentimientos (Granda, op. cit.: 62). Es más, para los hombres, sobre todo, la exposición de emociones íntimas a través del pasillo constituyen la gran posibilidad de desahogo sin caer en el ridículo, ya que en una sociedad machista, dicha exposición se condena o es mal vista. (Wong, s/f.: 8).

En fin, la función básica que cumple el pasillo a nivel de la subjetividad tiene que ver con la personalización de quien lo consume, en la medida en que éste se identifica con el cantor, el texto y, sobre todo, con el protagonista del tema musical, que por lo general es un hombre triste, amante frustrado, hijo ausente o persona que añora su lugar de origen. De esta forma, este proceso de transferencia de la personalidad encubre la personalidad real del

consumidor. Una identificación subjetiva de esta naturaleza, responde a una necesidad colectiva de expresar sentimientos de cada uno como si fueran al mismo tiempo de todos (Granda, op. cit.: 59).

En definitiva, como señala Wilma Granda, el pasillo ha sido capaz de involucrar la subjetividad de los ecuatorianos, pues se convierte en lugar común para el manejo y gestión de sentimientos de una mayoría. Esto significa que el pasillo ha sabido acompañar su drama existencial. A través de éste, se expone el sentido trágico de la vida y una tristeza que tiene razón de ser porque satisface la necesidad de autoanálisis e introspección. En este sentido, el pasillo constituye para los ecuatorianos un canto de encuentro y comunión.

### **Pasillo, referente de identidad y pertenencia**

En los pasillos por lo general hay rememoraciones claras a la tierra, a los elementos físicos y biológicos que conforman el paisaje: el sol, el viento, los árboles, los pájaros, etc. Conforme se los empieza a escuchar en el entorno familiar, generan amor a lo nuestro a la par con la valoración a los ascendientes más cercanos: abuelos y padres, que actúan como agentes educadores y propagadores de las tradiciones, entre ellas, la musical y el pasillo en particular.

Los intelectuales  
y artistas vivieron  
una suerte de *shock*  
existencial, que colocó  
a muchos de ellos  
entre la posibilidad de  
enfilarse a lo imposible o  
aceptar una modernidad  
que los marginaba  
y condicionaba a la  
supremacía del poder  
económico. De esta  
forma, se redescubrió y  
reafirmó el escepticismo  
y el pesimismo,  
aspectos que se reflejan  
claramente en el pasillo  
canción.

En la primera mitad del s. XX, para el caso de las familias de músicos, la transmisión musical se inculcó de padres a hijos como parte de una ocupación laboral, bajo los mismos parámetros de la transmisión de los oficios artesanales: destrezas en el manejo de los instrumentos, modos y maneras de interpretar. Estos elementos, junto con los gustos y las emociones requeridas por la cultura musical, se depositaron en los aprendices y discípulos, entre los cuales se destacaban los propios hijos. Casos ejemplares fueron familias de músicos como los Hidrovo de Cotacachi, los Benítez de Otavalo o los Godoy de Riobamba; grupos familiares que en una línea de dos o tres generaciones han producido magníficos músicos. En la familia Hidrovo de Cotacachi se destacaron los hermanos Marco Tulio (1906-1961), Luis Hermógenes (1919-1989) y Carlos Armando (1922-1984), por ser grandes ejecutantes de diversos instrumentos, ya sean de cuerda o viento. Marco Tulio descolló en la composición, y a su vez transmitió a su hijo Luis Homero (1939-1979) una sensibilidad especial por la música nacional y particularmente el pasillo. Homero Hidrovo innovó la ejecución del pasillo al incorporar el requinto mexicano en la interpretación del mismo; los adornados estribillos que lo caracterizaron en la ejecución del pasillo contribuyeron a su bolerización a partir de la década de 1960. De la familia Benítez de Otavalo, sobresalieron Ulpiano (1871-1968) y su hijo Gonzalo (1915-2005) en la composición. Sin embargo, este último adquirió renombre como vocalista de pasillos y otros ritmos de la llamada 'música nacional', quien junto con Alberto Valencia conformaron el dúo más célebre del país. De la familia Godoy habría que destacar a Gonzalo Godoy Aguirre, célebre acordeonista y organista de la capilla de Santa Rosa en Riobamba; oficio que heredó de su padre. En la actualidad el hijo de Gonzalo, Paco Godoy, es compositor e intérprete y su hermano Mario, musicólogo. Estos casos ilustran claramente la transmisión de la cultura musical como oficio junto con el gusto por el pasillo; inclinación que desde las primeras décadas del s. XX, se transmite de generación en generación, manteniéndose viva y dinámica en la

mayoría de los ecuatorianos autocalificados como mestizos. (Mora, 2003: 7).

A través de sus melodías y textos, ya sea por medio de discos o escuchas renovadas, la cultura pasillera pone en evidencia a un receptor con un deseo interno de recuperación del sentido de identidad. Esta búsqueda y afirmación de referentes de pertenencia se intensifica en los ecuatorianos residentes en el exterior, ya sea por razones de exilio o emigración. En esas condiciones, la música se constituye en un vínculo, un puente de contacto con la tierra que se deja. Por ese motivo, la música y en particular el pasillo contribuyen notablemente a valorar la cultura del país de origen y a la afirmación de un acento nacional. Sin duda este tipo de música se enlaza con lo identitario “al ligar al individuo a un determinado grupo social, a una historia común, a una cultura total”. (Londoño, cit. Mora, Ibíd: 36).

Mario Godoy refiere que en una serie de entrevistas realizadas por Johannes Riedel en Guayaquil, el año 1966, de un total de 182 entrevistados el 95,4% respondió que ellos creían que el pasillo es la forma más representativa de la música nacional, y lo entendían así, porque es concebido por músicos ecuatorianos y para ecuatorianos (Godoy, cit. en Bueno, 2010: 85). En este sentido, el pasillo constituye un referente de pertenencia, encarna nuestra forma y deseo de ser, en suma, es la voz representativa y sentida del ecuatoriano común.

## **El pasillo, la cohesión social y la integración regional**

La etnomusicóloga colombiana María Eugenia Londoño, refiriéndose a las músicas de tradición popular, destacaba que “son especialmente útiles para canalizar dinámicas de articulación y reconstrucción del tejido social, porque nos sensibilizan para asimilar, respetar y superar diferencias étnicas, culturales, religiosas y políticas”. (Londoño, cit. Mora, op. cit.: 36).

Del pasillo habría que destacar que desde inicios del s. XX, contribuyó a dosificar los sentimientos de la mayoría de ecuatorianos con el propósito de ho-

**El pasillo es el único ritmo de la música tradicional ecuatoriana con el cual se identifica la mayoría de habitantes del país, independientemente de la región en la que residan.**

mogeneizarlos a favor del orden y el equilibrio social. Si se tiene en cuenta que todo orden social necesita evitar o controlar los desbordes, el control de los sentimientos es una labor imperiosa. De ello se encargan instancias como la moral, la salud pública, las normativas jurídicas y eclesiales. A inicios del s. XX, las grandes ciudades del país, especialmente Quito y Guayaquil, atravesaron por un intenso y extenso proceso de ‘plebeyización’, a raíz del arribo aluvial de migrantes interioranos. En esas circunstancias, fue urgente ‘disciplinar’ a los recién llegados del campo y de los pueblos del interior del país, a quienes se los presentaba como personas rústicas y sin urbanidad. De ahí la necesidad de construir una *sensibilidad civilizada*. Para dicho propósito el pasillo jugó un papel crucial, en la medida en que afirmó expresiones integradas a la ‘norma’ como ha subrayado Wilma Granda.

La investigadora Kety Wong (Wong, op.cit.: 7) señala que de acuerdo a testimonios de personas entrevistadas en Quito y Guayaquil, el pasillo expresaría sentimientos nobles y de respeto hacia la mujer, razón por la que se lo considera manual de buenos modales y de cortejo adecuado, constituyéndose por tanto en muestra de educación y moral. Aspectos que al mismo tiempo se presentan como señas ideales de ‘ser ecuatoriano’; rasgos que conforman un retrato que se busca promover dentro y fuera del país.

A esta situación se sumó un fenómeno de gran relevancia: la producción y consumo del pasillo en la primera mitad del s. XX significó para las capas medias urbanas emergentes un distintivo social más, puesto que dichos sujetos perseguían con ansias distanciarse de sus orígenes rurales y campesinos que los vinculaban con los llamados ‘indios’ y los sectores populares. En este sentido, el fortalecimiento del pasillo-canción en nuestra sociedad fue parte del proceso de blanqueamiento que se vivió con intensidad en las grandes ciudades serranas del país.

En definitiva, se puede afirmar que a través del pasillo los ecuatorianos han podido construir un yo ideal, en la medida en que dicha música constituye un retrato de cómo los ecuatorianos se consideran

a ellos mismos: mestizos, valientes, cultos y sentimentales. De esta manera, no cabe duda de que el pasillo ha contribuido a moldear lo que significa ser cultural y musicalmente ecuatoriano. Es más, en la medida en que expone una variedad de sentimientos amorosos que son vivenciados y compartidos por los diversos sujetos, independientemente de la edad, la clase o la procedencia, el pasillo ha contribuido a que los ecuatorianos se sientan parte de una superfamilia o comunidad imaginada, es decir, de una nación. En consecuencia, se puede decir que el pasillo ha mostrado una plena capacidad para integrar a diferentes grupos sociales, generacionales e incluso étnicos (Ídem).

El pasillo es el único ritmo de la música tradicional ecuatoriana con el cual se identifica la mayoría de habitantes del país, independientemente de la región en la que residan. Aspecto que es decisivo si se tiene en cuenta que entre Costa y Sierra existe una diferenciación simbólica muy marcada, en tanto la primera se identifica sobre todo con el mestizaje y la cultura criolla, mientras que la segunda lo hace con los legados indígenas y la cultura andina. De ahí que la cultura musical resulte el rasgo de mayor diferenciación entre dichas regiones. Pues sucede que al igual que en Perú, en donde la Sierra se considera territorio del huayno y la Costa del vals, en nuestro país los costeños no se sienten representados por los ritmos andinos como el sanjuanito o el danzante, a la vez que los serranos por los ritmos de la música montubia o afro. En definitiva, dicha escisión musical se mantiene, excepto con el pasillo. Con este ritmo se identifican tanto costeños como serranos y los mestizos amazónicos<sup>4</sup>. Por todo ello, bien se puede decir que el pasillo es un elemento de articulación y cohesión, y se ha convertido en la música nacional por excelencia. Actualmente, en el Ecuador el pasillo goza de una aceptación intergeneracional, interregional e interclasista, incluso bien se podría hablar de una aceptación interétnica, ya que el pasillo forma parte del repertorio de los cantantes indígenas más destacados. ♪

4 Juan Mullo, entrevista concedida para esta investigación el 13 de agosto de 2012.



## BIBLIOGRAFÍA

GODOY, Mario.

- 2010 'Raíces históricas del pasillo', en: Julio Bueno, 'El pasillo lojano y otros géneros, entre 1900-2000 Muestra viva del patrimonio intangible': *Antología y análisis musicológico*. Quito: INPC.

GRANDA, Wilma

- 2003 *El pasillo identidad sonora*. Quito: Conmúsica.

MORA, Miguel

- 2003 *El pasillo ecuatoriano como generador de identidad nacional*, tesis para obtener el título de licenciatura en Antropología Aplicada. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.

WONG, Ketty

- s/f. 'La nacionalización del pasillo ecuatoriano a inicios del s. XX', <http://www.hist.puc.el/historia/iaspula.hym1>

## MANUEL ESPINOSA APOLO

Loja, 1964

Es escritor, investigador, catedrático, miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia y divulgador de temas relacionados con el mundo andino: identidades, mestizaje, mitologías e historización de las culturas populares. Estudios de sociología, Estudios de la Cultura e Historia Andina. Autor de obras que han tenido una favorable acogida por la crítica y han contado con el beneplácito del público, entre éstas: *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural* o *El cholero y la gente decente. Estrategias de mestizaje y blanqueamiento en Quito*, premio de historia José Mejía Lequerica, 2013.

Ritualidad y cosmovisión:

# SISTEMAS DE PENSAMIENTO MUSICAL NATIVOS

Julián Pontón

Quito, 9 de septiembre de 2015

## Resumen

Este análisis establece la relación de las flautas de Kotama, comunidad indígena de Otavalo, ejecutadas en los rituales del Inti Raymi del mes de junio, con el sistema de pensamiento musical que sustenta tanto su comprensión simbólica cuanto su funcionalidad sonora.

**PALABRAS CLAVE:** Sistema de pensamiento musical, análisis electroacústico, flautas de carrizo, Kotama, Jatun-Puncha, Inti-Raymi.

## La música en Kotama-Otavalo

La música en las comunidades indígenas de Imbabura, y particularmente en la comunidad de Kotama-Otavalo, ha estado ligada a la ritualidad y en su mayoría comprendida dentro del calendario agrícola. La cosmovisión de sus pobladores, aspecto importante del hombre y la mujer de esta zona, es la de sentirse parte integrante de la naturaleza, no sus dueños; conviven en estrecha armonía con los animales, sus elementos y las fuerzas masculinas y femeninas: *Aya* (fuerzas masculinas) y *Sami* (fuerzas femeninas).

La música que ejecuta el grupo denominado *Sanjuanes*, de esta zona, tiene varios componentes, y a través de las flautas de carrizo, por ejemplo, en Kotama-Otavalo se difunde un sistema propio de 'Pensamiento Musical Nativo' (PMN). Este sistema no ha sido aún incorporado a los currículos educativos de las instituciones de formación musical del país, ya que en éstas el único conocimiento que se transmite es el venido fundamentalmente de Europa. En tal virtud, el objetivo del siguiente análisis es contribuir a la sistematización de todos estos saberes ancestrales musicales, mantenidos por las propias

comunidades a través de los siglos. Estos sistemas son un reflejo de las condiciones históricas, geográficas, antropológicas, sociológicas, con su propia cosmovisión del universo, y sobre todo, las relaciones de respeto y reciprocidad hacia el hombre, los animales y la madre naturaleza. En la comunidad de Kotama, ubicada al norte de la ciudad de Otavalo, al frente de la comunidad de Peguche, existen dos tipos de autoridades al interior de la comunidad: las ancestrales y el cabildo. Las primeras son aquellas personas que no ganan su liderazgo mediante elecciones, sino que alcanzan su prestigio como autoridades con su ejemplo de vida y sus acciones tanto personales como comunitarias. Entre estas autoridades tenemos:

**Yachak:** Son los hombres y las mujeres de sabiduría ancestral que han sabido ganarse este título al interior de la comunidad.

**Fundador:** Son los hombres y mujeres bajo cuyo cargo está custodiar y organización las celebraciones festivas-ceremoniales.

**Tayta-maestro:** En este grupo se encuentran los oficiantes de ceremonias y rezadores, cuya función es la de acompañar a la comunidad en los momentos de dolor, en los velorios, por ejemplo.

**Líder musical:** Estas personas son las que por su habilidad musical han sobresalido en la comunidad; son quienes conocen los distintos tonos y ritmos para cada ocasión festiva y ceremonial.

**Líder danzante:** Son las personas que conocen los pasos y las coreografías de la comunidad. En cada ocasión festiva estos líderes dirigen los bailes tradicionales. (L.E. Cachiguango; J. Pontón 2010).

## Sistema de pensamiento musical en Kotama-Otavalo

### Convenciones del análisis musical electroacústico:

---

1. *Los Hz (hertzios) colocados encima de cada nota +11Hz indican que esta nota tiene 11 HZ más sobre la nota temperada del piano occidental y se lo representa con una flecha hacia abajo o hacia arriba, dependiendo si la nota es más alta o más baja que la temperada.*
2. *Cuando se coloca 120c (cents) entre una nota y otra (sabiendo que 100 cents es igual a medio tono de altura), significa que entre esa nota y la otra existirá una relación diferente al sistema occidental. Es justamente en este punto en el que se basa la afirmación de que este sistema musical es atemperado, a partir de los análisis electroacústicos realizados mediante grabaciones en las investigaciones de campo.*
3. *Las flechas hacia arriba o hacia abajo, que preceden a las notas tanto de la pieza como de las escalas, señalan justamente que son notas que poseen su propio temperamento, diferente al sistema occidental. El lector deberá remitirse a las notas que constan en la escala de cada flauta en donde está el número de HZ hacia arriba o hacia abajo sobre cada nota y constatar la variación de altura.*

Este sistema de pensamiento musical andino se plasma en la construcción de instrumentos de viento, básicamente las flautas, utilizadas en la gran celebración del *Jatun-Puncha Inti-Raymi* y en la ejecución de un sinnúmero de piezas monotemáticas a dúo (como es la cosmovisión dual del mundo andino). Las series de 4, 5, 6, 7, 8 y 9 sonidos utilizadas en las diferentes piezas se describen a continuación:

# SERIES

4 SONIDOS

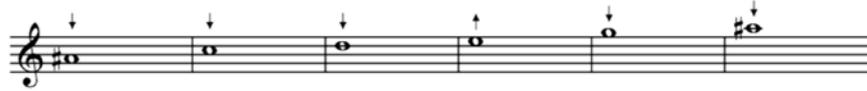
Flauta Cucha



5 SONIDOS  
Fls Agudas



6 SONIDOS



8 SONIDOS



8 SONIDOS  
FLS graves



9 SONIDOS  
Fls Agudas

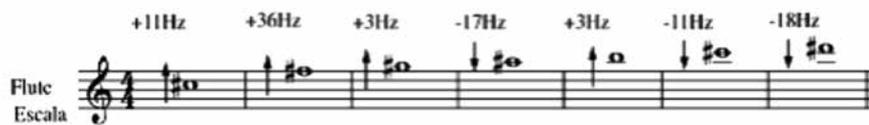


## Flauta kucha escala

Estas flautas están construidas en madera de tunda, traída del oriente ecuatoriano. Sus dimensiones son la siguientes: 50 cm de longitud, 1.7 cm

de diámetro en el extremo izquierdo y 1.7 cm de diámetro en el extremo derecho. Consta de seis orificios más la embocadura como todas las flautas de la gran celebración.

## FLAUTA KUCHA



Trans. J. Pontón

# ESCALAS Y NOTAS DE PIEZAS

Dos pares de Flautas de kotama agudas

The score is organized into four pairs of flutes, each with a scale and piece positions section. The piece positions section includes fingerings and frequency adjustments in Hz.

Flute	Scale	Notes	Frequency Adjustments (Hz)
Flute 1	Scale	241c, 132c, 105c, 82c, 187c, 205c, 34c, 261c, 156c, 129c, 159c, 77c	-14Hz, -12Hz, -4Hz, -2Hz, -8Hz, -16Hz, -16Hz, -3Hz, -20Hz, +5Hz, -32Hz, +5Hz, -14Hz
Flute 1	Posiciones de piezas	59c, 121c, 185c, 32c, 119c, 651c, 102c, 104c	-5Hz, -14Hz, -12Hz, +18Hz, +6Hz, +14Hz, -1Hz, +2Hz, +4Hz, +6Hz, -20Hz, -15Hz, -7Hz
Flute 2	Scale	210c, 128c, 135c, 59c, 198c, 196c, 58c, 196c, 201c, 169c, 9c, 115c	-12Hz, -11Hz, -5Hz, +2Hz, -12Hz, -14Hz, -17Hz, +5Hz, +8Hz, +6Hz, -20Hz, -15Hz, -7Hz
Flute 2	Posiciones de piezas	182c, 88c, 94c, 96c, 183c, 160c, 196c, 185c, 181c, 127c, 112c, 98c	-11Hz, +6Hz, +14Hz, +11Hz, -11Hz, +7Hz, +13Hz, +12Hz, +6Hz, -20Hz, +6Hz, +1Hz, -2Hz, -3Hz, -5Hz, -11Hz, +12Hz, +9Hz, +5Hz, -5Hz, +10Hz, +18Hz
Flute 3	Scale	182c, 88c, 94c, 96c, 183c, 160c, 196c, 185c, 181c, 127c, 112c, 98c	+3Hz, -10Hz, -11Hz, +8Hz, +16Hz, +2Hz, +3Hz, +1Hz, -28Hz
Flute 3	Posiciones de piezas	160c, 3c, 152c, 24c, 160c, 692c, 94c, 56c	-14Hz, -6Hz, -8Hz, -5Hz, -10Hz, -11Hz, -14Hz, -4Hz, -17Hz, +7Hz, -20Hz, -27Hz, -4Hz
Flute 4	Scale	25c, 85c, 213c, 81c, 98c, 195c, 126c, 177c, 253c, 149c, 107, 121c	+7Hz, +6Hz, +5Hz, +4Hz, -19Hz, +9Hz, -22Hz, -15Hz, -26Hz
Flute 4	Posiciones de piezas	95c, 3c, 196c, 64c, 275c, 651c, 112c, 85c	

\*Posiciones iguales para el resto de flautas

Transcripción JULIÁN PONTÓN



● FLAUTA KUCHA

### **Análisis electroacústico comparativo de dos pares de flautas agudas de carrizo de Kotama-Otavalo**

#### **Grupo o ensamble de la gran celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi de Kotama-Otavalo**

El grupo se conforma de la siguiente manera: dos o tres dúos o tríos de flautas de carrizo, el rondín, los caracoles y el cuerno de toro (que representan las deidades), el zapateado (en compás de 1/8), los silbadores y los animadores que lo ejecutan a manera de diálogo entre un solista que dice

la frase y el grupo que contesta con la misma palabra o frase. La forma de esta música es circular, se intercalan frases monotemáticas de cuatro u ocho compases, entre los dúos de flautas y el rondín. Los caracoles, silbadores y recitadores ingresan *ad libitum* en momentos diferentes, el zapateado es constante, coincide con el pulso de las flautas y el rondín, mientras todo el grupo baila en círculo. Se lo hace en las salas de las muchas casas de la comunidad de Kotama y de otras que visitará durante toda la noche del 23 de junio, fecha que coincide con el solsticio de verano y que a su vez es la fiesta de la cosecha, fecha de la gran celebración del *Jatun-Puncha Inti-Raymi*.



CARACOL MACHO



CARACOL HEMBRA



CACHO DEL TORO



FLAUTAS DE CARRIZO

INSTRUMENTOS UTILIZADOS EN LA FIESTA RITUAL DEL JATUN-PUNCHA INTI-RAYMI

### Transcripción de la pieza llamada Yaku taki Kotama Yaku taki canción del agua y la abundancia

A través de la música de las flautas, el hombre de Kotama logró mantener viva la crianza del agua, el saber, la medicina, la tecnología, la astronomía, la espiritualidad y la cultura, por esta razón, cada instante de la vida en Kotama tiene la presencia de las flautas; así por ejemplo, se entonan las flautas en los baños rituales del *Pawkar Raymi-Mushuk Nina*,

en mingas familiares y comunitarias, en los velorios, matrimonios, en el *Hatun Puncha-Inti Raymi*, etc. Las canciones no tienen autores específicos, son propias de la comunidad y posiblemente también de otras comunidades, pero Kotama ha sido la que ha mantenido este patrimonio de manera comunitaria. (L.E. Cachiguango; J. Pontón, 2010).

“En la noche del 22 de junio también se entona esta canción en vertientes y lugares ‘bravos’ de la madre agua mientras se realiza el baño ritual para purificarse y energizarse de nuevas fuerzas para la vida. La misma canción, según los abuelos, se entonaba en los momentos en que realizábamos el ritual del *Tumay* o la bendición de la abundancia en los tiempos del *Pawkar Raymi* y el baño ritual de la semana santa, como también en los baños durante

la celebración de la Misa del Gallo en el mes de diciembre. Es la canción que despierta a la *Yakumama* (madre agua) para que ella escuche las dolencias, decepciones, enfermedades y proporcione la purificación y al mismo tiempo, para que escuche los proyectos, oraciones, esperanzas y prodigue con la fuerza y la abundancia para cumplir los propósitos planteados en la vida”. (J. Pontón; E. Cachi-guango, 2010).

## YAKU TAKI

### La Crianza del Agua

Taki Sami

Comp: Anónimo  
Interp: Mariano Maldonado

Fls Agudas

♩ = 70

Flute 1

Flute 2

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 1

Fl. 2



## Géneros de la música ritual de Kotama-Otavaló

1. *El taki sami*: Se toca en los velorios y está acompañado de un harnero de metal sin el zapateado.
2. *Sawari taki*: Se toca en los matrimonios indígenas y al igual que el anterior género, se acompaña con el harnero y no con el zapateado.
3. *Raymi o zapateado*: se toca en el interior de las casas de las comunidades (con pulso más rápido que el que se toca para caminar) y para salir caminando, pero siempre tocando, de una casa a otra.

### BIBLIOGRAFÍA

PONTÓN J.; L.E. CACHIGUANGO

- 2010 *Yaku mama, la crianza del agua y la música ritual del Jatun Pucha-Inti Raymi en Kotama-Otavaló*. (s/d.)

### JULIÁN PONTÓN

Flautista y compositor. Ha organizado cinco festivales Internacionales de Música Contemporánea desde el año 1996. Ha asistido a numerosos cursos y conferencias dentro de los 24 festivales internacionales de flauta, en Quito-Ecuador, con solistas de renombre internacional como Félix Rengle, Angelita Floyd, Sheryl Cohen, entre otros. Tiene una licenciatura en Música Mención Flauta, en convenio entre el Conservatorio Nacional de Música (CNSM) y la U. Central del Ecuador. Postgrado en la U. de Freiburg-Alemania con Mesías Maigushca. Maestría en Pedagogía e Investigación musical en la U. de Cuenca en convenio con la PUCE de Quito. Actualmente se encuentra realizando su doctorado en composición en la Universidad Católica de Buenos Aires-Argentina (UCA).

Propuestas musicales ecuatorianas donde conviven el rock y la música tradicional:

# ENCUENTRO DE RITMOS TRADICIONALES CON DISTORSIONES DEL MUNDO

Pablo Rodríguez  
Quito, septiembre de 2015

## Resumen

El rock y la música tradicional, para oídos políticamente atentos o mentes configuradas en convencionalismos o estándares rígidos, jamás podrán ir juntos en un mismo pentagrama, mucho menos encontrarse. Aunque esto, hay que decirlo, sea inconcebible en cultores de lo rockero o lo tradicional. Ventajosamente, existe una escena compuesta por varios grupos que, por sus propias necesidades —en varios casos alimentados por su entorno o el simple deseo de experimentar fusiones—, han roto sus propias reglas y han reconfigurado en una misma línea sonora, ritmos y sonoridades características del rock y la música tradicional.

**PALABRAS CLAVE:** Rock ecuatoriano, metal ecuatoriano, mestizaje musical, interculturalidad, música ecuatoriana, archivo sonoro.

## Antecedentes

En más de cuarenta años que lleva generándose un rock inédito ecuatoriano, la corriente que más identidad ha dado a esta propuesta es la relacionada con grupos que *fusionan* o *mezclan* (las dos opciones se aplican como lo veremos más adelante) el rock en sus diversos géneros con la música tradicional. Esta propuesta tiene su antecedente en los años ochenta, cuando en Cuenca surgió el grupo Tuhual, que recurrió a la sonoridad de la música cañari, con el sentir musical de grupos como Pink Floyd.

Si bien luego de esto no aparecieron proyectos en este estilo, se creó un grupo de músicos que más adelante generaron propuestas que hoy son de amplio conocimiento, como el caso de Curare, Sal y Mileto y Aztra, pasando por grupos



ARREGLOS DEL TEMA *MI VIDA ES UN YAHUARLOCRO*, UN PASILLO CON AIRE ROCK.

como Grimorium Verum, que alternan el black metal con el yaraví, o Wanancha Puka, que introducen metales en su propuesta rock.

El apareamiento de estos trabajos responde a necesidades que van más allá de lo musical, se identifican con el entorno y el deseo de proponer nuevos matices a un rock escrito de antemano, con aportes a una identificación más marcada con Ecuador, un rock que se hace en este país. Su historia es muy dispersa, y son muy escasas las referencias de archivo al respecto, al punto que está casi en el olvido el disco *Illi Huailla*, de los cuencanos Tuhual, que puede considerarse una pieza fundacional dentro de esta corriente.

Para delimitar de manera general los alcances puntuales de la propuesta rockera y musical hecha en Ecuador, ubicaremos a lo tradicional con los ritmos musicales propios de determinadas zonas, de la periferia sobre todo, de las regiones Sierra y Costa, la música de sus festividades y sus rituales. En cuanto al rock, este se lo abarca en todos sus géneros, desde el rock psicodélico de Pink Floyd, que

influye en Tuhual, hasta el black metal de Grimorium Verum, pasando por la marimba o el sanjuán que marcó a grupos como La Grupa o Cruz del Sur, y casos puntuales de grupos que han hecho versiones de temas referenciales de la música tradicional como *La vasija de barro*, realizada por los cuencanos Sobrepeso y los punkeros quiteños Antipatikos.

Se encuentran dos formas para denominar a la relación entre el rock y la música tradicional, unos prefieren llamarlo  *fusión* , y otros mantienen el concepto de *mezcla*. Los primeros se enmarcan en la aplicación conjunta de recursos característicos de cada estilo, por ejemplo el grupo Curare, quienes utilizan recursos como la distorsión de guitarras al interpretar partes de sanjuanes. En cuanto a lo que se denomina *mezcla*, el ejemplo sería Grimorium Verum —a pesar de que su líder no está muy convencido de identificarse como tal—, ellos en una misma estructura musical alternan riffs black metal con partes de yaraví. En el trasfondo de este ejercicio sonoro predomina el sentimiento y la complementación a la que llega el rock con la música

tradicional; por lo tanto, el término fusión es lo más cercano para denominar a esta forma de expresión sonora, que por los elementos que la componen, tiene un enorme espectro que sobrepasa cualquier denominación.

## Los otros que conviven en mi espacio

### Apuntes sobre el entorno donde se desenvuelve esta fusión rock-tradición

Un primer escenario que refleja esta propuesta está en el carácter pluricultural del Ecuador, cuya presencia se la cita hasta en el artículo inicial de la Constitución, vigente desde el 2008. Haber llegado a este reconocimiento es producto de décadas en que se han desarrollado infinidad de procesos interculturales que, en su gran mayoría, han pasado desapercibidos para un gran sector de público. Ello ha generado propuestas que unen simbólicamente a Occidente (rock) con Ecuador y Latinoamérica, con música originaria de esta tierra, tan desconocida como si fuese de otra galaxia, pero que muy posiblemente fue hecha 'a la vuelta de la esquina'.

Poner en escena estas tendencias permite entender que es posible hablar un mismo idioma a la vez; requiere de un trabajo que, en el fondo, tiene en la música su recurso final, es el medio para conseguirlo. La simple intención de 'fusionar' no sirve, así por sí sola puede llegar a ser una falta de respeto. Esto requiere de la vivencia y la convivencia con lo tradicional, primero por su propia lógica, ya que al no existir sino pocas partituras escritas de esta música, la única referencia son las grabaciones de música tradicional. Sin embargo, estas lo único que posibilitarían es copiar la música, o *versionarla*, para dar algo de valor a esta acción. Ello puesto con un simple arreglo rockero sabrá a nada. La intención de esta fusión es decir algo más, por encima de la fuerza que desde sus orígenes tienen ambas corrientes musicales. La segunda razón obedece al sentir, al hacerle entender al corazón cuáles con las razones por las que hay que alternar, en este orden, el sentir rockero con la esencia tradicional, más que para responderse preguntas, para encontrar una luz

que guíe esa otra configuración sonora en ciernes.

La agrupación Sal y Mileto, por ejemplo, luego de ensayar, muchas veces se quedaba en las fiestas de pueblo cercanas para convivir hasta lo anecdótico, como aquello que inspiró la canción *San Camilo*, en donde la muerte se acercó demasiado a uno de sus miembros, tal como ocurre con todos esos valientes que se enfrentan sin tapujos a los desbocados animales que, sueltos, recorren la plaza improvisada en los toros de pueblo.

En otro caso, el silencio de la noche y la oscuridad propia de una zona sin luz eléctrica en Cañar hizo comprender muchas inquietudes que, más allá de la lógica, inquietaban a uno de los compositores del grupo cuencano Tahuall, quien en su niñez pasaba la temporada vacacional en esa parte del Ecuador. Y la marimba y los sonidos de la Costa que caracterizan al conjunto Cruz del Sur, son posibles solo luego de la convivencia que tuvo su compositor en las fiestas de Canchimalero en Esmeraldas.

Para que exista una banda como Curare, fue vital la época infantil que dos de sus integrantes pasaron en las fiestas de El Ejido en Caranqui, en su natal Ibarra.

Para otro grupo en Quito, las canciones del folclor latinoamericano que se cantaban en casa, despertaron la inquietud y el medio para complementar la expresión de quien hoy lidera Aztra.

Asimismo, al norte del país, junto al cementerio de Tulcán, sonaban siempre los yaravíes que cada mañana acompañaban el inicio de actividades del niño que años más tarde fundó Grimorium Verum, uno de los grupos referenciales del black metal en Ecuador. Estos, entre varios ejemplos más.

Así se ha forjado la relación y el vínculo con lo tradicional. El rock, en la mayoría de casos, llegó a través de amigos, el tipo de rock al que accedieron estos músicos cuando adolescentes fue el de los grandes grupos Kiss, AC DC, Black Sabbath y otros; estos fueron la puerta que propició la inquietud para de este modo adentrarse en el inmenso mundo del rock, en todos sus géneros.

Como mención especial y puntualmente, es necesario citar casos internacionales donde se desarrolla esta fusión de forma referencial, uno de ellos



UN NIÑO PRESENCIANDO JUNTO A SUS PADRES UN CONCIERTO DE AZTRA, 2014

es el grupo chileno Los Jaivas, y los brasileños Sepultura, especialmente en su disco *Roots*, que fue grabado en 1995, con la tribu Xavante, adonde fue la banda para experimentar con los instrumentos tradicionales de esa cultura junto a los acordes del metal que los caracteriza.

Tras este recorrido, se identifica otro elemento vital en esta fusión: el ser mestizo. Ello marca la identidad de los latinoamericanos, que en lo musical representa a Occidente con el rock más lo tradicional, un elemento que forma parte de la cotidianidad y al que accedemos de varias formas, muchas de ellas subjetivas.

El rock tiene una estructura definida en la que hay una base estandar para tocarlo y componerlo, al contrario de la música tradicional, que en su gran mayoría responde a las vivencias, como se las vive en su lugar de origen; estas diferencias hacen que el rock sea la parte formal, en términos musicales, mientras que lo tradicional responde a la parte flexible, que en varios casos es el elemento que facilita esta fusión.

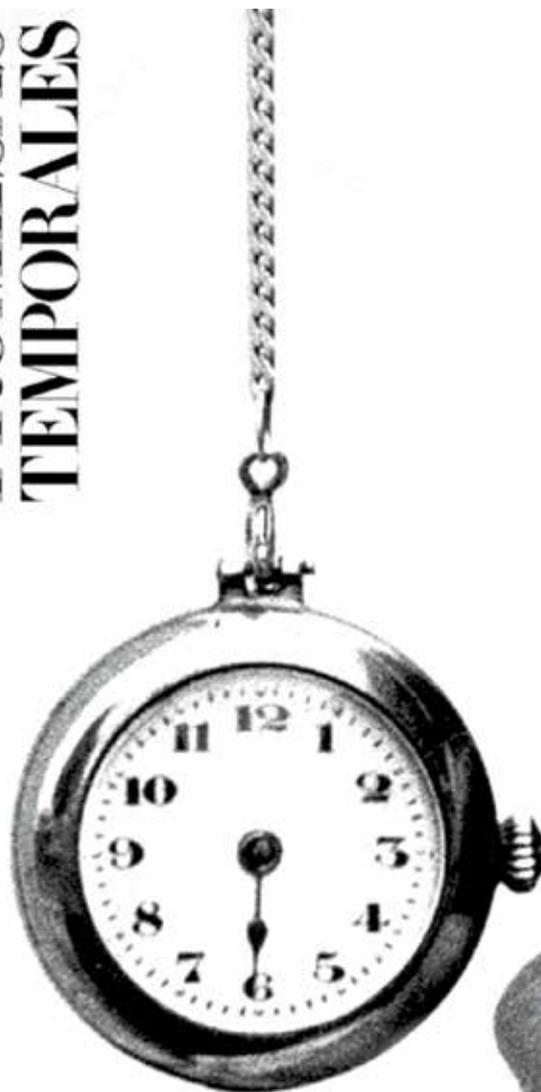
Para tener una idea más amplia sobre las implicaciones de esta fusión, citamos a LeRoi Jones,

quien en su obra *Blues People, música negra en la América Blanca* hace un exhaustivo análisis a la génesis del blues, atravesando por lo económico, lo social y lo político que devino en el nacimiento del blues, como una expresión contestataria, en medio de una sociedad poco dispuesta a aceptar sus formas culturales, propias de su lugar de origen:

Un oyente occidental criticará peyorativamente las cualidades de timbre y afinación de un cantor africano o negro, cuyo canto tenga una finalidad totalmente diferente a aquella preconizada por el criterio de la suma perfección. El chillón y bronco sonido de los cantores africanos se atribuye a su carencia de adecuada preparación, y no a un consciente deseo, dictado por sus propias culturas, de producir un efecto determinado. (Jones, 2011: 28)

Este autor profundiza más en estas implicaciones y llega a poner un escenario de confrontación de conceptos:

# PROMESAS TEMPORALES



● *PROMESAS TEMPORALES*, UN DISCO REFERENCIAL DE LA FUSIÓN EN LA MÚSICA ECUATORIANA

No hay modo de comparar a un cantante de blues con un tenor wagneriano, proceden de culturas que casi nada tienen en común, y las músicas que cantan son igualmente dispares... Que un occidental afirme que la voz de un tenor wagneriano es mejor que la voz de un cantor africano o de un cantante de blues, equivale a que un no occidental desprecie la Novena Sinfonía de Beethoven debido a que [según su interpretación] no fue fruto de una improvisación. (Ídem.).

Este nos ubica en dos escenarios, por un lado la identidad ya definida que tienen estas corrientes y, por otro, las necesidades marcadas que definen sus formas, por lo que su ser convive entre sí y no necesita salir de ese contexto. En este caso, al ser hijos del cruce de estas dos culturas nos ubicamos en el centro, en una posición que nos aleja de nuestra identidad originaria, para exponernos a la búsqueda de otras formas y definir nuestra identidad. Por eso una razón de ser de la música tradicional, está en nuestro ser mestizo; se podrá llegar a esta fusión después de volver a ver nuestros antecedentes,

nuestras raíces, y juntarlas con la corriente occidental, a la que estamos expuestos desde un primer momento de aprendizaje y convivencia con el entorno.

Hay casos en los que el estudio fue el proceso que devino en la música, en esto destaca la propuesta de La Grupa, grupo que se inició en 1998 y debutó en el festival 'Pululahua, rock en el volcán'. La propuesta de esta banda, que nació de la creación de Christian Mejía, Ivis Flies y Johnny Ayala, marcó una senda que en los años noventa revitalizó el interesante proceso que años atrás vivió este país con la aparición de los referenciales Promesas Temporales, quienes tras un proceso lleno de sentires y con la decisión de proponer una nueva música experimental ecuatoriana, desarrolló temas que si bien son claves en la música ecuatoriana, para inicios de la década de los noventa estaban en el olvido para el público joven. La Grupa destacó la cadencia que marcó su fusión, esta se vive sobre todo en el bajo de Flies y en los teclados y acordeones de Mejía, que matizados por la guitarra de Ayala, cautivaron al público joven que empezó los años noventa con otros referentes distintos a los extranjeros que el *mass media* le dio; su propuesta se reforzó ampliamente con la inclusión de músicos como Carlos 'Pantera' Pizarro y Lindberg Valencia, este último nacido en Esmeraldas.

Sin embargo, cuando esta banda presentó su material, producido de forma que pueda sonar en la radio masiva, ésta le cerró las puertas bajo justificativos como el siguiente: "Como no suena ni a rock, ni a música tradicional, no hay espacio para ponerle dentro de la programación...", frase con la que Cristian Mejía resume cómo la radio quiteña se negó a difundir el trabajo de este conjunto.

La época de Promesas Temporales, en los años ochenta, fue vital para la música hecha en Ecuador, su propuesta experimentó con varios ritmos tradicionales y el rock no estuvo fuera de este exquisito experimento sonoro que dejó un legado que, lamentablemente, en los años noventa pareció desvanecerse en medio de gustos masivos, propiciados por ingentes campañas promocionales y escasos espacios en donde difundir este tipo de propuestas.

## Reconociendo al otro

### El músico rock y la convivencia con su ser tradicional

---

Tahual, con su disco *Illi Huailla*, editado por el Banco Central de Cuenca en 1987, es el primer grupo en poner en escena la propuesta fusión. Revisaremos esta historia desde el entorno de Fernando Avendaño, tecladista y compositor del grupo. El antecedente de la banda está en el grupo Maijan, cuyo nombre en quichua significa 'quien'; varios de los músicos de este proyecto conformaron Tahual en 1986, y su propuesta se basa en la música cañari, con influencias de Pink Floyd. La base cañari de su música responde a la necesidad de una delimitación geográfica para este proyecto, cuyos integrantes son de Cuenca, y uno de ellos en particular, Fernando Avendaño, tuvo una amplia vivencia con esta cultura en sus épocas estudiantiles. Solía pasar en Cañar, en la quinta de unos familiares y a sus cuatro años miraba a los bocineros con su célebre instrumento andino, la bocina, que quedó inmortalizada en una canción del compositor Rudecindo Inga Vélez.<sup>1</sup> Avendaño también vio tocar los *kípos* (churo o caracol). El rock le llega a través de un amigo, quien por un contacto en Canadá tenía la suerte de acceder a los últimos discos de Pink Floyd, antes de que llegasen a Ecuador;<sup>2</sup> su cercanía al rock clásico sobre todo, se ha convertido en un catalizador para la fusión que presentó Tahual.

Fernando Avendaño se cría en medio de la carencia de energía eléctrica, pasa muchas noches iluminado por la tenue luz de una vela, o simplemente por la luna llena. En ese espacio se genera la convivencia con la oralidad, ello fue la puerta que guió al grupo Maijan, germen de lo que luego fue Tahual.

Tahual fue un ejercicio de investigación, patrocinado por el Banco Central del Ecuador realizó un

---

1 Esta canción fue *versionada* por el grupo cuencano 'Música para camaleones', en su disco Cuando quieras. Esta banda forma parte de este reportaje.

2 Entre los años ochenta y noventa, y parte del dos mil, los lanzamientos de libros y discos, sobre todo de rock, llegaban a Ecuador en un plazo no menor a un año luego de que estos fueran lanzados oficialmente en el resto del mundo.

estudio vivencial sobre la música tradicional del Cañar, matizado con el rock que lo plantearon Fernando Avendaño y Johnny Íñiguez. El disco se lo grabó en Quito, en el estudio de Claudio Jácome, donde productores audiovisuales de la época conocieron del grupo y les propusieron hacer un videoclip del tema *Illi Huailla*.

De esta experiencia, Avendaño, luego de su experiencia con Tuhual, volvió a vivir algo similar en Cruz del Sur, proyecto en el que desarrolló un proceso compositivo con Lenin Estrella, compositor y ex miembro de Metamorfosis, reconocido grupo de rock pesado del sur de Quito, en donde Estrella compuso temas referenciales como *Sin sentencia*.

Lenin Estrella vivió de cerca las Fiestas de San Martín de Porres, en Canchimaleto, provincia de Esmeraldas, allí vio que la música de las festividades tiene una óptica distinta, con una intencionalidad, no es para un concierto. En la música de una festividad se relata el entorno, ésta va de la mano con el *sentiré*. Por ello consideró vital la forma de cantar, esto marca la identidad del tema: "Por ejemplo los argentinos enfatizan el *shasheo*,<sup>3</sup> y eso es una marca de la música que se hace en ese país. Para el caso

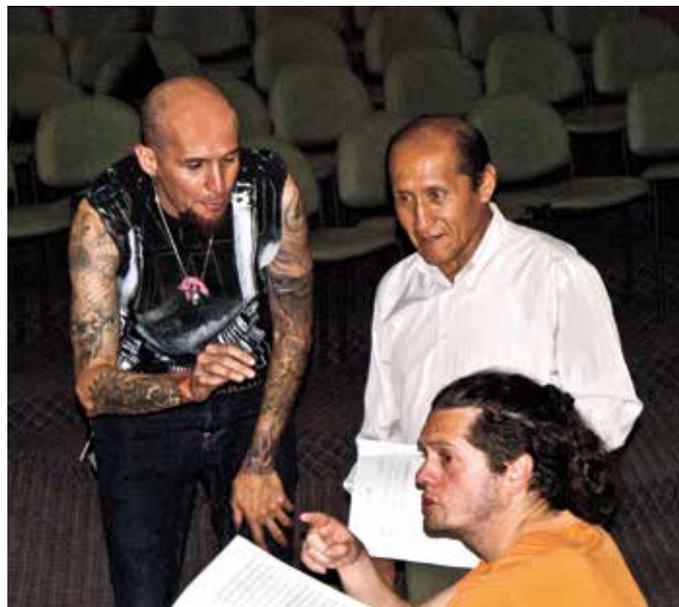
3 Utilización de la letra 'll', arrastrada en el momento de la pronunciación, característico del argentino.

quiteño, se debería arrastrar la letra 'r' al momento de cantar, pero muy pocos músicos estarán dispuestos a usar este recurso, gran parte de las canciones hechas acá suenan de forma estándar en cuanto a lo vocal", analiza.

Un ejemplo claro de convivencia ocurre con los hermanos Juan Pablo y David Rosales, el primero nacido en Ibarra y el segundo en Ambato, con una larga vivencia desde niños en la Ciudad Blanca, donde escuchaban en casa la música predilecta de su padre: Jatari, Los Chalchaleros, Inti Illimani y similares, y por otro lado, el rock de Pink Floyd, The Wings y The Beatles, que escuchaban su madre y tía. Su niñez transcurrió viendo las fiestas del Carmen y los Sanjuanes de El Ejido en Caranqui. Vieron a grupos como Ñanda Mañachi, la danza del grupo Muyacán, y sobre todo, al conjunto Los Aravicos, de Cotacachi. Este último grupo es especial para Juan Pablo Rosales, porque aprendió a tocar guitarra con ellos. Ibarra no les dio solo el vínculo con la música tradicional, sino además con el rock, ya que conocieron al grupo Wizard desde su primera etapa, identificada con el hardcore, antes de que llegara a esa banda el vocalista Hugo Beltrán (+), quien además fue reconocido radiodifusor con su programa *La zona del metal*. Beltrán dejó un gran legado en



TAHUAL, PORTADA DE SU DISCO *ILLI HUAILLA*, EDITADO EN 1987 Y QUE SE LO PUEDE CONSIDERAR EL PRECURSOR DE LA FUSIÓN EN LA MÚSICA HECHA EN ECUADOR.



SAL Y MILETO; IGOR ICAZA, PATRICIO MANTILLA Y MAURICIO PROAÑO EN UN MOMENTO DEL ENSAYO PARA EL ENSAMBLE DE MILETO Y LA ORQUESTA DE INSTRUMENTOS ANDINOS.

la promoción del rock nacional. El traslado a Quito de los hermanos Rosales marcó su vínculo definitivo con el rock en general.

Otro elemento que destaca Curare dentro de su vivencia con lo tradicional está en la guía que les prestó el etnomusicólogo Juan Mullo Sandoval, quien además de darles guías sobre los tiempos en los que se tocan diversos ritmos tradicionales, les facilitó mucha música investigada, que la banda supo adaptar a su estilo y desarrollarlo como lo ha hecho hasta el presente. En este mismo sentido, el músico laticungueño Igor Icaza menciona de forma destacada la guía de Mullo, sobre todo en la época universitaria en la que éste fue su profesor de etnomusicología,<sup>4</sup> en la cual compuso *Mi llacta*, tema referencial de la fusión que tratamos aquí.

Cuando Luis García tenía tres años de edad, sus padres y tíos tenían un grupo de música latinoamericana que se llamaba Barricada, en el cual el pequeño Luis empezó a tocar percusión, este grupo familiar se terminó cuando sus padres se decidieron por la actividad política; sin embargo, la semilla de la música quedó sembrada y años después germinó Aztra, una banda que actualmente ha logrado la identificación de muchos seguidores del rock con la música andina.

La propuesta de Aztra alterna *riffs* rockeros con vientos andinos, *versiona* en clave de rock algunas canciones ubicadas dentro de la música protesta latinoamericana y utiliza esos recursos en canciones propias, como *El mañana*, tema que inicia con guitarra acústica y tiene su matiz en la quena que marca a toda la canción, es de las más aceptadas por su público, en vivo suelen imitarlo silbando.

“La Grupa fue el resultado de una necesidad por tener una música que use el lenguaje tradicional ecuatoriano, pero que se pueda proyectar de forma global, potenciándola con la visión actual que da el rock”, dice Cristian Mejía, tecladista y acordeonista de esta banda que a fines de la década de los noventa marcó una forma interesante de escuchar el rock y la música tradicional. Mejía es categórico en des-

El rock tiene una estructura definida en la que hay una base estandar para tocarlo y componerlo, al contrario de la música tradicional, que en su gran mayoría responde a las vivencias, como se las vive en su lugar de origen; estas diferencias hacen que el rock sea la parte formal, en términos musicales, mientras que lo tradicional responde a la parte flexible, que en varios casos es el elemento que facilita esta fusión.

4 Juan Mullo Sandoval dirigió el Diplomado en Etnomusicología en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Programa de Estudios Especializados, desde 1996 al 2002.



AZTRA, UNA DE LAS BANDAS QUE DENTRO DE LA FUSIÓN ROCK Y MÚSICA TRADICIONAL, CUENTA CON UNA AMPLIA DISCOGRAFÍA Y VARIAS GIRAS INTERNACIONALES.

tacar la necesidad de crear algo que profundice sobre todo en la música tradicional, a fin de crear una propuesta que tenga una representación, pero sobre todo en públicos jóvenes que, como ya citamos antes, tienen escasísimo conocimiento de trayectorias, como Promesas Temporales. Igualmente se desconocen ritmos más tradicionales como el yaraví, de allí que hicieron una versión de *Puñales*, escrito por Ulpiano Benítez, padre de Gonzalo, del Dúo Benítez-Valencia. La versión fue recibida de muy mala forma por el hijo de su creador, quien la censuró radicalmente por considerar que esta “irrespetaba” el sentido de este yaraví, y lejos de “acercar a los jóvenes los confundiría”.

Hoy, una década después de aquel hecho, Mejía reflexiona sobre las formas como se ha tratado a la música tradicional y dice: “En este sentido, siempre ha habido un deseo porque las cosas sean inmunes al tiempo, y la música (tradicional) ecuatoriana ha sufrido una especie de adoración, una especie de santa a la que no se puede tocar, a riesgo de ser considerado casi un blasfemo, cuando fue un homenaje que un grupo de jóvenes hicimos a una canción referente de la música ecuatoriana”. Esta propuesta

caló en la juventud y generó seguidores ávidos de conocer más, pero lo lamentable fue que un sector conservador de la música tradicional dio la espalda. La radio se opuso a pasar esta música.<sup>5</sup>

“Ser de la Sierra y haber crecido en fiestas populares me dio una apreciación real sobre la música del país, además que Paúl (Segovia) venía de una familia de músicos tradicionales, mi abuelo (Galo Icaza) era de la Costa y un reconocido cultor de la cultura tradicional ecuatoriana, son partes que a la larga terminaron en canciones como *K-Lindou*, el pasillo *Mi vida es un yahuarlocro* y *Mi llakta*, temas que, entre otros, marcaron el vínculo de Sal y Mileto con la música tradicional ecuatoriana”, dice Igor Icaza, baterista de Sal y Mileto, para poner en contexto el entorno en el que el rock de Mileto se vinculó con la música ecuatoriana.

Para Icaza, el legado andino es gigantesco, por eso ha recurrido al fox incaico, al yaraví, al sanjuán y otros “Como en (el tema) *Vieja con feedback*, que tiene un sabor andino, a medio tema, y su base

<sup>5</sup> La producción la hizo Pierre Bayona y fue masterizada por Mario Breuer, argentino de reputada trayectoria, llegar a él era un hito, Quito en este tiempo no tenía la tecnología para grabar, mezclar y masterizar, como sucede en la actualidad.

rítmica es 6/8. En el caso de *Mi llakta* la base es el yumbo, hay un sanjuán 'destiempado', la línea del bajo, en momentos, se parece a la bomba, y al final hay como una gran explosión donde el rock marca todo", explica el baterista para resumir las formas cómo esta banda fusionó el rock con la música de acá, quien además ha tenido varias experiencias con culturas tradicionales como en Guangaje, páramo de Cotopaxi, donde estuvo en varias ocasiones, o las incontables veces que compartió junto con el resto de la banda en los toros de pueblo, hasta que recibió una cornada de gravedad, que felizmente no fue trágica y está narrada en la canción *San Camilo*.

Carlota Jaramillo, el dúo Benítez-Valencia, entre otros, sonaban en la radio de casa todas las mañanas, mientras los padres de Álvaro Arellano lo preparaban para que fuera a la escuela; esto, más el frío clima que matizaba cada mañana, marcaron de por vida el ser musical que años después encarnó en este guitarrista y vocalista, discípulo de don Gonzalo Benítez, fundador del grupo de black metal Grimorium Verum y actualmente su proyecto solista Equidnos. En ambos recurre al metal y a la música tradicional para componer sus canciones, que en el primer caso están plasmadas en varios demos, y sobre todo en el CD *Acnorajacal*,<sup>6</sup> donde el ritmo del yaraví se junta con *riffs* del black metal, tiene además varias publicaciones con Equidnos.

Después de esta vivencia con la música tradicional, se trasladó a vivir en Quito, hizo amigos con quienes amplió su conocimiento del rock en sus géneros más extremos (black metal sobre todo) y ahondó también la apreciación de la música tradicional ecuatoriana, aspecto que llegó a profundizar de amplia forma cuando por cuestiones que él considera fruto del destino, conoció a Gonzalo Benítez, del dúo que tantas veces escuchó de niño, con él mantuvo una estrecha relación de la que no quiere dar muchos detalles por considerarla muy personal. "Solo diré que don Gonzalo era lo más cercano a la perfección, un hombre entregado a su música, muy respetuoso de las formas musicales. Con el tiempo se hizo muy reservado, tuvo algunas experiencias

La música de acá  
recurre al instrumento  
que puede construir,  
y canta sentires del  
entorno, cosa muy  
similar en el rock,  
porque al tener su  
germen en el blues  
del sur de los Estados  
Unidos, hay una  
necesidad y un sentir  
que se plasmó en esa  
música.

6 Este término es la escritura al revés de La Caja Ronca, leyenda ecuatoriana que es el hilo conductor de este disco.

con artistas que hicieron cosas con la música ecuatoriana que le molestaron mucho, porque no respetaron la esencia y por ello en sus últimos años de vida se limitó a los amigos que más consideró”.

Álvaro vivía junto al cementerio de Tulcán, por ello pasaba muchas horas en ese lugar, donde compuso la totalidad de canciones que años después plasmó en *Grimorium Verum*, “Una noche, cuando tenía siete años de edad, vi pasar a la caja ronca,<sup>7</sup> desde ese día investigué sobre esta leyenda que para mí fue una realidad, e hice las canciones que grabé en el único CD que edité con la banda”.<sup>8</sup> Como anécdota, recuerda que estuvo a punto de grabar este disco con la voz de don Gonzalo, con un tema de 22 minutos, llevaba ensayada más de media canción con él, pero lamentablemente falleció en

7 La caja ronca es una leyenda que constaba de un féretro trasladado por personas envueltas en capas, se dice que aparecía a media noche, sobre todo en sitios cercanos a un cementerio.

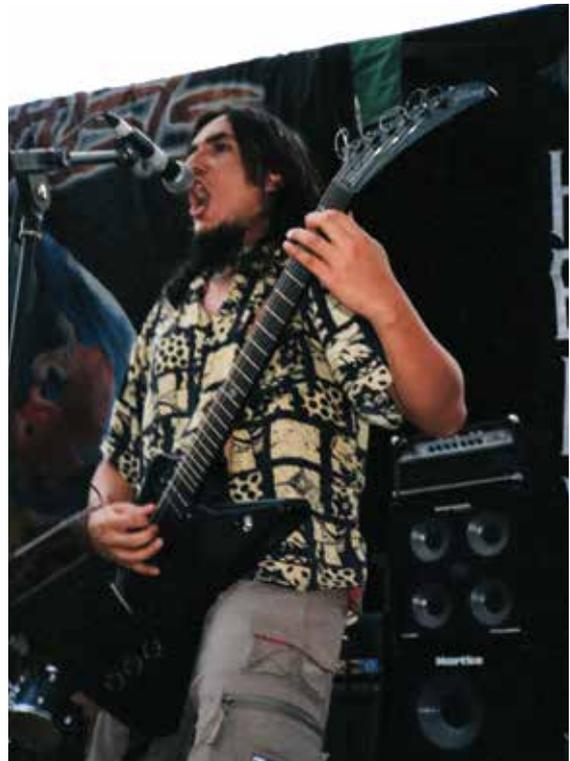
8 El resto de su producción ha salido en casetes y discos compilados. Tiene varias canciones inéditas, que nunca las sacó al público.



ALGUNAS DE LAS PRODUCCIONES DISCOGRÁFICAS MÁS DESTACADAS DE LA FUSIÓN DE ROCK CON MÚSICA TRADICIONAL, DESTACADAS APARECEN LAS TAPAS DEL DISCO ALLÍ

medio de ese proceso.

Los Perros Callejeros tienen una indiscutible presencia dentro de la fusión que aquí tratamos, pero antes que lo musical, provienen de una propuesta teatral: “Ante todo, yo soy un actor de teatro, que como parte de mi formación actoral tuve que aprender a cantar y a tocar”, explica Héctor Cisneros, líder de esta agrupación que ha crecido muy de cerca con el movimiento rockero en Quito. Parte vital de esta formación provino de Fabián Velasco, el recordado Hombre Orquesta, fallecido hace poco, su tema *Guajira Mora*, que forma parte de la banda sonora de la película *Ratas, ratores y rateros*, es el ejemplo más certero de esta fusión, actualmente es parte de toda la amplia propuesta sonora del proyecto 'La bailada'. “El rock es solo una parte de nuestra propuesta, pero es una parte vital, sobre todo por el golpe, por la vibración que produce al golpear la caja de la batería”, dice Cisneros sobre la importancia del rock en



LENIN ESTRELLA, FORMA PARTE DE METAMORFOSIS Y DESARROLLO, PROYECTOS MUSICALES DE FUSIÓN COMO CRUZ DEL SUR Y MAGROS.

su propuesta, la cual ha ido más allá de la música, hasta converger en un espacio de encuentro entre rockeros, como es el festival Rockmiñahui.

### ¿En qué nos parecemos? Convergencia entre el rock y la música tradicional

---

Fernando Avendaño considera que el punto donde se encuentra esa armonía o la condición para que el rock y la música tradicional suenen en un mismo parámetro está en la convivencia, porque eso afectaría hasta la subjetividad del músico para sentir en qué momento cerrar su proceso compositivo o creativo basado en esta fusión de sonidos. “También tiene que ver con tomar riesgos, con la premisa clara de que lo peor que puede pasar es que te digan ¡Qué feo! Por ello la convivencia crea un estado de conciencia en el que la honestidad artística impedirá que el producto final no sea cualquier cosa, sino una obra que realmente diga algo y conjugue a la música de otras formas”.

Avendaño recuerda un congreso de Etnomusicología en Chile, en donde una de las ponencias hablaba de las relaciones paralelas entre el baile del mosh y el de un ritmo tradicional mapuche, “Había una precisión hasta matemática en el desplazamiento que exigía el baile de ambas propuestas, y eso solo puede responder a un sentimiento muy similar, a una represión acentuada que necesita expresarse, y por ende, tiene una pulsación muy parecida y muy unida en su sentir, pero expresada en formas sonoras muy distintas”, recuerda Avendaño, quien, además, mantiene que el punto de encuentro de esto es el ser humano como un ente con necesidades de expresar emociones y sentires.

Para Lenin Estrella, el punto de encuentro del rock con la música tradicional está en el origen de estas y la identidad que desde ese origen han generado estas músicas. La música de acá recurre al instrumento que puede construir y canta sentires del entorno, cosa muy similar en el rock, porque al tener su germen en el blues del sur de los Estados Unidos, hay una necesidad y un sentir que se plasmó en esa música, por eso cita a Gustavo Santaola-

En más de cuarenta años que lleva generándose un rock inédito ecuatoriano, la corriente que más identidad ha dado a esta propuesta es la relacionada con grupos que fusionan o mezclan el rock en sus diversos géneros con la música tradicional.

lla, para quien la música hecha en Latinoamérica no debe solo cantarse en castellano, sino además tocarse en este idioma. Esto tiene que ver con la cadencia y la intencionalidad con que se toca la música, lo cual se sostiene en un testimonio de Miguel de la Cueva, bajista del grupo Descomunal, quien en 2013 realizó una gira por Europa y en donde de todas las conversaciones mantenidas, la que le marcó fue la que le mencionaron que el hardcore que toca su banda tiene un sabor latino, no suena similar al hardcore que tocan bandas originarias de Alemania o Francia, países visitados por este músico en la mencionada gira.

Para Juan Pablo Rosales, de Curare, la música tradicional y el rock se enriquecen de sus propias prácticas, aspecto que es un primer punto de encuentro, al que se suma la *resistencia*, que es una característica propia del rock ante la censura constante a la que es sometido, y la música tradicional de igual forma, porque a pesar de que la contemporaneidad tiende a dejar en segundo plano las tradiciones, estas se mantienen por encima de lo que se quiera imponer. Este compositor coincide con Avendaño en la similitud de las prácticas de baile de por ejemplo el rock con los sanjuanés, ya que ambos se bailan en círculos. Musicalmente, la parte melódica del heavy metal permite fusionar con otros géneros, recurso que Curare lo ha desarrollado, de forma que ha obtenido buenos resultados al poner distorsiones mientras tocan un ritmo de sanjuán, como en sus temas *Tinku* y *Fuerza del alma*. Otro elemento que une esta expresión es el medio ambiente, aspecto que sobre-

sale también en Tahuall, pues al tener una posición de defensa del ecosistema, hay un lado más por el cual se unen estas expresiones sonoras.

Al ser formado entre canciones de crítica social, tanto por la parte tradicional de Víctor Jara, Quilapayún, el grupo quiteño Jatari y otros, así como por la onda similar que hay en canciones heavy metal de grupos argentinos como V8, Hermética y Malón, para Luis García, el punto de encuentro entre estas tendencias está en la ideología: “Si se cuentan realidades muy similares con canciones de géneros aparentemente distintos, el reto es utilizar ambos acordes y ponerlos en un mismo espacio, sin más pretensión que la de proponer otra forma de apreciar la música”, resume García, y destaca que poner en un mismo escenario instrumentos de rock como bajos, guitarras y baterías, con quenás, zamponas y otros instrumentos andinos, refleja la diversidad cultural que habita en Ecuador y Latinoamérica.

En la necesidad de poner en escena la música tradicional ecuatoriana ante un público joven que empezó a seguir mucho al rock, radicó el punto de encuentro que utilizó La Grupa para desarrollar su propuesta, tal como lo citó su bajista Ivis Flies en el 2000: “Las nuevas generaciones me sorprenden porque hacen un rock and roll muy bacán. Cada vez más todos buscan su identidad y todos deberíamos hacerlo. Recordar de dónde venimos y trabajar por ello”.<sup>9</sup>

9 Pablo Rodríguez, 'La Grupa hurgando en las raíces de la música ecuatoriana', *El Telégrafo* (Guayaquil), 21 de abril de 2000,



...el punto de encuentro entre estas tendencias está en la ideología: “Si se cuentan realidades muy similares con canciones de géneros aparentemente distintos, el reto es utilizar ambos acordes y ponerlos en un mismo espacio, sin más pretensión que la de proponer otra forma de apreciar la música”.

Al hablar de la relación entre el yaraví y el black metal que hace Grimorium Verum hay una referencia geográfica ineludible relacionada con su sitio de origen; es decir, ciudades altas con climas fríos, lo cual es una vivencia que Álvaro Arellano, líder de esta banda, mantiene hasta ahora; por otro lado, las líricas apuntan a cosas muy profundas, con cierto misticismo, y un aire de leyenda, que son una marca en la propuesta de esta banda serrana.

Nuestro ser mestizo es el punto de convergencia que mira Héctor Cisneros para desarrollarlo en la propuesta de los Perros Callejeros, “también hay similitudes en las formas musicales del rock y lo andino, pero creo que son un resultado de ese mestizaje al que vivimos sometidos.

“Ser de la Sierra y haber crecido en fiestas populares, me dio una apreciación real de la música del país, además de que Paúl (Segovia) venía de una familia de músicos tradicionales, mi abuelo (Galo Icaza) era de la Costa y un reconocido cultor de la cultura tradicional ecuatoriana, son partes que a la larga terminaron en canciones como *K-Lindou*, el pasillo *Mi vida es un yahuarlocro* y *Mi llakta*, temas que, entre otros, marcaron el vínculo de Sal y Mileto con la música tradicional ecuatoriana”, dice Igor Icaza,

---

p. 7B. En esta entrevista la banda resumió la visión con la que formularon su existencia a finales de los años noventa.

baterista de Sal y Mileto, para poner en contexto el entorno en el que el rock de Mileto se vinculó con la música ecuatoriana.

Igor Icaza encuentra un sentido de libertad tanto en el rock como en la música tradicional, elemento al que ve como el medio para desarrollar la fusión entre estos: “La fuerza que te da el blues y el rock, más la trascendencia de las figuras musicales que nacieron en las entrañas de nuestra tierra, son elementos que dan infinitas opciones para generar amplias propuestas para sentir la música y generar otras formas de ver lo nuestro”, reflexiona Icaza.

### Otros casos

El sur del país ha generado interesantes propuestas en esta fusión, como los machaleños Wancha Puka (bandera roja), quienes trabajan en esto desde 1998, bajo la idea de Lukas Pantera, y utilizan metales en su propuesta y han generado un público mediano a su alrededor a través de tocar en diversos escenarios, ya que esta banda aún no ha editado un disco oficial.

En Cuenca está Música para Camaleones, grupo que toma su nombre de un cuento de Truman Capote, el grupo editó un disco llamado *Cuando*

quieras, y consideran que el rock puede adaptarse a ciertas formas tradicionales, a través de las cuales ellos quieren amplificar propuestas locales reconocidas como la de la canción *La bocina*, de Rudecindo Inga Vélez. De esta forma hacen un reconocimiento al elemento andino y urbano que forma parte de la gran mayoría de ecuatorianos.

En un proceso que alterna la gestión cultural barrial con la exploración musical está I.R.K., siglas de *inti rinakuna* (seres humanos del sol), que funcionan desde 2007, han editado un disco denominado *Herederos del fuego*, donde fusionan sonidos andinos con elementos rock; como *show* alterno tienen un grupo de danza, con el que incluso llegaron a presentarse en el festival de la Concha Acústica de la Villa Flora.

En Estados Unidos hay un grupo conformado por migrantes ecuatorianos, como Álvaro Andrade, quien conformó Gnosis, esta banda editó un disco homónimo, donde el metal se fusiona con vientos andinos.

Dentro del metal extremo vale citar a Curu, banda de corta duración pero que logró editar un disco homónimo. Su estilo es el grindcore, mayoritariamente, pero con ciertos arreglos con instrumentos prehispánicos, del Taller La Bola, que realiza trabajos de investigación sobre este tipo de instrumentos; el tema donde destaca esta propuesta es en Humano infecto de curu, donde resaltan sonidos de pitos y cascabeles.

Fernando Cilio, en su disco *Signos andinos* tiene una marcada presencia de rock con sonidos andinos en temas como *Guambrakuna* y *Oso de anteojos*.

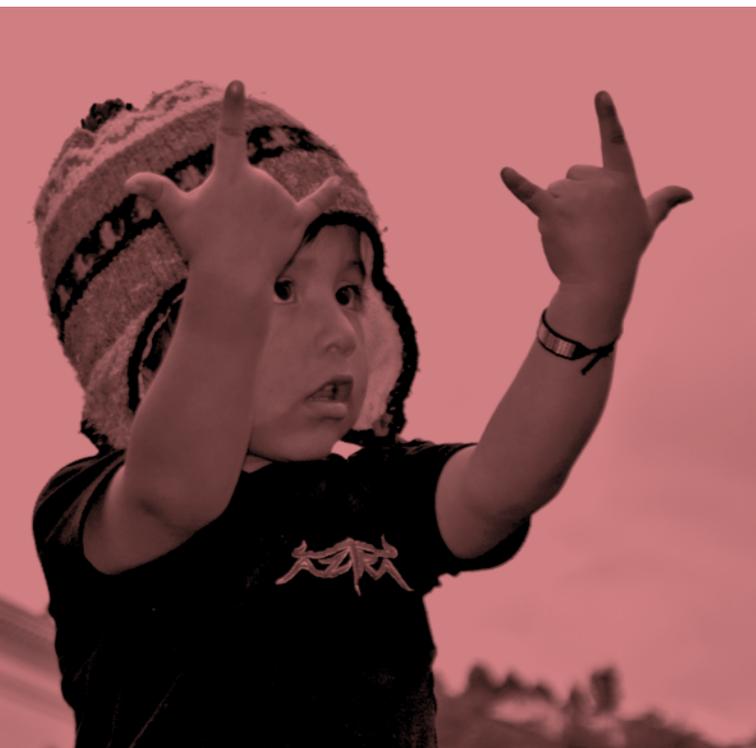
Más visos a esta fusión se encuentran en discos como *Efectos secundarios*, de 3VOL, donde el tema *Caldo de calavera* muestra una marcada relación de rock con el albazó; al respecto, Jordan Naranjo, bajo y voz del grupo, explica: “Con este tema queremos darle un giro al concepto que muchos tienen sobre la música ecuatoriana, y lo compusimos buscando darle un aire fresco”.

La banda de thrash metal quiteña Almetal hace referencia a la leyenda de la caja ronca, dedicándole un tema de igual nombre en su disco *Hadbanger*. Dentro del uso simbólico de cosas tradicionales podemos citar a Resistencia, quienes recurren a la



figura de los hijos del sol recto como hilo conductor de su próximo disco: “Ser de esta parte del mundo es ser hijos del centro del mundo, por eso las estrellas se divisan desde Quito en su totalidad y bajo esa idea queremos hacer referencia al respeto de nuestra ancestralidad, y discutir acerca de la verdadera historia que se ha tapado toda la vida”, explica Diego Brito, bajista de la banda.

Mención especial es la canción *Vasija de barro*, que ha sido *versionada* por al menos dos bandas ecuatorianas, Sobre peso y Antipatikos. La primera, procedente de Cuenca, compuso este tema especialmente para la película *Ratas ratones rateros*, pero finalmente no entró, aunque sí en el disco de la banda sonora. Al inicio del tema, su vocalista expresa esta frase: “Este es el zumbado de los ancestros, de los que nunca se fueron de los que nos esperan en nuestra propia sangre”. Por su parte, los rock punk Antipatikos *versionaron* este tema, según Diego Maeste, su vocalista, porque, dice: “Me sedujo el canto a la muerte y la nota de los conocimientos ancestrales; además, es el yaraví más versionado de la historia, por cómo afronta la pérdida de un ser querido, permitiendo sensaciones de gozo y de dolor”.



## BIBLIOGRAFÍA

JONES, LeRoi

2011 *Blues People, música negra en la América Blanca*, Nortésur, Barcelona.

### Periódicos:

RODRÍGUEZ, Pablo

'La Grupa hurgando en las raíces de la música ecuatoriana', *El Telégrafo* (Guayaquil), 21 de abril del 2000.

## PABLO RODRÍGUEZ

(QUITO, 1977)

Periodista de rock y gestor cultural.

Ha realizado diversos proyectos comunicacionales en radio, prensa y televisión. En radio desarrolló los programas *La luna negra*, *Epicentro*, *Historias del lado oculto*, *La rockomotora*, *Al sur del cielo radio* y, actualmente, *Distrito rock*.

Su labor en prensa escrita se ha manifestado en cuadernos del rock (*El Telégrafo*) entre 1999 y 2000, *Rock & metal (Últimas Noticias)*, redactor de la sección revistas de diario hoy. Fue articulista en *Tintají*, ha colaborado con *Revista Q*, *Cartón Piedra*. Es corresponsal en Ecuador de la revista española *Heavy rock* y dirigió *Rocker magazine*. En televisión, condujo un segmento especializado en rock y metal en el programa *Hoy music*, entre 2007 y 2011.

En el campo audiovisual ha trabajado proyectos autogestionados como el documental *Tres décadas de rock*, del cual es su codirector y resume el entorno rockero en Quito en las décadas ochenta, noventa y 2000. Fue el productor del *Rockumental, antología del rock ecuatoriano*, y se encuentra desarrollando el guión de un nuevo documental relacionado con el rock ecuatoriano.

Fue el productor ejecutivo de la *Antología del rock ecuatoriano Vol. 1*, y administra el archivo *Rocker Investigación & Comunicación*, que registra sobre todo material referente al rock ecuatoriano en formato audio desde 1999. Publicó el libro *Cuatro décadas de historia*, que cuenta el proceso seguido por el festival de la Concha Acústica de la Villaflora desde 1972 hasta 2014 y se encuentra terminando otra obra denominada *Charlas de rock*.

# CARLOS COBA, PIONERO DE LA ETNOMUSICOLOGÍA EN ECUADOR



CARLOS COBA ANDRADE  
COTACACHI, 1938

La biobibliografía es una indagación que contiene la historia de la vida de un autor en relación con sus escritos, publicaciones o libros. La revista de investigación sonora y musicológica *Traversari*, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, comienza con la semblanza del etnomusicólogo y compositor Carlos Coba Andrade (Cotacachi, 1938), un necesario itinerario de valoración de proyectos de vida, con el que destacados investigadores ecuatorianos han contribuido a la conformación de un corpus documental, bibliográfico y archivístico musicológico, esencial para el desarrollo de las actuales disciplinas académicas y artísticas.

La biobibliografía de un autor revela la trayectoria teórica, su posición ideológica, su proceso investigativo y sobre todo la evolución de su pensamiento. Carlos Coba es una clara muestra del desarrollo de la etnomusicología en el Ecuador, un pionero imprescindible, desde que sus primeros escritos abren el campo de la folclorología, matriz metodológica del modelo investigativo de la década del sesenta y setenta. Segundo Luis Moreno (1892-1972), con quien compartió Coba los últimos tramos de su vida, reconocido como el primer musicólogo ecuatoriano, es su referente, pero además, el nexo histórico con el que el investigador da continuidad a la ruta musicológica ecuatoriana.

Carlos Coba, en la década del ochenta, es permisible a los cambios sociales latinoamericanos y su metodología se enfoca desde la sociología y economía política, al concepto de Cultura Popular. Libros como *Literatura popular afroecuatoriana*, y sobre todo su magna obra, *Instrumentos musicales populares registrados en Ecuador*, abren una lectura diferente de aquellos conceptos musicales nacionalistas y folclorológicos anteriores.

En la década del ochenta y desde el Instituto Otavaleño de Antropología y la revista *Sarance*, Carlos Coba posibilita el fortalecimiento de la etnomusicología ecuatoriana, su trayectoria creativa y teórica ha dejado una huella cardinal en las generaciones venideras. En esta presentación, la revista *Traversari* rinde su primer homenaje al compositor, investigador y ser humano ejemplar.

Juan Mullo Sandoval



# CORO NACIONAL

Casa Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

Pionero en la actividad coral

## 62 AÑOS

contribuyendo al desarrollo musical del Ecuador



[www.casadelacultura.gob.ec](http://www.casadelacultura.gob.ec)

# Radio CCE

## Benjamín Carrión

Primera radio pública cultural del país

# 67 años

contribuyendo con el patrimonio sonoro.



**CCE**

BENJAMÍN  
CARRIÓN

**940 AM**

[www.casadelacultura.gob.ec/player](http://www.casadelacultura.gob.ec/player)