



Revista de investigación sonora y musicológica | No.8

TRAVERSARI

CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA

Primeros documentos de la etnomusicología ecuatoriana:
**Historia del arte musical indígena y popular: aires,
canciones, poesías, instrumentos y bailes**

Miskilla:
**Síntesis y análisis de las etapas históricas
de la música ecuatoriana**

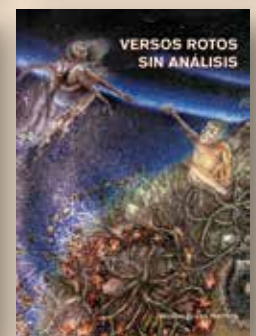
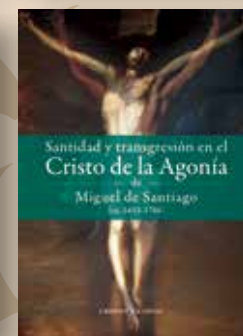
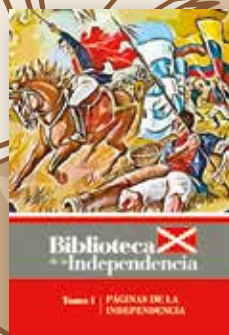
Estudio etnomusicológico en el Valle de los Chillos de Quito:
El mama tambonera: pingullero del yumbo-danzante

Reflexiones sobre un tema controversial:
El albazo

Librería de la Casa

ABIERTA AL PÚBLICO

PRÓXIMAS PUBLICACIONES



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión
Avs. 6 de Diciembre N16-224 y Patria
Telf.: 2565-808 Ext. 110
www.casadelacultura.gov.ec

Atención de lunes a viernes de 09h00 a 16h00



● SEGUNDO GUAÑA (1923-2017) Y GUILLERMO RODRÍGUEZ (1923-2020).
FUENTE: CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA, 26 DE MAYO DE 2012.

Este año 2020, la humanidad entera fue sorprendida y golpeada por una pandemia que no estaba ni en lo más remoto de nuestra imaginación...

En medio de la incertidumbre, fuimos forzados a recluirmos en nuestros hogares y como ráfagas incesantes nos llegaban las noticias... Por medios de comunicación, teléfono y redes sociales, íbamos enterándonos de familiares, amigos y conocidos que fallecían. Fuimos sintiendo cómo cada partida, en cualquier lugar, nos afectaba, y cada pérdida era nuestra propia pérdida.

El luto nos envolvía y removía todos nuestros cimientos, más aún en estos momentos de desconcierto y desesperación.

El universo de la cultura y el arte no fue ajeno a esta situación, fuimos llorando las pérdidas en Quito y el país entero, los funerales de artistas y trabajadores de la cultura, entre ellos compañeros identificados con la música, se realizaban en el más doloroso aislamiento.

Como presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la más profunda intimidad he

llorado todas esas pérdidas, cada una de esas despedidas.

Después de toda esta vivencia, siento que ya no podemos seguir siendo los mismos, tengo la certeza absoluta de que no será en vano todas estas ausencias, abrigo la esperanza que de esta experiencia saldremos con un corazón renacido, dispuestos a construir la anhelada nueva sociedad, desde nuevos paradigmas, desde el amor incondicional y la solidaridad más pura, reconciliados con nosotros mismos, con la naturaleza, con nuestros hermanos sin importar las diferencias.

Que cada uno de nosotros sintamos su presencia, porque ellos están aquí, no han salido de nuestras almas y nuestros corazones. Ellos vivirán allí por siempre y para siempre.

Familiares, amigos compañeros, ciudadanos, les abrazo con todo mi afecto desde mi ser, y desde esta Casa, la Casa del arte, de la solidaridad, del amor y la ternura.

Camilo Restrepo Guzmán
Presidente Nacional CCE



28



50

Publicación cuatrimestral

Índice

Presidente

Camilo Restrepo Guzmán

Director de Publicaciones

Patricio Herrera Crespo

Director

Juan Mullo Sandoval

Comité Editorial

Carlos Freire, Juan Mullo Sandoval
Daniela Peña,

Articulistas

Julio Andrade, Jeferson Flores, Juan Carlos Franco, Carlos Freire, Honorio Granja, Susana Morales, Juan Mullo, Daniela Peña, Ariadna Reyes, Enrique Sánchez, Pedro Traversari

Edición de textos

Katya Artieda

Diseño gráfico

Tania Dávila L.

Portada

Foto: Adriana Herrera, Simiatug
(enero, 2010)



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

**Casa de la Cultura Ecuatoriana
Benjamín Carrión**

Avs. Seis de Diciembre
N16-224 y Patria
Telf.: 2565-808 Ext. 263
www.casadelacultura.gob.ec
Quito-Ecuador

4 Chimbapuray o pareja:
**Música de matrimonio y wawa
velorios en las comunidades
kichwas de Cotacachi**

18 Reflexiones sobre un tema
controversial:
El albazo

28 Estudio etnomusicológico en el
Valle de los Chillos de Quito:
**El mama tambonera: pingullero
del yumbo-danzante**

50 Aproximación a la etnomúsica
kañari:
Los lalays y el kuchunchi

64 Miskilla:
**Síntesis y análisis de las
etapas históricas de la música
ecuatoriana**

88 Primeros documentos de la
etnomusicología ecuatoriana:
**Historia del arte musical
indígena y popular: aires,
canciones, poesías,
instrumentos y bailes**

Gestión de políticas del
patrimonio sonoro en las
currículas interculturales:
**Uso pedagógico de
los géneros musicales
ecuatorianos** **96**

Elementos discográficos y
textuales de la identidad
mestiza:
**Sanjuanitos indigenistas
de mediados del siglo XX** **110**

Algunos aspectos
sobre los autores y
compositores:
**Creación musical en
los años treinta** **124**

Colonos pioneros en
el noroccidente de
Pichincha:
**La música y las artes en el
proceso de formación de
las identidades** **150**



96



110



EL GÉNERO MUSICAL ECUATORIANO, CONCEPTUALIZACIONES DESDE LA ETNOMUSICOLOGÍA

Cuando un músico ecuatoriano ahonda los ritmos del cancionero nacional desde el género musical, se encuentra con dificultades que no solo son técnicas, sino del contexto: oralidades, lugares, cuerpos bailadores, sonoridades locales rituales o festivas. Sobre la base de una cultura inmaterial y simbólica, se va modelando la funcionalidad del género musical, entendido como ritmo, toque, sentimiento, símbolo, estructura o lenguaje. Esto lo revela el guitarrista Julio Andrade a partir de su estudio sobre la poliseimia del *albazo*. La etnomusicóloga Daniela Peña en su artículo sobre el Chimbapurray, bailes de matrimonio o wawa velorio de Cotacachi, parafrasea en una cita acerca del género musical: “[...] está basado en un principio de repetición, tanto del pasado como del futuro, y al igual que conceptos como clase, tipo o categoría, es juzgado por una convención”.

Sociedades que imbrican y yuxtaponen sus géneros musicales, al igual que lo hacen sus historias vivas, dan cuenta de que la diversidad de estilos de una misma convención conforma las categorías de sistemas musicales que estamos por redescubrir, posiblemente sea algo que nuestros músicos antiguos lo entendían como ‘Miskilla’: sentimiento,

estilo o sabor, a decir del compositor Enrique Sánchez.

Esta identidad sonora a partir del género musical andino proviene —en unos casos— de aquellos ritos y danzas originarias, a los que varios autores de este número monográfico, mencionan son la base sobre la que se estructuró nuestro cancionero mestizo. Así lo vislumbra la investigación de los Lalays kañari del musicólogo Carlos Freire Soria, citando a Stobart (1996) señala: “*Sirinu* (sereno) parece entenderse en términos de una sustancia del alma, líquida y animada, cuya inmensa energía toma la forma de inagotables sonidos musicales y danzas”.

El género musical andino es el tema monográfico de este número, confrontado desde las investigaciones etnomusicológicas sobre las culturas vivas, realizadas por investigadores actuales como Juan Carlos Franco y uno de los primeros teóricos de la musicología histórica ecuatoriana, Pedro Traversari Salazar (1874-1956), quien junto a Segundo Luis Moreno (1892-1972) y su extensa obra bibliográfica, fortalecen y guían las historias documentales de estas disciplinas, como líneas del pensamiento que se construyen socialmente.

Juan Mullo Sandoval

Chimbapuray o pareja:

MÚSICA DE MATRIMONIO Y WAWA VELORIOS EN LAS COMUNIDADES KICHWAS DE COTACACHI

Daniela Peña M.
Marzo, 2020

Resumen

En las comunidades kichwas de Cotacachi (Andes ecuatorianos) el patrimonio sonoro es inmensamente rico, tanto en su estética como en su simbología. Además de la conocida música de sanjuán y sanjuanito tocada en la fiesta de Inti Raymi, las ceremonias de matrimonio y velorios de los niños y niñas o de las personas solteras, son acompañadas por una sonoridad cargada de significados. Así, la música de *chimbapuray* o pareja, que acompaña estos dos rituales de paso a través del arpa o de los *conjuntos*, va a crear el espacio propicio en donde se producirán una serie de actos simbólicos que reforzarán los sentidos comunitarios.

PALABRAS CLAVE: Cotacachi, *Chimbapuray*, música de matrimonios y wawa velorios, Andes ecuatorianos

Sonoridades en los wawa velorios y matrimonios

Las cuerdas del arpa suenan y su vibración llena el ambiente festivo del matrimonio en las faldas del volcán Cotacachi. Los novios y padrinos se concentran en el patio central o en la entrada de la casa, mientras el resto de familiares siguen ocupados en las múltiples tareas que requiere un evento como este. Luego del momento silencioso y solemne en donde los familiares de los novios dan sus consejos y bendiciones a los recién casados, la novia se pondrá frente al padrino y el novio frente a la madrina, para bailar *cruzados* con

el tono del *chimbapuray* o tono de pareja, como también se lo llama localmente. Esta música-danza de *chimbapuray* se hará presente varias veces durante los dos o tres días de matrimonio: a la salida de la iglesia, en la casa del novio, en la casa de la novia y en la casa de los padrinos.

En cualquier otro día, en cualquier otra comunidad, pero esta vez en la noche, se podrá escuchar otra música de *chimbapuray* entonada igualmente por el arpa. Se trata del velorio de un niño o de adulto soltero de las comunidades kichwas de

Cotacachi. La música de *chimbapuray* sonará luego de que los padres obsequian a la madrina una cacerola con comida y después de la música de vacaciones que acompaña el momento de la mortaja. Junto a esta música de *chimbapuray*, el baile se hará presente también de forma *cruzada*, es decir, la madre del niño o niña fallecidos bailará con el *achik taita* (padrino) y el padre con la *achik mama* (madrina).¹

Para el primer ritual, novios, familiares y las tres parejas de padrinos (ñawpadores, roperos y *achik taita / achik mama*) se ocuparán de las múltiples actividades que se realizarán varios meses antes del día del matrimonio. En el caso del *wawa* velorio, los preparativos comienzan en el momento de la noticia de la partida del niño o la niña, y es la visita al arpero una de las primeras tareas que se cumplirán. En caso de que el niño o niña no haya sido bautizado, la primera noche de velorio se realiza un bautizo, sin la presencia del arpero ni de la comunidad. En la segunda noche estarán ya presentes los familiares, miembros de la comunidad y el arpero.

Música de *chimbapuray* o de pareja

La región de Cotacachi conserva una enorme riqueza musical, en cada una de las 42 comunidades kichwas vive uno o varios músicos que tocan la flauta de carrizo para la fiesta del Inti Raymi, y en varias comunidades existen los *conjuntos* de música conformados por guitarras, bandolines, quenás, zampoñas, violines, bombos y voces.

Los arperos, como se les llama localmente, también existían en cada una de las comunidades, tanto en el sector de Cotacachi como en Otavalo, y estos eran solicitados constantemente para

¹ La traducción general que se le da al término de *achik mama* y *achik tayta* es el de madrina y padrino respectivamente. Sin embargo, es importante subrayar que el término *achik* quiere decir luz, claridad, claro, por lo que se puede interpretar fácilmente que la madrina y el padrino son la luz que va a alumbrar el camino de los ahijados.



EMILIO GUANDINANGO, SAN PEDRO, 2014.

los matrimonios, bautizos y *wawa* velorios. Sin embargo, en la actualidad, los arperos son bastante escasos: en el cantón Cotacachi, en la comunidad de San Pedro, vive el arpero Emilio Guandinango, quien es quizás el más activo en este oficio; el joven músico Lenin Farinango y el arpero Joaquín Guandinango, que por su edad y por dificultades en su oído, ya no participa de estas actividades, al igual que Rafael Ramos, del sector de Imantag. En la comunidad de Turuco vive Jesús Bonilla, otro joven músico que también ha aprendido a entonar este instrumento. En el cantón Otavalo, en la comunidad de Carabuela, está Mariano Cachimuel, conocido como 'Taita Chavo', quien se encuentra también bastante activo en esta ocupación y es contratado por las familias de Cotacachi y de Otavalo.

La música de *chimbapuray* es tocada generalmente en el arpa, acompañada por el *golpeador* que percute en el mismo cuerpo del arpa, o por el



● LENIN FARINANGO, SAN PEDRO, 2019.

bombo. En ocasiones, también se acompaña al arpa con el violín o puede estar el violín solo.

El músico e investigador cotacacheño Lenin Alvear señala que existen varias canciones dentro de este género:

“El baile, la danza de pareja se puede manifestar con cualquiera de las canciones que pueden ascender a doce canciones de pareja. Entonces ahí puede utilizarse de acuerdo a la zona, la que le sea conveniente, la que el arpero maneje, porque no todos manejan las doce canciones, cada uno tiene su especialidad de canción de pareja, de baile de pareja, entonces a algunos les gusta utilizar, por ejemplo, una de las doce, cualquiera. Eso ya va de acuerdo a la comuna, de acuerdo a la parroquia, de acuerdo a de dónde es el arpero, y eso tiene mucho que ver el maestro ceremonial que es el arpero, él es el que pone la música” (Lenin Alvear, Cotacachi, 2018).

Taita Joaquín reafirma lo comentado por Lenin Alvear y comenta que “los tonos de pareja son alrededor de 20” (San Pedro, 2018).

Por su parte, Emilio Guandinango señala que

conoce alrededor de diez músicas de *chimbapuray*, que son inspiración suya, pero que no tienen nombres.

“De mi mente mismo es lo que me salió la música porque, con mi mente y con mi corazón, con el digital que estoy manejando, con eso, con mi oído, ya me salió la *chimbapuray* (...). Sí sale nomás, sí sale nomás. No es que estoy oyendo por otro lado que están tocando, no, porque de lo que digo yo, conforme yo me he sentido, lo que más es tener la música o buscar la música o nacer la música. El dedo mismo le busca, le encuentra. Y eso es lo que me llega a mí, por eso yo a veces digo que no puedo tocar mucha copia, pero en mi propia música puede salir y puedo tocar. Pero al momento lo que estoy tocando está todavía sin nombre” (Emilio Guandinango, San Pedro, 2020).

La música de *chimbapuray*, al ser tocada en dos momentos rituales como son el matrimonio y los velorios, no es ejecutada para una audiencia, un público que se limita a escuchar, estos tonos más bien estarían dentro de lo que Thomas Turino llamó

música participativa, en la que, en lugar de artistas/ audiencia, están presentes participantes y participantes potenciales; la calidad del *performance* es juzgada según el nivel de participación, tal como lo señala el joven músico de la comunidad de Turuco: “Lo importante no es que seas un prodigio con el instrumento. Porque sinceramente, aunque toque bien y las personas no bailen, no pasa nada” (Jesús Bonilla, Turuco, 2014).

En cuanto al significado del nombre de *chimbapuray*, según el Diccionario *Kichwa-Castellano* del Ministerio de Educación del Ecuador (2009), *chimpa* (pronunciado como *chimba*) es traducido al castellano como *al otro lado, al frente* y también como *trenza*. En el mismo diccionario se indica que ‘*chimbapurachina*’ significa *carear, aclarar, rendir cuentas, confrontar ideas* (recordemos que el morfema ‘*china*’ en kichwa quiere decir *hacer hacer*).

La música que más presencia tiene en esta región, seguramente por ser la más abierta a un público general, es la de la fiesta de Inti Raymi: sanjuán y sanjuanito, las dos en un ritmo de 2/4. El sanjuanito está también bastante presente en los matrimonios y en los wawa velorios, acompañando en el baile circular realizado por toda la comunidad, como un baile de integración. Por su parte, la música de *chimbapuray*, al igual que la música que acompaña las fiestas de los Santos, se encuentra en un tiempo de 6/8.

Taita Emilio, para ayudarme a comprender un poco más sobre el ritmo de *chimbapuray*, tocó en la caja (tambor de cuero) el ritmo que se muestra en el *esquema 1*:

Con objeto de dar una idea sobre las estructuras melódicas y rítmicas de estas músicas, he transcrito algunos *tonos* de *chimbapuray*. Pero antes de pasar a mirar las partituras, considero

La región de Cotacachi conserva una enorme riqueza musical, en cada una de las 42 comunidades kichwas vive uno o varios músicos que tocan la flauta de carrizo para la fiesta del Inti Raymi, y en varias comunidades existen los conjuntos de música conformados por guitarras, bandolines, quenenas, zampoñas, violines, bombos y voces.

ESQUEMA 1





● BAILE DE MAKI ALLICHI. PAWKAR RAYMI, PERAFÁN, 2020. GRUPO CULTURAL RUNA JATARI

importante hacer unas pocas acotaciones sobre la problemática de la transcripción, del hecho pasar de lo oral a lo escrito, transición definida por Dujka Smoje, profesora de musicología en la Universidad de Montreal, como el paso del tiempo al espacio (Smoje, 2003: 31-46). Smoje señala que en esta transformación:

La música pasa de un estatus de evento efímero en el tiempo, a estatus de objeto fijo en el espacio. Sus medios de transmisión cambian: la comunicación directa, espontánea, intuitiva, será progresivamente reemplazada por la transmisión retrasada, individual, racional. La tradición oral transmite el canto fluido evanescente, que desaparece inmediatamente en la esfera virtual² (Ibíd: 42).

2 La traducción del francés al español es mía.

La autora añade que, paradójicamente, la notación es también una manera de dar a la música una libertad desconocida anteriormente: la del juego gratuito, de la construcción, de la invención y de la composición (Ibíd: 43).

Por otro lado, con la ‘traducción’ al lenguaje técnico de las músicas occidentales, nos confrontamos también a una serie de dificultades relacionadas a la afinación y a la interpretación armónica y rítmica ya que, como lo señala Sylvie Bouissou (2003), en la transcripción están en juego diversos factores como los métodos (occidentales; no-occidentales), los hábitos y la época del momento de la transcripción. De esta manera, las partituras que veremos a continuación son solamente un acercamiento y no buscan (ni podrán) traducir la realidad musical tal y como es.

El tono de *chimbapuray* que veremos fue tocado por Taita Emilio Guandinango, en una grabación realizada en su casa, en la comunidad de San Pedro (Cotacachi), en el año 2014 (*esquema 2*).

Chimbapuray

Interpretado por Emilio Guandinango

San Pedro, Cotacachi, 2014

Transcripción Daniela Peña M. y José M. Ortiz.

$\text{♩} = 120$

Arpa

Parte A

Puente

Arp.

8

Parte B

En esta canción, que se encuentra en una tonalidad de Fa menor pentafónico, vemos cómo Taita Emilio dobla la melodía con las cuerdas graves del arpa, siendo ésta la manera en que él entona siempre su música.

Otra de las músicas de *chimbapuray*, y que es quizás la única que lleva un nombre, es *Maki Allichi*. En el wawa velorio que acompañé en la comunidad de San Pedro, la música de *Maki Allichi* fue tocada después de otra pieza de *chimbapuray*. No he escuchado que esta música sea tocada en los matrimonios, ni tampoco he escuchado hablar de ella fuera de la comunidad de San Pedro. Para Taita Emilio, esta música también es tocada en las representaciones de música y danza que realizan con su grupo cultural de adultos mayores Runa Jatari:

“Esta música, cualquier representación en grande, en festivales, donde hay algunas invitaciones, donde hay presentaciones de festivales

públicos. Para esto es esta música. Nosotros con esta música hemos ganado (...) primer lugar hemos salido (...), ahí hemos ganado un poco de plata y con esa plata hemos comprado un pedacito de tierra” (Emilio Guandinango, San Pedro, 2014).

Por su parte, Taita Joaquín Guandinango, de la misma comunidad, grabó esta música luego de la canción de *Vacaciones*, en el proyecto ‘Músicas del Ecuador’ realizado por el Banco Central del Ecuador, en 1993. El *esquema 3* muestra un pequeño extracto de esta pieza:

En esta pieza, tocada en una tonalidad de La mayor pentafónico, la mano izquierda da un acompañamiento armónico y rítmico, realizando de esta manera una interesante polirritmia (varios ritmos). Esta polirritmia también es ejecutada por otros arperos en la interpretación de esta misma canción, sin embargo, cada músico tendrá un estilo propio y particular de acompañar esta y otras piezas, y de darle la estructura que cada arpero considerará pertinente.

Maki Allichí

Interpretado por: Joaquín Guandonango

Álbum "Música del Ecuador" CD No 1

Banco Central del Ecuador, 1993

Transcrito por: José Manuel Ortiz

♩. = 100

El baile de *chimbapuray* o pareja

Cuando he conversado con la gente sobre estas músicas, a lo primero que hacen referencia es al baile ‘cruzado’ que se realiza entre la novia y el padrino, y el novio y la madrina, en el caso del matrimonio, y la madre con el padrino y el padre con la madrina, en el caso del wawa velorio. Vemos así la relación íntima que existe entre la música y el baile en las comunidades kichwas de Cotacachi. Este baile se lo realiza frente a frente, con pequeños pasos hacia adelante y hacia atrás. Cuando la música va hacia los sonidos agudos, ‘esquina’ o *kingu*, como le

llaman localmente, los danzantes saben que deben cambiar de lado y ubicarse al frente, en el puesto de su pareja, para luego regresar al lugar inicial. Puesto que en los discursos de la población se evoca siempre este ‘cruce’, este movimiento podría analizarse como los *kinemas* que son las unidades más pequeñas del movimiento significativo, que según la antropóloga estadounidense Adrienne L. Kaeppler

“Se trata de elementos escogidos entre todos los movimientos y las posiciones humanas posibles y juzgadas significativas por los miembros de una tradición de danza dada” (Kaeppler, 2005: 195).

Con la música de *Maki Allichí*, que quiere decir ‘pasa manos’, se realiza la danza, igualmente frente a frente y con las parejas intercambiadas (novia-padrino; novio-madrina y madre-padrino; padre-madrina). En este baile, las parejas se toman las manos y deben girar en el mismo puesto, sin soltarse, cada vez que el arpa toca los sonidos agudos. Estos giros se los hace tres veces hacia un lado y otras tres veces hacia el otro, mostrando una ligera torpeza y dificultad que hace reír al resto y a ellos mismos; este podría ser el objetivo principal de esta pieza tocada en los wawa velorios.

En lo que se refiere a la danza de *chimbapuray*, Lenin Alvear nos comenta que la danza está relacionada con un ave:

“La danza de pareja, bueno, está relacionada con un ave que no es la paloma, es otra variedad de paloma, que es la tórtola, *urpi* se llama, aquí se la conoce como *urpi*. Entonces tiene que ver con el símbolo de *urpi*, no de la paloma, la paloma está en otros escenarios, en otros tiempos. En estos rituales, aparece el símbolo del *urpi*. El *urpi* es un ave endémica propia de aquí, prehispánica, por eso tiene nombre propio, *urpi*, está en la memoria antigua. Representa este animal al niño, el niño está representado por *urpi*. La elegancia, la parada, el apareamiento, la presencia de *urpi* está muy relacionado a los niños, al niño. Pero este *urpi* está representado en este baile. Es lo que se ve. Las personas ponen las manos para atrás, como alas, baja un poco la cabeza y siguen zapateando, caminando como un *urpi*, como una tórtola” (Lenin Alvear, Cotacachi, 2018).

Lenin Farinango, músico de la comunidad de San Pedro, confirma esta interpretación del baile de pareja:

“La tucupilla, hay una tórtola, cómo se llamaba, no me acuerdo, pero le decimos el *urpi*. Bueno, esos pajaritos caminan como si estuvieran bailando y cuando están en parejas caminan, bueno, de lado a lado caminan. Y eso representa como un baile también, como un baile moviendo el cuerpo, como un baile representa en realidad. Cuando le ves es impresionante, esos dos pájaros de pareja, y la tucupilla también, lo mismo. (...). Entonces ellos cuando

“Los fandangos son asociados a los velorios. Según una costumbre enraizada en las clases populares, los parientes del difunto, encerrados en una habitación, pasan la noche jugando cartas, mientras que el muerto descansa a un lado, en la ‘habitación del fandango’, donde los mulatos y ‘otra gente de la plebe’ tocan la guitarra hasta el amanecer”.



● MATRIMONIO EN EL LAGO SAN PABLO, CONJUNTO MUSICAL ILUMÁN PURA

caminan entre parejas realmente es como un baile, es como un baile como se mueve. Entonces eso también dicen que representa al *chimbapuray*” (Lenin Farinango, San Pedro, 2018).

La etnobióloga ecuatoriana Paulina Rosero señala en una entrevista realizada en el 2018, que en el mundo andino las tórtolas, entre las cuales se encuentra la *urpi* y la tórtola Quito, están relacionadas con el agua y la fertilidad. Con el agua porque son anunciadoras de las buenas cosechas: con su canto o llanto anuncian que va a llover o que va a caer granizo; con la fertilidad, porque la especie Quito, por ejemplo, tiene un hábitat que sobrepasa los 4.000 msnm, pero desciende justo en la época de las cosechas, por lo que son también anunciadoras de buenas cosechas. Dentro de la misma conversación, Rosero menciona al mito de Achkay, un relato que va desde el Putumayo hasta Perú, en el cual se asocian a las tórtolas con la renovación de los ciclos de vida: cuenta el relato que una bruja antropófaga quería comerse a unos niños para lo cual mata al

niño, mientras que la niña logra salvarse y huye, cargando a su hermano muerto en brazos, y es justamente una tórtola la que le devuelve la vida al niño.

Es muy interesante notar que el baile de *chimbapuray* es bailado en los matrimonios (fertilidad) y en los velorios (renovación de ciclos; regreso a la vida), con lo que se podría estar confirmando esta hipótesis. Otro elemento que nos hace notar la importante presencia de la *urpi*, es lo señalado por Lenin Farinango en cuanto a que las madres que han perdido a sus hijos o hijas pequeños, al momento de la velación, lloran-cantan junto a la música de *Vacación* tocada por el arpa, diciendo las siguientes palabras: *ñuka wawa ama sakiway* (mi hijo no me dejes); *ñuka urpigu ama richu* (mi tortolita no te vayas).

Por otro lado, este baile podría ser analizado bajo la noción de los *ritos de paso*, propuesta en 1990 por el etnólogo francés Arnold Van Gennep, la cual se refiere a las acciones y reacciones, entre lo profano y lo sagrado, que demarcan los pasajes sucesivos de una sociedad especial a otra y de una situación

social a otra (Van Gennep, 1981: 3-4). En la conceptualización de esta noción, Van Gennep la subdivide en tres momentos distintos, cada uno de ellos con un ritual específico: ritos de separación o preliminares (cuando el individuo abandona su estado inicial); ritos de margen o liminares (cuando el individuo se encuentra en una suerte de limbo); ritos de agregación o postliminares (cuando el individuo adquiere un nuevo estado). De esta manera, la danza de *chimbapuray* podría representar y materializar el rito de margen o liminar, en donde los novios o difuntos se encuentran en el limbo luego de haber dejado su estatus de solteros o vivos y están esperando integrarse a la comunidad, en su nueva condición de casados, o al mundo de los muertos.

Chimbapuray en Cotacachi, fandango en Otavalo

En las comunidades de Otavalo, la música que cumple la misma función que el *chimbapuray*, es decir, la música que es tocada en los wawa velorios y en los matrimonios y que es bailada igualmente en pareja (novia-padrino; novio-madrina y madre-padrino; padre-madrina), es llamada fandango. El fandango puede ser tocado por el *conjunto*, grupo musical conformado por instrumentos como guitarra, bandolín, quenás, rondadores, violín y voces o por el arpa.

El arpero Taita Emilio Guandinango de San Pedro, señala: “La palabra fandangos es nacido creo en España (...), pero aquí nosotros, como aquí de Imbabura, como de Ecuador, aquí, para kichwa es *chimbapuray*” (San Pedro, 2014). Eduardo Chávez, de la misma comunidad y bailarín del grupo cultural de adultos mayores Runa Jatari, añade que “lo que es de música de fandango decimos, o dicen gente otavaleña, fandango de lo que ha salido del español. De la España es salida la música fandango. Fandango es música más alegre, músicaailable, a esas músicas ellos han nombrado como fandango” (San Pedro, 2020).

Eduardo añade que el *chimbapuray* y el fandango son dos músicas diferentes, pero que la

...De esta manera, se mira generalmente a la música de una sociedad como una yuxtaposición de géneros con fronteras cerradas, impermeables los unos a los otros y separadas también de otras esferas de la vida humana y social, tales como la ritualidad, la religiosidad, el baile y la vida cotidiana.

matriz de estas músicas se encuentra en Cotacachi. Sin embargo, Alfonso Yamberla, del conjunto Ilumán Pura, de Otavalo, comenta: “El fandango es antiguo de acá, de los pueblos kichwas que vivimos acá” (Ilumán, 2018). Y añade que éste era tocado por el arpa, instrumento ‘original’ que ha sido reemplazado por los conjuntos. Por su parte, Alberto Lema, coordinador del grupo Mushuk Tupari, de Ilumán Bajo (Otavalo), comenta que el fandango de velorio es “una música de antes, una música antigua”, que se toca con guitarra y violín (Ilumán Bajo, 2018).

En cuanto al término de fandango, según la antropóloga e historiadora Carmen Bernad, el término de fandango se refiere a “un género

musical (que no se ha identificado) y, por extensión, las reuniones en donde se juega y se baila, así como las lamentaciones que resultan de este baile”.³ La investigadora francesa añade que en España “los fandangos son, en su origen, danzas muy vivaces, al son de guitarras, violines y castañuelas”, y en que en Andalucía, bailado en un compás de tres tiempos, “el baile es asociado a un ambiente de felicidad y, contrariamente a las danzas de salón, los fandangos involucran a las caderas y se acompañan de *zapateados* o golpes de talón” (Idem). Es justamente estos compases ternarios o binarios compuestos (3/4 y 6/8) una de las características principales de los aspectos musicales introducidos en América por la música barroca peninsular (Ibíd: 199). En cuanto al nombre de fandango, según el *Diccionario de Autoridades* (in Bernard, 2013: 204), tiene su raíz en la lengua mandinga, en donde *fonda* significa probablemente ‘reunión’.

En la conquista de América, el término de fandango, que se refiere al mismo tiempo a un género musical y a un ambiente, “un ambiente de fandango” (Ibíd: 204), fue utilizado para referirse al “primer género creol a escala continental, que se declina según una variedad de ritmos como los jara-bes, *chuchumbé*, *mariacumbé*, y otras variantes de la resonancia africana” (Idem).

Así, el término de fandango es utilizado en América Latina para llamar, por ejemplo, la música calenda (kalinga, calunda) de la población negra de Saint-Domingue; las reuniones de la ‘plebe de color’ a Cartagena, en Colombia; las fiestas en la Ciudad de México; las reuniones de ‘anima la monotonía’ provincial y se acompañan también de gestos blasfémicos destinados a ‘hacer reír’ en la región marginal de Condesuyo, en Perú (Ibíd: 205); y en otro lado, en la misma época, en Río de la Plana “los fandangos son asociados a los velorios. Según una costumbre enraizada en las clases populares, los parientes del difunto, encerrados en una habitación, pasan la noche jugando

cartas, mientras que el muerto descansa a un lado, en la ‘habitación del fandango’, donde los mulatos y ‘otra gente de la plebe’ tocan la guitarra hasta el amanecer” (Bernand, 2001: 85-86, cit., Bernard, 2013: 205).

Veamos en el *esquema 4* un pequeño extracto de un fandango tocado por el conjunto Ilumán Pura en un matrimonio llevado a cabo en Ilumán Bajo, en el año 2018.

Al igual que las músicas de *chimbapuray*, este fandango se encuentra en un tiempo de 6/8, pero es tocado a un ritmo más rápido. En cuanto a la tonalidad de esta pieza, podemos observar que se encuentra en Sol mayor pentafónico y que pasa del primer grado al sexto grado, combinando así algunas partes con su relativa menor: Mi. En este fandango, la estructura de la canción se hace mucho más clara en comparación con las músicas antes expuestas: Intro/A/B/A/B/Intro/A/B/A/B/Intro. Aunque no se ha incluido en esta partitura por problemas de espacio, la canción completa cuenta con una parte C y una D que se toca al final, combinadas también con la parte A, B y con la Introducción.

‘Chimbapuray es ritmo de velorio y matrimonio’

El concepto de género, en lo que a música se refiere, está basado en un principio de repetición, tanto del pasado como del futuro, y al igual que conceptos como clase, tipo o categoría, es juzgado por una convención.⁴ La agrupación de la música dentro de un género es un acto de observación, clasificación y categorización que tiende, no obstante, a la separación de la música del flujo de vida siempre cambiante (Ronström, 1996: 11, cit., Des Rosiers, 2003). De esta manera, se mira generalmente a la música de una sociedad como una yuxtaposición de géneros con fronteras cerradas, impermeables los unos a los otros y separadas también de otras esferas de la vida humana y social, tales como la ritualidad, la religiosidad, el baile y la vida cotidiana.

3 Carmen BERNAND « “Musiques métisses”, musiques criollas. Sons, gestes et paroles en Amérique hispanique », L’Homme 2013/3 (n° 207-208), p. 204. La traducción es mía.

4 Jim Samson, Genre in Grove Dictionary. Consultado en línea el 05/03/2020

Fandango de matrimonio

Interpretado por Ilumán Pura

Ilumán Bajo

Transcrito por Daniela Peña M.

2018

$\text{♩} = 140$

Introducción

Parte A

7

Parte B

The musical score is written for six instruments: Quena 1, Quena 2, Violín, Bombo, Qn., and Vln. The tempo is marked as $\text{♩} = 140$. The piece begins with an 'Introducción' section. 'Parte A' starts at measure 5, and 'Parte B' starts at measure 7. The score includes various musical notations such as rests, notes, and repeat signs.

Ante esto, la etnomusicóloga Marcia Herndon (en Des Rosiers, 2003), en su estudio sobre la música Cherokee (1971) propone el concepto de ‘ocasiones’ en lugar de género. Para la autora, la ocasión es

(...) una expresión encapsulada de normas y valores cognitivos compartidos de una sociedad, que incluye no solamente la música en sí, sino también la totalidad del comportamiento asociado y los conceptos subyacentes. Por lo general se denomina evento con

un principio y un final, diversos grados de organización de la actividad, audiencia, performance y ubicación (Herndon, 1971, cit., Des Rosiers, 2003: 348).⁵

Conversando con el arpero Taita Emilio, lo primero que comenta cuando le pregunto sobre el *chimbapuray* es: “*chimbapuray* es de marido mujer

⁵ La traducción del inglés al español es mía



● BAILE EN CÍRCULO

que están bailando, de ahí otro marido y mujer, de compadres, comadres, ya entre ellos ya cruzaditos nomás... por ejemplo, yo bailaré con esposa de él y él ha de bailar con mi esposa” (Emilio Guandinango, San Pedro, 2020). Por su parte, Eduardo Chávez añade “*chimbapuray*, acá es ritmo de velorio, en wawa cuando se muere, ahí es *chimbapuray* (...), *chimbapuray* viene vuelta así mismo en matrimonio” (Eduardo Chávez, San Pedro, 2020). Seguimos conversando y pregunto la diferencia entre *chimbapuray* y sanjuanito, a lo que Eduardo me contesta: “sanjuanito es redondo, *chimbapuray* es así, frente a frente”.

Si analizamos estos tres discursos encontramos una serie de representaciones y significaciones que no hacen referencia precisamente a la música en sí. La primera frase se remite al baile, a las personas que lo bailan y al hecho de que existe un cruce entre las parejas. En la segunda, Eduardo alude a lo que vendría a ser la ‘ocasión’ en donde esta música se hace presente: los wawa velorios y los matrimonios. Finalmente, en la última frase, Eduardo hace alusión

a una suerte de geometría del baile y sigue sin referirse netamente a la música.

Vemos así que la música en las comunidades kichwas de Cotacachi es percibida y agrupada por un conjunto de representaciones y significaciones colectivas con roles y ‘ocasiones’ rituales específicos.

Como posibles roles y significados de la música/baile de *chimbapuray*, encuentro una serie de elementos que se desarrollan a niveles políticos, económicos, sociales, culturales y estéticos. Dentro de estos, quizás, la función más sobresaliente es la que ha sido nombrada por varios interlocutores a lo largo de mi trabajo de campo y a la que el mismo nombre de *chimbapuray* alude: la música/baile de *chimbapuray* materializa el cruce, el entrelazamiento entre dos familias y con las familias de los padrinos, estableciendo y reforzando así los tejidos sociales y el sentido comunitario. En lo que a los wawa velorios se refiere, la música/baile de *chimbapuray*, además de ser un canalizador de emociones y una meditación colectiva, crea el espacio propicio para

enviar a los niños y niñas al mundo de muertos (*Chayshun Pacha*), para convertirse en intermediarios entre el mundo de dios (*Jawa Pacha*) y el mundo de los vivos (*Kay Pacha*).

Finalmente, a través de la música/baile de *chimbapuray* se pueden observar apropiaciones, resignificaciones y transformaciones, como por ejemplo la apropiación y resignificación del instrumento del arpa, introducido a la zona en la época de la conquista y aceptado por la religión católica, que,

a través del agenciar de las comunidades kichwas, se convierte en un instrumento de reivindicación política e identitaria de las mismas. O la transformación de los instrumentos (el paso del arpa al formato de conjunto), que van ejemplificando las necesidades culturales propias de las funciones de lo sonoro, es decir, que se muestran diversos procesos de construcción de lo musical, que transforman los significantes (formas) pero manteniendo los mismos significados.

BIBLIOGRAFÍA

BERNAND, C.

2013 *Musiques métisses”, musiques criollas. Sons, gestes et paroles en Amérique hispanique*, L’Homme, Francia.

BOUSSOU, S.

2003 *Entre sources et oeuvre, à la question d’une authenticité*, en : Desroches, Monique et Ghyslaine Guertin (dir.) « Construir le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux », L’Harmattan.

DES ROSIERS, B.

2003 *Le passé au présent. Un exemple de construction musicale à l’île Rodrigues (océan Indien)* en Desroches, Monique et Ghyslaine Guertin (dir.) « Construir le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux », L’Harmattan.

L. KAEPLER, A.

2005 *Méthode et théorie pour l’analyse structurale de la danse avec une analyse de la danse des les Tonga*, In: Grau, Andrée et Georgiana Wierre-Gore, *Anthropologie de la danse, Genese et construction d’une discipline*, Centre National de la Danse, Pantin.

SMMOJE, D.

2003 *À la recherche du chant perdu* en : Desroches, Monique et Ghyslaine Guertin (dir.) « Construir le savoir musical. Enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux », L’Harmattan.

TURINO, T.

2008 *Music in the Andes*, New York, Oxford University Press.

VAN GENNEP, A.

1981 (1909) *Les rites de passage*, Paris, Picard.

DANIELA PEÑA M.

Cursó la carrera de Antropología Aplicada en la Universidad Politécnica Salesiana (2007-2013). Posteriormente realizó una maestría en Artes, con mención en Etnomusicología, en la Universidad de Nice Sophia Antipolis (Francia, 2014-2016). Actualmente es estudiante de doctorado en Etnomusicología en la misma universidad. Desde sus inicios en el ámbito de la investigación, Daniela se ha enfocado en el estudio de las músicas dentro de los contextos rituales de diferentes culturas del Ecuador, entre ellas las del pueblo afroesmeraldeño (Telebí, Esmeraldas), afrochoteño (Valle del Chota, Imbabura) y las comunidades Kichwas de Cotacachi y Otavalo (Imbabura).

EL ALBAZO

Julio Andrade
Quito, abril de 2020

Resumen

Mucho se ha indagado en relación al albazo, su origen y su manera de interpretarlo, sin embargo, para los estudiantes y músicos que abordan el tema siempre resulta controversial. El debate aparece en cuanto se intenta identificar al albazo y a todas sus variantes como si fueran inconexos, ritmos etiquetables y separados, cuando quizá ese no es el camino. En este artículo sugeriré que lo importante es conocer este tipo de repertorios y cómo funcionan.

PALABRAS CLAVE: Análisis del ritmo, características, interpretación guitarrística, ritmos relacionados, variantes.

El albazo en un estado original

Para mejores herramientas de análisis, es necesario recurrir a los ritmos y repertorios en donde se encuentra el albazo en un estado original. En este sentido podemos considerar que los tonos que interpretan los pifaneros y flauteros de las provincias de Pichincha, Cotopaxi y Chimborazo responden a esta rítmica, en su mayoría acompañados de bombo o caja (*esquema 1*).

ESQUEMA 1



Esta transcripción rítmica es la misma que utiliza Juan Agustín Guerrero en el tema *Albacito* de 1865. Es la primera referencia escrita de esta música (P. Guerrero, 2002).

En algunos estudios musicológicos se define al albazo como música “criolla”. Se considera que tomó forma durante la Colonia, sin embargo, es necesario recordar que lo hizo a partir del material sonoro que ya existió; por lo tanto, vive en él, siendo una música de tradición mucho más antigua. En ese sentido resulta muy complejo hablar del origen del



JULIO ANDRADE, FRANCISCO MENA, TAITA ALEJANDRO TERÁN, SEGUNDO GUAÑA. PEGUCHE, 1999. FUENTE: JULIO ANDRADE.

albazo. Si bien es cierto no se tiene certeza de que estos tonos sean prehispánicos, sí podemos afirmar que alcanzan mayor presencia dentro de una estética nativa y local.

En cuanto a los instrumentos en los que se ejecuta los tonos del albazo, el pífano es adoptado y adaptado popularmente. Posiblemente algunos de los pifanos y sus variantes sudamericanas fueron adaptaciones del pífano peninsular y respondieron a nuevas funciones dentro de la cultura local. Esto incluye el hecho de ser portadores de los repertorios ya existentes como se ha dicho, y, por lo tanto, en este caso, recogen sonoridades correspondientes a dicha estética. Una primera controversia sostiene que el albazo es una música mestiza. Pues sí, pero en él podemos también encontrar información y rasgos sonoros nativos que no han desaparecido gracias a la oralidad y que hoy forman parte de nuestra estética sonora (*ethos*).

Albazo

Como se conoce, la palabra *albazo* tiene varios contenidos, se refiere a la música y a la costumbre del festejo al amanecer, al alba (Guerrero, 2002, op. cit.). Sin embargo, esta palabra de origen castizo solo denomina a una serie de tonos o músicas ya existentes que se emplean para determinado uso, en este caso, para el fin de fiesta.

Para entender mejor los accidentes y variantes que muestra el ritmo del albazo, es necesario considerar que la guitarra como instrumento melódico, armónico y sobre todo rítmico, aporta complejidades desde su rasgueo. Además, el uso de la vitela o púa, por su generalizado uso popular, sobre todo en la época de formación de los repertorios nacionales (s.XIX y XX), aporta gran variedad de características rítmicas.

Como lo sostiene el compositor Gerardo Guevara, fue la guitarra popular la que diversificó,

modificó y aportó las construcciones rítmicas de nuestras músicas. En los diferentes repertorios, se convirtió en el depositario del lenguaje musical local. Otro ejemplo notorio y quizá el más claro, es entender el ritmo de la tonada, como producto de la ‘guitarrización’ del originario danzante.

Expuesto el tema de esta manera, bien se podría agrupar a todos estos ritmos ecuatorianos en compás de 6/8, bajo un gran grupo denominado *albazo*,

y sus numerosas variantes en *especies* de albazo, entre las que podemos enumerar las siguientes: aire típico, cachullapi, saltashpa, capishca, bomba, alza, chilena y samba ecuatoriana. Algunas de estas especies y luego de su análisis rítmico, resultarán discutibles como entes individuales.

El ritmo de albazo propiamente dicho, generalmente se lo escribe y se lo interpreta de la siguiente manera (*esquema 2*).

ESQUEMA 2

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Tamborita' and the bottom staff is labeled 'Bombo'. Both staves are in 6/8 time, indicated by the clef and time signature. The Tamborita part consists of a repeating pattern of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter. The Bombo part consists of a repeating pattern of quarter notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The music is divided into four measures by vertical bar lines.

Como se puede observar en el *esquema 2*, es necesario entender la rítmica, como ritmo y pulso al mismo tiempo, para lo cual utilizamos caja y bombo respectivamente. Dentro de los ejemplos más

conocidos se mencionan los siguientes temas: *Solito; Huiracchurito; Si tú me olvidas* y otros.

Todos utilizan el estribillo que se muestra en el *esquema 3*.

ESQUEMA 3

The image shows a single staff of music labeled 'Guitar'. The staff is in 6/8 time, indicated by the clef and time signature. The music consists of a repeating pattern of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter. The music is divided into four measures by vertical bar lines.

Un segundo aspecto de análisis es el momento del cambio de acorde. Existen repertorios que necesitan que éste sea en tiempo débil, por lo general, en la mitad del segundo trecillo, es decir, en la 5ta. corchea. En estos casos, los tiempos fuertes son el 1 y el 5, solo en el acompañamiento. Esto brinda una sensación de síncopa y de pulso ternario; sin embargo, la rítmica se mantiene en 6/8. Cabe decir que hay repertorios que tienen exactamente la misma rítmica, pero

que no comparten el momento del cambio del acorde.

Esta es la importancia de conocer los repertorios y su eficaz funcionamiento. Es interesante recordar la opinión del músico Pascoal Meireles, quien sostenía que en la música brasileña (samba), al existir más de 30 tipos diferentes, lo mejor para el intérprete y para el estudiante, era conocer los repertorios, en ellos encontraría las respuestas. Esto mismo podemos decir de nuestros repertorios ecuatorianos.

En algunos estudios musicológicos se define al albazo como música “criolla”. Se considera que tomó forma durante la Colonia, sin embargo, es necesario recordar que lo hizo a partir del material sonoro que ya existió; por lo tanto, vive en él, siendo una música de tradición mucho más antigua.

Aire típico

El aire típico encabeza el siguiente gran grupo de albazos. Este ritmo tiene la particularidad de combinar la rítmica del 6/8 con el 3/4, es decir que, aunque vaya escrito en 6/8, al interpretarlo

es necesario pensar de manera ternaria. Esto se puede lograr al escribir las seis corcheas, no atrecilladas, sino con partición, de dos en dos, o también cuando el acompañamiento marca en ritmo ternario (*esquema 4*).

ESQUEMA 4

The musical notation for 'Aire típico' is presented in three systems, each with two staves: 'caja' (top) and 'bombo' (bottom). The time signature is 6/8. The first system (measures 5-8) shows a 3/4 feel with the 'caja' staff having sixteenth notes and the 'bombo' staff having eighth notes. The second system (measures 9-12) is labeled 'aire típico y cachullapi' and shows a 6/8 feel with the 'caja' staff having eighth notes and the 'bombo' staff having quarter notes. The third system (measures 13-16) is labeled 'aire típico' and shows a 6/8 feel with the 'caja' staff having eighth notes and the 'bombo' staff having quarter notes. The notation includes bar lines, repeat signs, and dynamic markings.

Esta particularidad es fácil de observar en las bandas de pueblo, en donde el bombo marca ternario y alterna con binario. Este concepto es notoriamente visible en la interpretación del aire típico con el arpa, en donde las cuerdas agudas dibujan la melodía de manera binaria (6/8) y los bajos van en ternario (3/4).¹ Para este ritmo es necesario empezar en ternario donde la primera negra da el *On cue*, la primera negra del primer compás tiene acento y se repite pasando uno (compás). Este detalle fue el más complicado de asimilar y de reconocer, es decir, en cuáles repertorios funciona; es un aspecto que contribuye de manera determinante. En este ritmo el cambio de acorde se produce en el primer tiempo o en el tercero.

Otra característica recurrente del aire típico es la resolución sobre el quinto grado menor. Esto se

explica en el hecho de que los rondadores de la zona de Cotopaxi y Chimborazo cuentan con este intervalo. Este rasgo estético se ha vuelto muy aceptado y aplicado en muchos de los repertorios ecuatorianos y resulta insólito en otras músicas de la región andina. Dentro de este gran subgrupo se pueden enumerar los siguientes temas: *Que vida la comadre*; *Simiruco*; *Bonita guambrita*; *El solito* (Rubén Uquillas); *Cholita linda*.

Ahora bien, dentro de esta base rítmica funcionan varios de los siguientes ritmos, sin embargo, tienen pequeños detalles adicionales que los diferencian, detalles que no son rítmicos necesariamente, sino *clichés* propios de los diferentes estilos, por ejemplo el caso de la chilena y otros ritmos.

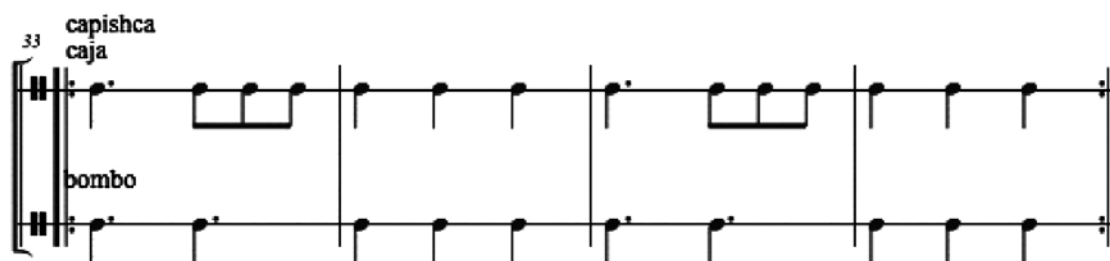
LA CHILENA

The image displays three musical staves for the piece 'LA CHILENA'. Each staff is divided into two parts: 'caja' (top) and 'bombo' (bottom).
 - The first staff, labeled '21 chilena', is in 3/4 time. The 'caja' part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the 'bombo' part consists of quarter notes.
 - The second staff, labeled '25 chilena-variación', is in 3/4 time. The 'caja' part has a more complex eighth-note pattern, and the 'bombo' part uses quarter notes with some rests.
 - The third staff, labeled '29 chilena', is in 6/8 time. The 'caja' part features a steady eighth-note pattern, and the 'bombo' part uses quarter notes.

1 Se pueden revisar las grabaciones de los Hermanos Castro y Víctor Sisa.

En el caso de la chilena, es por esta razón que resulta controversial hablar de estos ejemplos como ritmos distintos ya que la rítmica es prácticamente la misma, en cambio los demás detalles nos permiten hablar de diferentes especies.

CAPISHCA



CAPISHCA (LINE CLICHÉ)²

EL CACHULLAPI



FIGURACIÓN DE CACHULLAPI CON *LINE CLICHÉ*

Como se conoce, la palabra albazo tiene varios contenidos, se refiere a la música y a la costumbre del festejo al amanecer, al alba. Sin embargo, esta palabra de origen castizo solo denomina a una serie de tonos o músicas ya existentes que se emplean para determinado uso, en este caso, para el fin de fiesta.

² Line cliché: frase sobre un acorde estático y que se utiliza recurrentemente.

FIGURACIÓN RÍTMICA DEL ALZA CON *LINE CLICHÉ*

The image displays three systems of musical notation for the Alza rhythm. The first system, starting at measure 41, shows the 'Alza caja' (snare drum) and 'bombo' (bass drum) parts in 8/4 time. The second system, starting at measure 45, continues the drum parts. The third system shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, representing the 'line cliché'.

Vemos en estos ejemplos que la rítmica es muy cercana al aire típico, pero con la particularidad de que suma un *line cliché*, lo que define su identidad rítmica. Su identidad sonora la da claramente el uso de la tonalidad mayor, en todo el tema o en gran parte de él. Existe muy poco repertorio de este ritmo.

Se puede encontrar información contradictoria en cuanto a los repertorios y los ritmos en grabaciones de diferentes épocas. En una grabación, a un tema determinado se le describe como aire típico, en otra grabación se le identifica como albazo o cachullapi, etc. Esto ha traído ciertas imprecisiones y ha contribuido a mayores desacuerdos.³ El análisis desde el punto de vista cronológico resultaría más

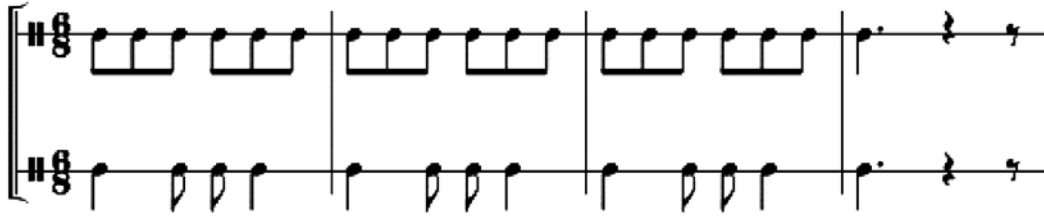
lógico en algunos casos, por ejemplo, si se podría afirmar: “el alza es más antigua, europea o costeña”, sin embargo, para el análisis puramente rítmico este aspecto resulta irrelevante.

La bomba

En el caso de la bomba, los repertorios más antiguos de este ritmo muestran claramente su cercanía con el albazo, una versión afro del albazo. Se consideran estos ejemplos: *Toro barroso*, de Hugo Cifuentes; *Toros de pueblo*, de Marco Tulio Hidrobo; *La banda*, de Peñaherrera; y, *Cinta negra*. Temas que pertenecen a los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado (*esquema 5*).

3 Es mi impresión que estas definiciones han respondido al criterio de los participantes y al uso dentro de una localidad determinada.

ESQUEMA 5.



La bomba ha ido transformándose con el tiempo, claramente acercándose al son y la guachaca. La bomba antigua ha entrado en desuso (esquemas 6 y 7).

ESQUEMA 6



ESQUEMA 7



En el *esquema 6*, vemos todavía una rítmica cercana al albazo (*Sabor a miel*, *El puente del Juncal*, *Gavilán a que has venido*), y en el *esquema 7*, ya más cercana a los ritmos caribeños (*Pasito tuntún*, *Mi lindo Carpuela*, *Palabras de amor*). En el tema *La burundanga*, anónimo del año 1840 y denominado como bomba, recopilado por Pablo Guerrero, se puede escuchar de manera clara el ritmo de 6/8.



JULIO ANDRADE, JOSÉ LUIS PICHAMBA (ÑANDA MAÑACHI), FRANCISCO MENA Y SEGUNDO GUAÑA PEGUCHE, 1999. FUENTE: JULIO ANDRADE.

Resulta interesante observar las similitudes que guardan otros ritmos andinos con el albazo, como la zamacueca, la marinera, y el tondero. Así como reparar en el hecho de que el yaraví ecuatoriano resulta un albazo en *tempo* lento, y así mismo, la cercanía del yaraví con la habanera. Esto nos remonta a antiguos orígenes comunes de los pueblos americanos y sus músicas.

A modo de conclusión

El Alza, como un ritmo de remoto uso y casi desaparecido, puede ser una versión costeña del albazo, pero es necesario recordar que no solo se trata de ritmo, sino también de una serie de códigos y vocabularios particulares, los que dan carácter propio y diferencian a los ritmos, y, sobre todo, tienen sentido en relación al uso del baile. Esto sucede de manera clara en el ritmo de la chilena, el alza, el capishca y el aire típico.

Dentro del estilo de la guitarra quiteña, el uso de la vitela aporta una conciencia rítmica muy particular, ya que su desempeño pendular, el ataque en los bordones (bordoneo) y el propio sonido de la cuerda pulsada construyen una sonoridad compleja y apropiada para el baile. Esta técnica logra sintetizar el ritmo y el pulso, con una serie de recursos técnicos en la mano derecha. Resulta interesante observar las similitudes que guardan otros ritmos andinos con el albazo, como la zamacueca, la marinera, y el tondero. Así como reparar en el hecho de que el yaraví ecuatoriano resulta un albazo en *tempo* lento, y así mismo, la cercanía del yaraví con la habanera. Esto nos remonta a antiguos orígenes comunes de los pueblos americanos y sus músicas.

BIBLIOGRAFÍA

GUERRERO, P.

2005 *Enciclopedia de la Música ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana, Quito.

MULLO SANDOVAL, J.

2009 *Música patrimonial del Ecuador*, Ministerio de Cultura, Instituto de Patrimonio Natural y Cultural, IPANC, Quito.

JULIO ANDRADE (QUITO, 1969)

Músico, guitarrista e investigador. Se especializó en el estilo y la interpretación de la guitarra tradicional quiteña con el maestro Segundo Guaña. Ha colaborado en varios estudios musicológicos y ha publicado, con el patrocinio del Instituto Metropolitano de Patrimonio, el documento *Escuela quiteña de la guitarra y flautas tradicionales. Documento biográfico de Segundo Guaña* para el Ministerio de Cultura (2012). Participó en el proyecto Pingulleros de Sangolquí, que fue reconocido como documento de la Unesco. Participó en el trabajo de investigación acerca de la música Alfarista para el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Patrimonio. *Guía metodológica de la guitarra criolla quiteña*, Universidad de las Américas. *Método de guitarra quiteña*, Universidad Central del Ecuador. Concierto en Cuenca con la presencia del maestro Leo Brower (2017). Ha sido invitado por la Fundación Teatro Nacional Sucre a tres Bienales de Guitarra, y por la Orquesta Sinfónica Nacional al ciclo Nuestra Música. Ha integrado varios grupos musicales y ensambles: Los Corazas, Kaya Puca, Jatari, Estudiantina Quito, Abilus (Francia). Ha colaborado con innumerables artistas del medio y grabaciones. Hugo Hidrobo, Cristian Mejía, Carlos Grijalva, Pablo Valarezo, Margarita Laso, Beatriz Gil, María José Tejada, Mariela Condo, Alex Alvear, Israel Brito, Álvaro Bermeo. Actualmente ejerce la docencia en la Universidad Central del Ecuador. Medalla al Mérito por la Asamblea Nacional.

EL MAMA TAMBONERA: PINGULLERO DEL YUMBO-DANZANTE

Juan Mullo Sandoval
Mayo de 2020

Resumen

Sobre las melodías antiguas del pasado histórico del mundo andino, se construyó la actual música del cancionero nacional ecuatoriano, bajo características regionales serranas. El pingullo y quien lo ejecuta, el Mama tambonera o Mamaco, considerado un iniciado, es el maestro celebrante del rito andino del yumbo y el danzante. La dualidad histórica pingullo-tambor y sus seis o doce tonos, es la simbología más importante de lo que hoy conocemos como identidad sonora andina del Ecuador.

PALABRAS CLAVE: cacicazgos, etnohistoria, fuentes orales, lenguaje coreográfico, instrumental organológico, simbología sonora, ordenamiento andino, cosmoaudición.

Fuentes documentales y orales

Las expresiones culturales del área quiteña de los valles que rodean a Quito tienen sus primeros referentes en el período precerámico, en la región del cerro Ilaló, volcán apagado que divide al Valle de los Chillos con el de Tumbaco. En el Paleoindio (10.000-4.000 años a.C.) ecuatoriano, la subsistencia del hombre temprano estaba en relación con el aprovechamiento de un tipo de megafauna y bosques primarios en la zona de este cerro, así como la elaboración de manufacturas propias de grupos sociales de cazadores recolectores, tal el caso de los utensilios hechos en obsidiana encontrados en estos sitios.

Los primeros rasgos de expresividad manual de los valles se los encuentra en los inicios del Período Formativo (3500-500 a.C). Por ejemplo, tipos de cerámica decorada, que fueron investigadas por Pedro

Porras (1977),¹ en Pifo, Tumbaco y los Chillos. Igualmente, las cerámicas de Cotocollao presentan similares rasgos a los objetos encontrados en Tumbaco y los Chillos. En esta época aparece una agricultura incipiente, signos de desarrollo material y espiritual. Muy conocidos son los nombres de varios sitios que identifican este valle, por ejemplo, en las faldas del cerro Ilaló se encuentran las aguas termales y los balnearios de El Tingo y La Merced. Desde tiempos republicanos, históricamente sus culturas originarias se concentran en estos lugares para la realización de varios ritos y ceremonias, tal el caso de las Rucu-danza. En el solsticio de verano es común ver en El Tingo a los Sacha-danza u hombres vestidos de musgo; a la Palla, muñeca de gran tamaño al igual que su marido el Pallo, personajes ataviados de trajes blancos y adornados vistosamente con pañuelos, frutas o flores.

En el año de 1559 se realiza una visita a este valle por parte de Gaspar de San Martín y Juan Mosquera, en donde se menciona a las comunidades de Puenbo, Pingolquí, El Ynga, Urin Chillo, Anan Chillo y Uyumbicho. La ubicación de Puenbo y Uyumbicho estarían en el mismo lugar de su denominación actual, los cuatro últimos corresponderían al Valle de los Chillos. Puenbo y Pingolquí (este último ya desaparecido) en el valle de Tumbaco. Es interesante anotar que en todas las zonas mencionadas se manifiestan en la actualidad dos rituales de suma importancia: la Yumbada y los Rucu-danza, en donde resalta la figura del pingullero.

La visita es una de las referencias documentales más importantes sobre los valles de los Chillos y Tumbaco, Segundo Moreno Yáñez menciona:

Ya antes de la conformación de las 'reducciones de indios' verificada por mandato del Virrey Francisco de Toledo (alrededor de 1570), la visita efectuada por Gaspar de

1 Segundo Moreno Yáñez (1981) cita la obra de Porras en base a una investigación en los Andes centrales del Ecuador y la provincia de Pichincha. Sobre esta zona de los valles y Cotocollao, se hace referencia a la obra de Pedro Porras, *Arqueología del Ecuador*, Quito, Ed. Gallo capitán, 1980.



PINGULLERO. FIESTAS PATRONALES DE ALANGASÍ. SANTÍSIMA VIRGEN DE LA CANDELARIA. 6 Y 7 DE FEBRERO DE 2010. FUENTE: JUAN MULLO SANDOVAL.

San Martín y Juan Mosquera en 1559, a pedido del encomendero Francisco Ruiz, y con el propósito de corregir y actualizar los datos de la 'visita de quipos' que se realizó en conexión con la visita general ordenada por Pedro de la Gasca en 1549, menciona algunas poblaciones indígenas situadas en el Valle de Chillo y Tumbaco (Salomon, 1980: 37-47 en Moreno, 1981: 70).

Según Frank Salomon, en esta misma visita se verifican los nombres de los caciques de estas localidades. Para Urin Chillo: Juan Zangolquí corresponde a la actual Sangolquí. Para Anan Chillo: Amador Amaguaña, correspondiente a la actual Amaguaña. Otros sitios conocidos que datan de esta época serían Alangasí, Conocoto y Píntag.

Al parecer estos cacicazgos coexisten bajo relaciones de reciprocidad dentro de la región de los valles de los Chillos y Tumbaco. Segundo Moreno Yáñez menciona:



● RUCU-DANZA. FIESTAS PATRONALES DE ALANGASÍ. EN HONOR A LA SANTÍSIMA VIRGEN DE LA CANDELARIA. 6 Y 7 DE FEBRERO DE 2010. FUENTE: JUAN MULLO SANDOVAL.

La posibilidad más verosímil para los Chilllos y Tumbaco, como señala Salomon (1980: [212-213]), sería la vinculación entre los dos diferentes señoríos a través de un tejido de alianzas simétricas y no jerárquicas, en las cuales la exogamia y el encargo mutuo de niños abrieron la vía para transacciones materiales y quizás también para posibles alianzas militares. Este modelo, sin embargo, no puede ser aplicado indiscriminadamente a otras regiones [...] (Moreno, 1981:110).

Dentro de la ritualidad, las manifestaciones de los Rucu-danza son similares en ambos valles.

Hasta fines del siglo XVI, las congregaciones religiosas habían contribuido con las autoridades civiles coloniales para la fundación de varias reducciones o poblados indígenas, con el fin de ejercer un mayor control social a partir de la difusión de la doctrina. Ello favoreció la creación de verdaderos

pueblos, algunos de indios tributarios, contados desde centenas a miles, que luego se convertirían en la base poblacional de las parroquias actuales de la provincia, lo que también permitió una mayor organización y difusión ideológica y cultural colonial, a partir de la construcción de templos y lugares de adoctrinamiento educativo, artístico y artesanal. Es conocido que la primera escuela de música se la instituye en Quito por parte de una orden religiosa franciscana-flamenca. El Colegio San Andrés, donde se educaron los hijos de los caciques indígenas, se lo funda en 1555. Segundo Moreno Yáñez hace referencia que en este aspecto sobresalen los franciscanos:

Ya en los primeros años después de fundada la ciudad española, Fray Jodoco Ricke comenzó la educación de los niños nobles indígenas, a quienes enseñó: [...] a arar con bueyes, hacer yugos,

arados y carretas [...] a leer y escribir [...], i tañer los instrumentos de música, tecla y cuerdas, sacabuches y cheremias, flautas y trompetas icornetas,ielcantode órgano [...](Moreno,1981: 264).

Según Udo Oberem (1978), este modelo franciscano de constituir centros de formación de las élites indígenas que se plasma en la fundación del colegio San Andrés de Quito, no se puede decir que se generalizan a todas las poblaciones indígenas.

[...] nada se puede aseverar sobre la existencia de instituciones semejantes en los pueblos, aunque hay algunos datos para sospechar que los conventos de los religiosos doctrineros eran centros de formación de los niños indígenas pertenecientes a la nobleza (Idem).

Sin embargo, a partir del siglo XVIII, momento en el que aumenta la población mestiza, el desarrollo musical de estos pueblos comienza a proyectarse hasta el siglo XIX, cuando ya surgen importantes compositores académicos; suponemos, fruto de este proceso educativo colonial, es el caso de Agustín Baldeón, sangolquileño, cuya fecha de nacimiento es desconocida pero que se sabe fallece en Quito en 1847.

No es muy difícil comprender que sin las experiencias educativas del pasado colonial, hubiese sido casi imposible que surjan figuras republicanas de la cultura mestiza con esta categoría artística nacionalista. Muchos de los primeros músicos académicos coloniales y republicanos fueron, en unos casos, maestros de capilla y, en otros, estudiantes de las congregaciones religiosas o de los seminarios, a veces únicos centros de estudio que en su época sustituyeron a los modernos conservatorios, que como el Conservatorio Nacional de Música de Quito, su primera fundación fue en 1870 y su segunda en 1900.

El compositor y crítico chileno Juan Orrego-Salas sostiene:

El concepto de 'estilo' de inmediato incorpora al cuadro de nuestros pensamientos al compositor como parte de una cultura determinada, a su obra como

El pingullo y quien lo ejecuta, el Mama tambonera o Mamaco, considerado un iniciado, es el maestro celebrante del rito andino del yumbo y el danzante. La dualidad histórica pingullo-tambor y sus seis o doce tonos, es la simbología más importante de lo que hoy conocemos como identidad sonora andina del Ecuador.

resultado de su experiencia dentro de ésta, y al auditor en lo que se refiere a su capacidad de percibir en la obra el contenido y responder a éste en virtud de los hábitos adquiridos por él en su contacto con una tradición a la cual la obra pertenece (Orrego-Salas, 1977: 174).

No es difícil percibir que la obra musical de este compositor sangolquileño sea parte del conocimiento de su cultura local, de su música, base de estos nacionalismos en donde instrumentos como el pingullo pudieron conservar en su repertorio melodías muy antiguas. Varias de estas melodías antiguas que ahora se pueden escuchar en el cacionero nacional ecuatoriano, fueron asimiladas por los músicos mestizos.

Esta formación educativa recibida por los primeros habitantes de las zonas de los valles, estuvo liderada por las congregaciones religiosas. Por ejemplo, los dominicos se encargaron de las poblaciones de Píntag, Chillo, Uyumbicho. Los del clero secular, de Sangolquí, Conocoto, Pifo, Puembo, Tumbaco y Cumbayá, entre otras. Ya entrado el siglo XVII, dicha repartición se había modificado, puesto que sobre ello jugaba un interés económico con respecto a los

ingresos que dejaban las doctrinas, con la obligación de pagar impuestos como los *camarico* u ofrendas indígenas a las autoridades religiosas y civiles.

Hacia el siglo XVIII en el corregimiento de Quito y sus poblados se había consolidado fuertemente el sistema hacendatario. Cada zona tenía características de producción agrícola, que, en el caso de los valles de los Chillos y Tumbaco, por ser considerados llanos templados se cultivaba especialmente el maíz, gramínea usada para la elaboración de la chicha, cerveza sagrada para las fiestas andinas de esta zona, que desde tiempos prehispánicos y del Incario tuvo una fuerte connotación ritual. Dentro del proceso de establecimiento de los gobiernos coloniales locales, se aprovechan los espacios ceremoniales, centros rituales, plazas indígenas, para fundar sobre todos los templos católicos, espacios que hasta la actualidad son utilizados por las comunidades para las fiestas agrícolas anuales; es el caso de varias comunidades como la Tola Chica de Tumbaco. Siguiendo esa lógica fundacional, por ejemplo, en 1861 se erige la parroquia de Sangolquí, en 1878 es parroquia rural de Quito y en 1938 se la eleva a la categoría de cantón, separándola y cambiándole su nombre por el de Rumiñahui.

...a partir del siglo XVIII, momento en el que aumenta la población mestiza, el desarrollo musical de estos pueblos comienza a proyectarse hasta el siglo XIX, cuando ya surgen importantes compositores académicos; suponemos, fruto de este proceso educativo colonial.

Autores e investigadores, referencias etnohistóricas y etnomusicológicas acerca del pingullo

Buscando en algunas fuentes los datos más antiguos sobre el pingullo, no se tiene referencias arqueológicas de éste como aerófono de embocadura. En el Ecuador, a finales del siglo XIX, el historiador Pedro Fermín Cevallos lo describe como un flautín y posteriormente el musicólogo y compositor Segundo Luis Moreno (1882-1972) confirma su difusión desde la provincia del Carchi en la fiesta de Corpus (Moreno, 1972) hacia toda la región andina ecuatoriana. Sin embargo, el investigador Carlos Coba² hace la siguiente referencia: Carlos Vega, en su libro: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* dice: “En cierto modo equivaldría a la francesa de Flageolets. La voz ‘pingullu’ aparece en 1560, anotado por Fr. Domingo Santo Tomás. Su variante ‘pincullu’ se encuentra en Diego González Holguín” (Coba, 1992: 598).

Federico González Suárez en su tomo primero, de 1892, de la *Historia general de la república del Ecuador*, hace mención, junto a otros instrumentos, particularmente a uno llamado *pito*.

Aunque para las funciones religiosas y la celebración de fiestas de sus ídolos tenían muchas tribus unas bocinas o trompetas ya de madera, ya de metal, con todo parece que los incas no emplearon nunca estos instrumentos en la milicia, y sus ejércitos se congregaban al son de ciertas trompas bélicas formadas de caracoles marinos, cuya concha estaba adherida a un tubo o caña hueca de madera. Tocaban también la flauta y el pito [...] (González Suárez, 1969: 239, vol. I).

De hecho, el pito y tamboril, instrumentos españoles que ya se ejecutaban en la música cortesana del Virreinato del Perú en los siglos XVII y XVIII, son similares al pingullo y tamboril andinos ecuatorianos. Se puede ver que la ejecución es similar, e incluso en España, agrupaciones coreográficas



PINGULLO DE LA ZONA QUITENA. VALLE DE LOS CHILLOS, ALMACÉN PINARGO, SANGOLQUÍ.

tradicionales danzan sus tonos y toques, aspecto que claramente lo denotan sus trajes. Los colombianos Carlos y Jairo Serrano del grupo Música Ficta³ ofrecen los siguientes datos:

Entre los instrumentos traídos de España al Nuevo Mundo figura la pareja de pito y tamboril, que consiste en una flauta de tres agujeros y un tambor o redoblante que son ejecutados por el mismo intérprete. Este instrumento se lo puede escuchar todavía en Castilla, Cataluña y el País Vasco, y en países tales como Ecuador, Perú y Bolivia, donde se lo utiliza para la música tradicional de danza (Serrano, C. y J., 2003:16).

El folclorólogo brasileiro Paulo Carvalho-Neto en su diccionario de 1964 aporta con datos publicados en 1855 por el escritor ambateño Pedro Fermín Cevallos y otros autores. Según Carvalho-Neto, Cevallos, en el tomo VI de su *Resumen de la historia del Ecuador*, hace importantes acotaciones sobre el pingullo, definiéndolo como un flautín. Otros

2 Carlos Coba hace referencia al libro *Los instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1946.

3 Sepan Todos Que Muero, C.D., Música Ficta, Colombia, 2003.

escritores que mencionan al pingullo son el padre Vargas (1960) en su obra *Arte ecuatoriano*, y Antonio Santiana (1948) en *Los indios de Mojanda, etnografía y folklore*. Una descripción interesante la toma Carvalho-Neto de Gonzalo Rubio Orbe (1956), investigador indigenista otavaleño que escribe *Punyaro, estudio de antropología social y cultural de una comunidad indígena y mestiza*.

[...] Rubio Orbe caracteriza así al “pingullo o pífano de caña de carrizo o zurro” de Punyaro:

“En la parte superior hay una lengüeta que soplada produce ruido; en el otro extremo es hueco; a lo largo de la caña hay dos o tres agujeros”. Aclara que es “tocado por pocos mayores de Punyaro, en las fiestas religiosas y acompañados de uno o dos bombos” y que los fabrican ellos mismos. Para Costales,⁴ la voz es quichua, de pinga: pene y ullu, también pene (Carvalho-Neto, 1964:342).

Carlos Coba Andrade (1992) en su libro *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, documento en dos tomos y de gran valor para la etnomusicología contemporánea, en el acápite correspondiente al pingullo cita lo siguiente:

[...] las últimas investigaciones han revelado que muchos instrumentos pertenecen a familias diferentes y algunos de ellos son semejantes con otros de regiones distantes, los cuales forman parte del acervo instrumental de tradición oral y su música tiene características diferenciadas (Coba, 1992: 597).

El pingullo es comparado con otros instrumentos:

- a. El flautín, flauta pequeña una octava más alta que la ordinaria.
- b. El pífano, flautín de tono muy agudo.
- c. El pito, flauta pequeña de sonido igualmente agudo.

Lo más importante del pingullo son las melodías originarias que se han podido conservar en el transcurso del tiempo. Sus cultores, Mamacos o

4 Los investigadores Piedad y Alfredo Costales.

Tamboneros,⁵ son quienes conocen su funcionalidad en la danza, su técnica, el orden y el significado de los tonos. La melodía guarda la información que será codificada por quienes comprenden su significado. Son tonos solemnes o guerreros, varios de ellos de origen prehispánico, han sido depositados en la memoria oral de los Mamacos. Tonos musicales que para los Rucu-danza o las Yumbadas, tienen un significado preciso, sea para determinado paso de la danza o lenguaje coreográfico y el ritual de los danzantes.

Los tonos del pingullo sin una acción danzaria no tienen sentido alguno. Una danza, por ejemplo ejecutada en la Recogida,⁶ número inicial del ritual de la Yumbada, sin el sonido del pingullo no puede ser realizada, es así que la desaparición o muerte de los Mamacos significa también la muerte de la danza y el ritual. Don Alberto Topón, originario de Cotogchoa, Valle de los Chillos, comentó en una entrevista de diciembre de 2004, que los Rucu-danza cuando están bebidos “lloran amargamente comentando la tragedia que sería si muere don Alberto, nadie más los haría bailar”.⁷ La antropóloga española Berta Ares Queija, quien hace un estudio detallado de la Fiesta del Coraza en Otavalo en 1976, al respecto de los maestros músicos dice:

Los Maestros o grupo de música, durante las dos o tres semanas que dura la fiesta, no cesan de tocar casi nunca, ni siquiera cuando va tocando la banda de pueblo. Si acaso se detienen por un largo rato, les amenazan con multarles, lo cual supone que tienen que dar dos botellas de trago. Son personas con

5 Mamacos o tamboneros es la denominación que reciben los pingulleros de los valles quiteños.

6 ‘La recogida’ es un ritual en donde, previa la presencia del pingullero y al ritmo de los tonos, los danzantes son ‘recogidos’ de casa en casa por la comitiva de danzantes. Se lo realiza toda la noche y en su momento cada uno de los yumbos son bendecidos y aconsejados por los mayores. Luego, al día siguiente, recibirán un nombre distintivo, por lo general de un monte o cerro como Pichincha, Imbabura, Cotopaxi, etc.

7 La información está documentada en formato DVD y disco compacto. Los contactos con estos músicos se facilitaron gracias al Lcdo. Mario Molina, gestor cultural del Departamento Cultural del Municipio del Valle de los Chillos.



YUMBO MATE. PERSONAJE DE LA YUMBADA DE COTOCOLLAO.
FUENTE: JUAN MULLO SANDOVAL.

un profundo conocimiento de todos los rituales, debido a su participación como especialistas en los distintos acontecimientos festivos (bautizos, bodas, fiestas), donde suelen desempeñar siempre papeles destacados. Ellos, según los informantes, son los que presionan para realizar todos los rituales con rigurosidad y en todos y cada uno hay que servirles de comer, ‘hacen la mesa’, que se reparte luego entre todos. El carácter ritual de su rol no es fácil de precisar. En todo caso habría que analizar el papel de la música dentro de la cultura andina y su posible función de intermediaria con el mundo sagrado. Digo esto, entre otras razones, basándome en que uno de los tonos que interpretan los ‘maistrus’ en la fiesta de Corazas se llama *Urcuman Cayay* (llamada del cerro), en el cual cada vez que lo tocan es necesario que lo hagan con dos botellas de aguardiente y dos cajetillas de tabaco delante “como pago a los cerros por haberles llamado para que acompañen en la fiesta”, de no tener esto delante, dicen que se enferman los músicos o quedan como ‘chumados’ (bebidos) (Ares Queija B. 1988:43-44).

Uno de los tonos es la *Entrada*, la cita Segundo Luis Moreno en un documento de 1972 (Moreno, 1972: 126). A más de ser entendido como el ritual de ingreso y Toma de la plaza de Alangasí, el autor describe los pasos coreográficos de los danzantes para esta acción ritual. Se puede delimitar los siguientes aspectos dentro de la relación del tono musical con la acción danzaria. Los pasos de baile para la *Entrada*, Segundo Luis Moreno los describe como una columna de dos, en forma de ocho y de caracol. La formación será de manera precisa. Musicalmente, la acción antes descrita tiene una melodía denominada también *Entrada*. Melodía que sonoramente indica el significado de la acción, en este caso: entrar a la plaza. Para una acción diferente, habrá respectivamente otro tono: recogida, pamba mesa, albazo, baile en la casa del sacerdote, etc., siendo en casi todo el mundo sonoro andino ecuatoriano, el número 12 un símbolo del orden con el que se relacionan los tonos. La *Entrada* es uno de esos números que indican el posicionamiento por parte de los danzantes de un espacio ritual que antiguamente marcaba el sentido de centro. Los espacios rituales son generalmente las plazas centrales de los pueblos, que están ocupadas por las autoridades civiles y eclesiásticas, las chicherías o los negocios de las familias mestizas. Debe existir en la *Entrada* la ocupación de la plaza en el sentido circular y, por lo general, en dirección a las manecillas del reloj. Las cuatro esquinas y el centro son determinantes, ya que en cada una se realiza un acto especial de ingreso, y en el centro, el rito final. Para cada una de ellas el pingullo ejecutará su propio tono.

Estos tonos o melodías del pingullo, las ubica el pingullero bajo la posición de sus dedos. La melodía pentafónica característica de este instrumento, parte de la estructura de un acorde: tónica, tercera menor, quinta, séptima menor, principalmente. Estos sonidos son ejecutados por el pulgar, índice y medio. Los pingullos revisados por quien escribe este documento, en la zona quiteña de los valles de Tumbaco y los Chillos, fluctuarían su afinación y tonalidad (no temperadas), principalmente en el acorde de Re menor.



● POSICIÓN DE LA NOTA RE, EN EL PINGULLO QUITAÑO (LOS TRES ORIFICIOS DE OBTURACIÓN CERRADOS). FIESTAS PATRONALES DE LA SANTÍSIMA VIRGEN DE LA CANDELARIA. ALANGASÍ, 6 Y 7 DE FEBRERO DE 2010.

Entre los instrumentos traídos de España al Nuevo Mundo figura la pareja de pito y tamboril, que consiste en una flauta de tres agujeros y un tambor o redoblante que son ejecutados por el mismo intérprete. Este instrumento se lo puede escuchar todavía en Castilla, Cataluña y el País Vasco, y en países tales como Ecuador, Perú y Bolivia, donde se lo utiliza para la música tradicional de danza (Serrano, C. y J., 2003:16).

Fuentes documentales y testimoniales

Algunos documentos publicados sobre el pingullo en las dos últimas décadas del siglo XX son los siguientes:

1. La monografía del antropólogo y cantautor quiteño Ataúlfo Tobar, quien escribe 'Los primeros instrumentos', *Revista del Instituto Andino de Artes Populares* (IADAP), publicada en Quito en septiembre de 1980.
2. El libro del primer 'Seminario taller de capacitación en la construcción de instrumentos musicales andinos' realizado en las ciudades de Riobamba, Latacunga y Cuenca. De dicha experiencia se publica una valiosa revista: *Memorias* (1992). Entre los articulistas constan el compositor Raúl Garzón y el antropólogo y músico Washington Barreno, quienes presentan una propuesta de análisis estructural y el contexto sociocultural del pingullo dentro de la comunidad Salasaca.
3. Los relevantes músicos indígenas Julián Tucumbi, de Cotopaxi, y Martín Malán, de Chimborazo, participan igualmente de esta publicación a partir de sus propias vivencias.
4. Otros documentos son los de Luis Bolívar Zaruma, investigador del Cañar, y del músico Mesías Carrera (1990), de la población de Zámiza. Se cita brevemente lo que cada uno de ellos aporta acerca del pingullo:

ATAÚLFO TOBAR, QUITO, 1980:

El pingullo es una flauta vertical que se caracteriza por poseer tres orificios en el extremo inferior, dos anteriores y uno posterior. Tiene una embocadura con un tapón de madera que forma el canal de insuflación, que conduce el aire hacia un bisel formado en una incisión en forma de reloj de arena. Este instrumento produce sonidos muy agudos y está construido en tallo

gramíneo, que en Ecuador toma el nombre de *sada* o *duda*. El pingullo se utiliza en las fiestas de Corpus y de Reyes (Corpus: siete semanas después del carnaval; Reyes: primeros días de enero) y acompaña el baile de los danzantes de la zona de Pujilí y de Salasaca, en las provincias de Cotopaxi y Tungurahua, respectivamente. El ejecutante tañe su instrumento con la mano izquierda, mientras con la derecha percute un tambor grande o un redoblante (Tobar, 1980).

JULIÁN TUCUMBI, PROVINCIA DE COTOPAXI, 1992:

Pingullo y tambor. Se toca la música del danzante que tiene 12 clases o pasajes como: alabado, misa alci, visita de danzante, cinta aurora, agustino, Manungo, sacada de santo, quillu quinde, chimbacalle, calle larga, convenio, ropa perdida y pallugay; y, para los yumbos, que hacen la procesión de la ashanga: *urcu mama* (madre del cerro) y Pichincha [...]. Los pingullos son de tres clases: [...] la primera se llama 'fatu-huiño', el segundo, 'chaupicancha' (mediana) y el tercero 'chilimbo'. Los pingullos no tienen medida exacta, los músicos los trabajan según su gusto (Tucumbi, Primer Seminario de Instrumentos Andinos, 1992: 94).

MARTÍN MALÁN, PROVINCIA DE CHIMBORAZO, 1992:

Es un instrumento musical de origen muy antiguo. Cuenta la leyenda que hace varios siglos un campesino muy pobre emprendió el camino hacia la capital, con el fin de trabajar y ganar algún dinero para 'pasar' la fiesta. En el camino le encontró un hombre sumamente blanco, vestido íntegramente del mismo color. Al conocer de las dificultades que tenía el campesino para enfrentar la fiesta, le prometió ayuda a cambio de que le hiciera llegar un regalito especial a una señora que vivía algo distante. El campesino aceptó y fue

obligado a cerrar los ojos; voló sobre un enorme cóndor, a cumplir con el encargo. Con mucha astucia presentó el regalo a la misteriosa señora y pudo regresar, sin atender la invitación que le hacía la señora para quedarse. Al regreso, el extraño personaje vestido de blanco, le entregó una mazorca de maíz, un ropaje de colores y un pequeño silbato de hueso. Cuando el campesino volvió a su casa, esos regalos se multiplicaron ampliamente, y con ellos pudo organizar una grandiosa celebración festiva. Ahí el pequeño silbato se había transformado en un sonoro pingullo que resonó todo el tiempo, para alegría y admiración de todos los asistentes. El personaje había sido taita Chimborazo y su encargo fue un presente para la querida Tungurahua (Martín Malán, Primer Seminario de Instrumentos Andinos, 1992: 94).

Sobre la construcción del pingullo Martín Malán hace la siguiente referencia:

El pingullo se usa solo en las fiestas de danzantes. Un mismo ejecutante toca pingullo y caja. Se confecciona de tunda o hueso de la canilla de venado (canilla). Hay de tres tamaños distintos. En ningún caso se toca con acompañamiento de instrumento de cuerdas. Su sonido tiende a imitar el silbido de algunas aves andinas. Yo aprendí a tocar este y otros instrumentos a mi abuelo que era cajero, violinista y paqui.⁸ Hay que preparar, escogiendo una tunda bien seca. Solo se necesita gurbias, limas redondas, serrucho y lijas. El curado se hace con aceite de linaza o dejando en siete días en una combinación de varios licores. Para la durabilidad del instrumento hay que proteger del polvo y la lluvia. (Idem) (Subrayado personal).

LUIS BOLÍVAR ZARUMA, PROVINCIA DE CAÑAR:

El pingullo es un instrumento de viento confeccionado de huesos de venado o de las alas de Cóndor, de ser posible. Llámase huajairo a una especie de flautines que emiten un sonido

8 Paqui es quien rompe el silencio o quien da la voz en el rito del jahuay o cantos agrícolas.

más alto, lúgubre y muy triste. El pingullo es más alegre en sus notas, las cuales duran más. En tanto el pingullo lleva boquilla, el huajairo no la tiene [...]. El duco es otro instrumento típico a base de soplo, es una versión del pingullo, pero de mayor tamaño, emite sonidos más graves, e inclusive se lo usaba como un arma para las peleas, por su consistencia y tamaño grande (Zaruma, L., s/f.: 80-81).

MESÍAS CARRERA, ZÁMBIZA, PROVINCIA DE PICHINCHA, 1990:

En esta parroquia encontrará el estudioso instrumentos en sistema 'trifónico' como es el pingullo, confeccionado en carrizo, tunda o hueso de tres orificios, dos frontales y uno al reverso de la parte inferior del instrumento y del cual extraen los artistas nativos una gama increíble de sonidos para ejecutar las variadas y numerosas melodías que sirven para el baile de 'Danzantes' y 'Yumbos'. Parece ser el instrumento más primitivo (Carrera, M., 1990: 145).

El trabajo publicado de mayor proyección metodológica hasta 1992 sobre el pingullo, lo realizan Washington Barreno y Raúl Garzón.⁹ Estos autores se remiten a las provincias de Cotopaxi, Tungurahua y Chimborazo, y dejan constancia de su interés por las variedades de pingullo que existen en las provincias de Azuay y Cañar. Este artículo tiene particular importancia ya que se menciona lo siguiente:

Los copartícipes de este trabajo son reconocidos maestros en sus respectivas comunidades. Son ellos quienes nos han facilitado sus instrumentos y conocimiento acerca del tema. (Barreno, W. y Garzón, R. 1992: 19).

9 El pingullo, en: *Memorias, Instrumentos musicales andinos*, Quito, OEA, proyecto multinacional de artes, Promuart, año II, No. 2, 1992. Lamentablemente la autoría de este artículo no consta en la revista, suponemos dicha pertenencia por los datos del trabajo de campo que se ofrecen interiormente y hechos por W. Barreno y los dibujos firmados por Raúl Garzón (1963-2007).

Su definición en torno a este instrumento es:





La palabra pingullo alude no a un objeto exacto sino a una forma cilíndrica y alargada. Por ejemplo, la canilla se denomina chaquipingullo. Al conjunto de flautas y pífanos y dulzainas se los denomina genéricamente 'pingullos (Barreno, W. 1992: 20).

El plan de estos investigadores parte de las fuentes orales más autorizadas como son los taitas o maestros mayores. En ese sentido plantean cuatro ejes de estudio: a) morfología, b) proceso de construcción, c) simbología; y, d) contexto sociocultural. El pingullo en los valles tiene un origen en los Andes centrales, luego de haber preguntado a varios pingulleros de los Chillos sobre la procedencia de su instrumento, han manifestado que ellos no los construyen, pues desde tiempos remotos los compraban en la Plaza de Santo Domingo de la ciudad de Quito o en la feria de Sangolquí. Hasta el año 2009 los vendían en Sangolquí en el almacén Pinargo.¹⁰ Efectivamente, los pingullos vendidos en el Valle de los Chillos provienen de la provincia de Chimborazo, según la dueña del local en Sangolquí donde los comercializan. Corroboramos esta información ya que los mejores materiales para la elaboración del pingullo se encuentran en el sur y centro de las zonas andinas.

Al pie del Tungurahua crece un tipo de tunda, es un material bastante utilizado para la construcción de aerófonos como flautas, quenás y pingullos, debido a las cualidades que brindan sus fibras, su longitud y diámetro... Cuando se acerca la Semana Santa, los constructores de pingullos inician su trabajo que se comercializa principalmente en las ferias de Latacunga, Salcedo y Ambato (Barreno y Garzón, 1992: 19).

Interpretaciones sobre la ritualidad y el uso del pingullo y tambor en el Valle de los Chillos

Las fechas del ritual andino giran alrededor del solsticio de verano, coinciden con el santoral católico: San Juan, Corpus, San Pedro, principalmente. Los objetos portados por los Rucu-danza de Alangasí, son especialmente las mazorcas de maíz, pero también las patas de venado o las cabezas de toritos que llevan en sus manos. Las principales fiestas y rituales del Valle de los Chillos están relacionadas con el ciclo agrícola del maíz. La base de esto son las representaciones sonoras y dancísticas del baile de los Rucu. Los tonos musicales del pingullo para este baile son de raíz prehispánica, se diferencian de las melodías de la Banda de Pueblo, las cuales adoptan elementos del proceso de occidentalización desde el siglo XIX. La Banda ejecuta bailes mestizados de tinte nacional como el sanjuanito, albazo, tonada, pasacalle, entre otros. Contrariamente, las melodías del pingullo son rituales, la marcación del ritmo del tambor tiene dos toques fundamentales: yumbo-danzante, en compás de 6/8. Son dos pie métricos, yámbico (breve-larga) y trocaico (larga-breve), el primero para la melodía y el segundo para el tambor.

Compás 6/8	1	2	
Danzante/ trocaico/ tambor			Ritmo del tambor: Mano derecha
Yumbo/ yámbico/ pingullo			Ritmo de la melodía: mano izquierda

¹⁰ En el año 2010 aproximadamente, desaparece este almacén Pinargo (Sangolquí). Existe hasta la fecha un local similar en donde se puede conseguir los pingullos a un costo de 10 dólares aproximadamente. Según informa la dueña, los confeccionan en Riobamba.

Lo más importante del pingullo son las melodías originarias que se han podido conservar en el transcurso del tiempo. Sus cultores, Mamacos o Tamboneros, son quienes conocen su funcionalidad en la danza, su técnica, el orden y el significado de los tonos (...). Son tonos solemnes o guerreros, varios de ellos de origen prehispánico, han sido depositados en la memoria oral de los Mamacos.

Los tambores tienen una especial connotación en la marcación del ritmo de la danza, unas veces con un carácter de juego, de danza guerrera o religiosa. Cuando se da la expansión Inca, según Frank Salomon, la región de Quito, concretamente el Valle de los Chillos, no fue pacificado sino después de la masacre de Yahuarcocha. Píntag, el cacique rebelde asentado en el lado Este del mencionado valle, quien no quiso someterse ante Huayna Cápac, finalmente fue degollado y con la piel de su cuerpo se hizo un tambor para tocarlo en el Cuzco en las celebraciones del Inti Raymi. Una crónica de 1586 escrita por Cabello da la siguiente referencia:

[...] y puesto delante de Guaynacpac el cual le perdonó lo cometido hasta entonces con tal que en lo futuro hubiese enmienda más el bárbaro Pinta estuvo pertinaz y tan obstinado en su coraje que ni aun comer quiso de lo que el Ynga le mando dar... y así el día que murió lo mando desollar, y hacer de su cuerpo atambor para hacer en el Cuzco el Yntiraymi que son ciertas baylas en honor al Sol [...] (Cabello, 1586 en: Salomon 1980: 218).

Un especial vínculo histórico encontramos entre esas épocas y las actuales, cuando se escucha algunos tonos musicales del pingullo y el tamboril con un carácter de solemnidad elegiaca. Un relato sobre la visita de Atahualpa al Anan Chillo,¹¹ menciona que todos los curacas de los pueblos de “[...] Aña-Cunba de El Inga, Zangolquí del Urin-Chillu, Ama-Huanui del Hanan-Chillu” (Vallejo, G., 1995: 54), debían prepararse para tan importante acontecimiento. En este relato se menciona al pingullo que va marcando junto al tambor el paso de la comitiva que acompañaba a Atahualpa que llegaba desde Quito.

Dieciséis hombres estrictamente seleccionados de entre la nobleza de las llajtas cercanas, llevaban la litera. Iban orgullosos de este encargo, concentrados en su gestión, avanzando homogéneos, a pasitos cortos, firmes. Detrás, el resto de la comitiva. Unos pingullos y el tam-tam de un viejo tambor, marcaban el paso de todo el grupo (Idem).

11 En el libro consultado de Gustavo Vallejo V., *Amaguaña profundo* (1995), el autor no tiene la prolijidad de mencionar la fuente y posiblemente da una versión personal sobre una crónica colonial. Citamos estos pasajes del mencionado relato a manera literaria.

No se puede aseverar para este caso que el pingullo mencionado sea el mismo que lo conocemos ahora, sino relacionar su funcionalidad e importancia ceremonial.

El padre Juan de Velasco en su *Historia del Reino de Quito*, tomo II del año de 1789, dentro del capítulo 'División del año y diversidad de fiestas', menciona al pingullo como parte de las destrezas musicales practicadas por los indígenas. Cuando Velasco describe a los "Chilchiles, especies diversas de sonajas y cascabeles, [...] o cañas: Pingullo [...] y Huancari, tamborcillo de baile" (Velasco [Ed. 1978]: 152), no podemos dejar de pensar en los instrumentos musicales usados por los Rucu. Efectivamente, dentro de su indumentaria estos personajes se amarran los cascabeles debajo de la rodilla, tienen la función de contrastar el ritmo ceremonial cuando acentúan los pasos sobre la tierra.

Sin el pingullo y el huancari, tamborcillo de baile, las ceremonias simplemente no podrían realizarse, la referencia de Velasco y de otros cronistas ubican a estos instrumentos como los más importantes. Las solemnes danzas practicadas por los Rucu, personajes que imbrican una variedad de elementos pre y pos hispánicos, tanto en su impecable vestimenta ya mestizada cuanto en sus danzas, tienen su correspondiente lenguaje corporal incitado por el pingullo, en su estrecha relación: tono musical-acción danzaria-rito. Una breve revisión de los Rucu de Alangasí nos permite ver a verdaderos íconos de las culturas norandinas que se extienden en épocas festivas como una red cultural a lo largo de los valles de los Chilllos y Tumbaco. Son personajes gravitantes en las festividades de Corpus y los santos, incluyendo el área de difusión que tiene la fiesta de la Virgen del Quinche en las poblaciones de origen indígena aledañas a la ciudad de Quito.

Para comprender las danzas de esta región, se acude a las descripciones etnográficas que hiciera Segundo Luis Moreno, (1972) hacia la década de los treinta del siglo XX, pero que lo publica tardíamente en su *Historia de la música en el Ecuador*. Dentro del capítulo correspondiente a la provincia de Pichincha, menciona en primer lugar a la parroquia

de Alangasí en su fiesta de Corpus. Históricamente es fundamental citar algunos pasajes de esta obra, ya que podemos compararlos con las referencias actuales del Valle de los Chilllos, en este caso, los personajes principales del Corpus: los Rucu-danza.

En Alangasí —parroquia situada al sureste de la capital—, los indios celebran la fiesta de Corpus con sus danzas y ceremoniales autóctonos. Los danzantes visten pantalones de casimir, recogidos hacia adentro en el extremo inferior, hasta arriba de los tobillos, en los que ciñen cascabeles; pero algunos en vez de estos colocan en el borde inferior de aquel vestido una sarta de monedas antiguas de plata, y en los bolsillos posteriores, pañuelos de seda. Calzan medias y zapatos finos; llevan camisa de seda, de color vivo, con corbata y una esclavina¹² de igual tela, está adornada de lentejuelas. Usan máscara de alambre o de cartón, sombrero de paño con cintas de variados colores; las manos, con guantes: la derecha porta un abanico y la izquierda, una figurilla de madera o de barro que representa un torito, un caballito, un pajarillo, etc., o aves o animalitos embalsamados, que son en mi sentir los penates¹³ que acostumbraban desde los tiempos del gentilismo (Moreno, 1972: 125).

Moreno describe a los Rucu rodeando la plaza, acción que se denomina *Entrada*. Lo hacen en fila desplazándose, bailando, esperando la señal de los guías (comprendemos uno para la izquierda y otro para la derecha), los cuales portan un látigo. Los danzantes hacen las siguientes formas:

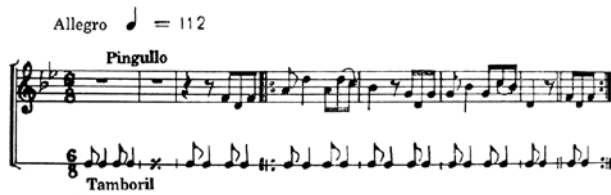
1. Columna de a dos.
2. La columna se abre en dos círculos simultáneos que describen un ocho.
3. Columna de a uno para hacer la figura de caracol hacia la derecha, "figura que deshacen para tomar la formación y frente primitivos" (Ibíd: 126).

¹² Esclavina, capa muy corta llevada sobre los hombros por lo general va pegada a otra prenda.

¹³ Penates, dioses domésticos de los etruscos y romanos.

Cada comunidad que representa la Entrada tiene su castillo,¹⁴ acuden luego de su posicionamiento en la plaza. Así como lo hace con las danzas, Moreno transcribe la melodía característica (*esquema 1*).

ESQUEMA 1
DANZANTE. TOMADO DE: MORENO, S. L., 1972: 126



Danzante

Sobre esta melodía el autor cita:

La composición es pequeña, diminuta: una sola frase repetida constantemente. Con todo, tiene la particularidad de que cada miembro se halla en una tonalidad diversa; el primero en re menor y el segundo en sol menor, concluyendo con cadencia plagal en el V grado de esta última tonalidad, existen poquísimos ejemplos de esta clase (Moreno, 1972:126).

Yumbo

Dentro de la fiesta de Corpus se da también la Yumbada. Moreno la describe de la siguiente manera:

[...] visten pantalones cortos de lienzo listado, bien ceñidos, y calzan alpargatas. Van con el busto desnudo, pintarrajeado y adornado con bandas de pájaros embalsamados o de conchitas marinas; cargan a la espalda una ashanga¹⁵ pequeña con frutas, yuyo, etc., imitando a los jíbaros del Oriente en su manera y aun

14 Castillo, armazón de carrizos en donde se elaboran complejos juegos pirotécnicos.

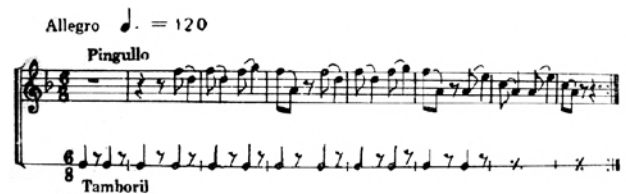
15 Ashanga, Moreno la describe como “canasto de bejucos y palos delgados que cargan a espaldas”.

en el acento del lenguaje. Un llauto (corona) les ciñe la cabeza, y lleva a la mano una lanza de chonta, de asta larga, con un haz de cintas de diversos colores, que las tejen y destejen durante el baile. Para esto, uno de los yumbos se coloca con su lanza al centro del círculo de danzarines, y el baile realízalo como saltando, al son de esta melodía. (Moreno, S.L., 1972:126).

Sobre la melodía del Yumbo el autor comenta:

En esta pieza encontramos el mismo fenómeno que en la anterior; esto es, dos tonalidades sucesivas. Principia en re menor (en tono) y el segundo miembro de la frase pasa a la menor y termina en este tono (Moreno 1972:129) (*esquema 2*).

ESQUEMA 2
YUMBO. TOMADO DE: MORENO, S. L., 1972:129



El mama tambonera

La estructura social delimita al pingullero un rol o una función ceremonial dentro de las jerarquías rituales. Desaparecido el pingullero, los pasos requeridos del ceremonial simplemente se pierden, aspecto que lo veremos más adelante. Dentro de estas jerarquías es al pingullero al único que se le reconoce económicamente en las fiestas de los valles de los Chillos y Tumbaco, es decir, se lo contrata. En las parroquias de la ciudad de Quito, a los pingulleros todavía se los puede ubicar en barrios urbanos como La Magdalena, El Inca, Cotocollao, Carapungo, Calderón, Zámbez. Otro tipo de músicos, tal el caso de los maestros pifaneros (ejecutantes de pífano), se los encuentra en las fiestas de La Merced, sin embargo, a los pingulleros se los reconoce de manera distinta, relaciona lo matriarcal, por ejemplo, en el barrio de Cotocollao de Quito recibe el nombre de

Mamaco, en el Valle de los Chillos, Mama Tambonera o Mamita. En otras regiones andinas como en las centrales, no tiene esa relación, se los reconoce como Oficial, Chimbuza o Cajero. Los aspectos que rodean a la jerarquía del Mamaco o Mama tambonera están relacionados más que a su vestido austero y occidental (sombbrero gardeliano, camisa blanca y pantalón oscuro), a su instrumental organológico y a la simbología sonora, relacionada con el ordenamiento y cosmoaudición andina.

Andrés Paucar, pingullero de Amaguaña del barrio La Florida, describe sus instrumentos musicales.

EL TAMBOR:

Esto es de mi abuelo y bisabuelo, yo toco cosa de dos años..., es hecho de cuero de borrego, la caja es de pino y las correas de venado. El pino viene por piezas y le arman en redondo, de ahí cogen una vena negra y vienen a redondearle (los aros) con el cuero de borrego para encajarles. Esto perteneció a mi bisabuelo, tenía mi nombre, Andrés, al igual que mi abuelo. Yo toco solo dos años, es reciente porque yo vivía en la costa, cuando vine comencé a hacer esto (Andrés Paucar, Amaguaña, entrevista personal, 2004).

EL PINGULLO:

El pingullo es hecho de carrizo especial. Los dos huecos de encima nos dan el ritmo que nosotros queremos, si es para 'enfinar o engrosar' el ritmo de la música que tenemos nosotros. La lengüeta da el sonido, es una pieza pequeña y es la que suena, es lo primero que tenemos que cuidar. En donde se llene de alguna comida ya no suena (Andrés Paucar, Amaguaña, entrevista personal, 2004).

LA LENGÜETA:

Es la pieza clave del pingullo. Washington Barreno y Raúl Garzón, ya lo citan en su

investigación de 1992 con respecto al pingullo de la cultura Salasaca:

Generalmente los intérpretes cambian la tapa del canal de insuflación reemplazándola por una de pepa de durazno que según los mismos músicos tiene mayor consistencia y da mejor sonoridad (Barreno y Garzón, 1992: 20).

Esta lengüeta no se la fija con pegamento alguno en la embocadura del pingullo. El pingullero va ubicándola para cada ejecución, mordiéndola con los dientes hasta conseguir la afinación adecuada, a veces se desgasta o pierde y tiene que reemplazarla, es por ello que algunos llevan otro instrumento de repuesto. El proceso de construcción es relativamente simple para quien lo conoce. Se requiere un modelo de pingullo como referencia y su única herramienta es una cuchilla de acero. "Esta herramienta, que es la única que interviene, los artesanos de Salasaca la heredan de padres a hijos y tiene un tratamiento muy cuidadoso" (Idem). El curado es un ritual que se practica a todos los instrumentos y, en este caso, "...se lo baña con chicha o se prepara una mezcla de trago, ishpingo y canela que se sopla al interior del instrumento" (Idem).

EL CURADO:

El curado, a más de ser un procedimiento técnico para emporar con una sustancia aceitosa el interior del pingullo, guarda relaciones simbólicas del instrumento para optimizar su sonoridad, su 'canto'. Saturnino y Luis Alberto Topón, originarios de Cotogchoa, antes de ejecutar el pingullo tienen que sumergirle la parte de la lengüeta y el canal de insuflación, en un vaso de aguardiente. Uno de ellos asevera: "Eso (el aguardiente) le endurece a la lengüeta del pingullo, le afina, le remoja". Es una práctica que incluso se ha extendido a los sectores mestizos, por ejemplo, algunos rondadoristas, antes de tocar el rondador, deben soplar el interior de los canutos con aguardiente. La simbología y

técnica de la curación del instrumento tiene en el mundo andino algunas relaciones, tal el caso de una limpieza terapéutica o medicinal practicada por el yáchac al ser humano para conferirle una energía saludable, que en lo musical comienza desde el cortado de la caña, tal el caso de las zonas del centro de los Andes ecuatorianos, de donde tienen fama los mejores pingullos.

Para la recolección, los constructores manifiestan que hay que cortar la tunda en noches de luna llena, pues esas noches el material no está ni muy duro, ni muy suave. Una vez cortada la tunda se la coloca en el soberado y por efecto del humo de los fogones y la carencia de exposición al sol por períodos que van de seis meses a un año, el material no se apolilla y se seca, adquiriendo propiedades de consistencia y sonoridad (Barreno W. y Garzón R., 1992: 19).

Esta primera acepción para obtener un buen material incluso se extiende a quien lo corta, es decir el maestro constructor. Esta acción no la puede realizar una mujer puesto que sobre esto pesan algunas creencias. “Alrededor del pingullo hay varios tabúes, por ejemplo, una mujer no puede construir pingullos ni interpretarlos [...]”. Al respecto, Agustín Jerez nos cuenta: “Yo no sé si será por tradición o magia, pero las mujeres no pueden tocar el pingullo, porque si tocan esto las humitas se dañan, se quedan tiesas, tal como este material —la tunda—” (Barreno y Garzón, 1992: 19). Julián Tucumbi de la provincia de Cotopaxi, en una monografía de 1986, hace referencia, entre otros instrumentos, a la curación de las flautas, los tambores y bombos:

Para que salga buen sonido, el momento de tocar se pone un poco de chicha de jora (azua) [...], también se cura con enjundia de gallina y se calienta un poco al fuego [...], hecho con cuero de borrego y con dos aros, curado con varios remedios: riñonada, trago Mallorca, anisado, alumbre, leche de vaca, sal, azúcar y chicha dulce [...]. Para hacer el bombo, los dos cueros de borrego se entierran en el suelo durante ocho días, luego se saca para quitarle la lana y curarlo [...] (Tucumbi, J., 1986).

Aprendizaje

El proceso de hacerse pingullero se da en casi todos los casos a través de una tradición familiar, se hereda de padres a hijos. Luis Alberto Topón, que en el año 2004 tendría 77 años, proveniente de Cotogchoa, cuenta lo siguiente:

Me enseñó mi padre, él sabía desde mucho antes, eran los antiguos, ellos bailaban todos reunidos, jugaban la tejida de cintas, cruce de mano, pasada de mano, todo eso. Yo tengo tres tonos justos: tejida de cintas, tono de mesa y cuando bailan hasta el final (Luis Alberto Topón).

Saturnino Topón, de 63 años de la misma localidad de Cotogchoa, da igualmente su testimonio:

Mi abuelito era Yumbo de Cabuya, pero los otros se llaman Rucus y bailan hasta la actualidad. Ahora ya no hay yumbos, hay salasacas que dicen; las danzas han dejado la tradición de Corpus Cristi, que era lo máximo. La gente salía de las haciendas y yo era guambrito y me gustaba la afición desde los 7 años, pero bien, desde los 12 años, cuando el maestro que sabía tocar se había enfermado. En una fiesta dijeron que unos Guiadores —los que organizan esto— habían oído tocar a un guambrito y me llamaron. Toqué muy bien, como yo no tomaba me daban de comer. Yo tenía 12 años y sabía muy bien y mi abuelito me instruía, él me decía que así es tal o cual tono. Él bailaba y conocía los tonos (Segundo Saturnino Topón, entrevista diciembre 2004).

El primer pingullo de don Saturnino lo compró a seis reales en la plaza de Sangolquí, en el sitio donde había las ollas y cuando él era un niño aficionado: “Los pingullos los vendían en la plaza, junto a loritas de cerámica y sogas”. Calculamos que esto pudo haber sido en el año de 1949, antes de la Reforma Agraria y en pleno sistema hacendatario. Los pingulleros deben comprender desde el inicio la función de cada tono con la danza, tal como el abuelito de don Saturnino le había indicado, o a su vez, cada tono relacionarlo con tal o cual acción, quizá sea esta la manera ideal de memorizarlos. En

la cultura Salasaca, para aprender a tocar el pingullo, se dice:

[...] hay que seguir algunas normas sociales y prácticas culturales que se inician desde la niñez. Así a los niños de 4 a 8 años aproximadamente, se les obsequia un pingullo de juguete [...] para que con él ahuyenten a los pájaros que se comen los sembríos. Se les enseña también que el pingullo debe imitar al ave llamada churupindu que es la que se come las arvejas (Barreno, W. Garzón, R. 1992:26).

Por ejemplo, en la zona de Cotogchoa, el Tono de la Mesa, es decir cuando los danzantes realizan el ritual de la comida, se debe ejecutar con una melodía ‘triste’ (en el sentido de trascendencia y gratitud). Esto lo testimonia Luis Alberto Topón:

Cuando les estaban sirviendo el bocadito, en la Mesa, a la familia, uno se toca un tono triste para que se sirvan ellos. La gente, alguna, se contentaba; otros lloraban porque se tocaba triste. Se toca el Tono de Mesa, es triste. Ellos decían: “Muriendo el pingullero, ¿quién tocará?” (Luis Alberto Topón).

Los Tonos

Son las melodías para el baile de los danzantes, donde cada tono corresponde a un paso. Por lo general tienen un nombre según la acción a seguir, entre las denominaciones más usuales: entradas, vísperas, recogidas, saludos, albazos, mesa, pedido de la bendición, esquinas, centro de la plaza, calles y caminos chaquiñanes, curaciones y otras. Saturnino Topón menciona que recuerda solamente cuatro tonos de los ocho que le enseñó su abuelo:

1. **El tono de Diablo:** ejecutado cuando comienza a bailar el Diabluma.
2. **Tono de mesa:** cuando se sientan a comer los danzantes.
3. **Culebrilla:** es un baile con los movimientos referidos a esta denominación.
4. **Despedida:** cuando finaliza el ritual.

Primero se toca el tono de diablo, porque él sale y baila. Él, como alcalde, les levanta a todos, hace ‘señas’ a todos. Después se toca la culebrilla y el tono de Mesa, al final la despedida y se sale. (Entrevista personal a Saturnino Topón, 2004).

Andrés Paucar pingullero que en el año 2004 tenía 54 años, cita los seis tonos de la Yumbada de una zona de Amaguaña:

Los seis tonos

1. Tono para recoger
2. La trenza, para el tejido de cintas
3. Tono de los viejos
4. Tono para sentarse a almorzar (La Mesa)
5. Tono para ‘levantar la música’
6. La matanza

Andrés Paucar menciona un orden y número de tonos que casi siempre se repite en los ejecutantes de pingullo. Los seis tonos y sus múltiplos: 12, llegando incluso hasta 24 tonos. Es muy difícil que se recuerden todos en las circunstancias actuales. Paucar asevera:

Las seis músicas tienen que salir justo. En la escena del segundo ritmo, los yumbos comienzan a gritar el ritmo que sale y el ritmo que entra. Al momento que brinca se le da la entonada, al momento que sale, parece que salen dos, pero es un solo tono. El ritmo que sale y ritmo que entra (Andrés Paucar, entrevista personal, Amaguaña, 2004).

Explicación de los seis tonos del pingullo

TESTIMONIO DE ANDRÉS PAUCAR:

Tengo tres tonos: ‘Tono para recoger’, ‘La trenza con las cintas’, otro tono es para ‘los viejos’, esas son las tres músicas que tenemos. El último tono es para todos los que estaban bailando, entre que se sentaban, entre que se levantaban, esas son las tres músicas de Amaguaña. De ahí viene otra música y se hacen cuatro. Para sentarse

a almorzar o para levantarse, otra para todo en general, total son seis músicas. De las seis músicas tiene que salir justo, pueden decirme que una no les gusta, entonces nos toca reparar y tiene que ser esa. Ellos (los bailarines) tampoco pueden coger el ritmo que uno puede tocar, comienzan a fallar, así como ahora yo puse otra música y se quedaron parados, tenía que poner la música de ‘los viejos’, ahí sí comenzaron a bailar, no podemos meter otra música. Le dicen ‘viejo’ porque está con un disfraz de viejo, con una careta arrugada (Andrés Paucar, Amaguaña, entrevista personal, 2004).

TESTIMONIO DE JULIÁN TUCUMBI:

Julián Tucumbi, de la provincia de Cotopaxi, hace referencia a seis y doce tonos: Tenemos otros tonos, hacemos cuatro. De ahí viene otro para sentarnos a almorzar o levantar otra música, son cinco piezas. Para la ‘matanza’ viene otro, en total son seis músicas. Las seis músicas tienen que salir justo [...]. En la música de los danzantes ejecutan 12 tonos: “[...] y se toca la música del danzante que tiene 12 clases o pasajes [...]” (Tucumbi, op. cit., 1992: 92).

Los momentos del pingullo

Organización de un ritual religioso católico

Para los músicos y danzantes, dos aspectos son fundamentales:

- a. Los días de ensayos, que se lo hace bajo las órdenes del pingullero. Él es quien ejecuta los tonos para los pasos de baile que obligadamente tienen que hacerse en el rito.
- b. El alquiler o preparación de la ropa para los danzantes se lo hace en una tienda que por lo general pertenece a una familia mestiza que confecciona los trajes. En el caso del

Valle de los Chillos, un almacén sin nombre ubicado en las calles Sucre y Olmedo, en Sangolquí, tiene los trajes que los danzantes compran y en otros casos alquilan.

‘La vestida’

El vestirse es para quien denominan ‘jugador’, todo un proceso, ya que su imagen al público y papel ceremonial es determinante. En otros casos la ropa especial es propia y ‘la vestida’ es ayudada por la esposa del danzante; es un acto muy respetuoso en el que muchas veces ella bendice al danzante frente a una imagen católica. El pingullero, el Mama tambonera, va con un sombrero de paño, traje de terno oscuro y camisa de color claro.

Los guiadores

El Guiador es quien contrata al pingullero, él le indica la ejecución de los tonos hasta tal o cual momento, por ejemplo, cuándo inicia el baile o el momento en que los danzantes van a comer, en el rito de la Mesa. En la casa del Guiador se reúnen los bailarines o jugadores y el pingullero. Desde aproximadamente las diez de la mañana que llega el pingullero, los bailarines comienzan a reunirse hasta la una o dos de la tarde. De la casa del Guiador salen los concurrentes. Se ejecuta el Curiquingue, el tono de tejido de cintas Culebrilla, tono de la Mesa, la Despedida y otros. Luis Alberto Topón menciona lo siguiente:

TESTIMONIO DEL PINGULLERO LUIS ALBERTO TOPÓN:

Cogen a los Guiadores, el Guiador viene a contratarme a mí, él me dice que toque hasta tal punto. A veces me avisa cuando van a bailar, o debe llamar a los sacerdotes para que atiendan la comida. Para salir para la fiesta, las Vísperas, con la chamiza, se reúne toda la familia, voy recogiendo las ceras de los santos de casa en casa; yo me adelanto y toda la gente me sigue, como una procesión, toda la plaza y todo el barrio se da la vuelta para recoger a la gente,

se le entrega al padre las salves. Le hace rezar la salve y después de las salves, quemamos la chamiza, los sacerdotes ponen unos castillos, una parte para los jugadores o bailarines, otra parte para el pueblo.

Me pagan 30 dólares para dos días, un día 15 y otro día 15, dan de comer, dan de tomar chicha. Al pingullero le llaman Mama tambonera. La oración es para ir a tocar, porque de repente es peligroso, que Dios me ayude. De repente hay un santo bravo, no les gusta lo que se toca y algo le castiga a uno. Se puede lastimar o caer por lo que no se ha cumplido la obligación. A veces San Vicente me ayuda, me voy al lado de él, a su barrio, donde me llevan. Esto ocurre hasta las diez u once de la noche, nos vamos a dormir y al otro día es la Misa, es el segundo día. Principiamos con el albazo en el pretil a las seis de la mañana. Los sacerdotes nos van llevando al desayuno hasta que sea la misa de las once o doce, el padre nos indica para la procesión. Damos la vuelta toda la plaza, entregamos el santo en la iglesia y la gente se queda en el pretil reunidos a escuchar el tambor, la tejida de las cintas, lo que bailan hasta las siete u ocho de la noche. Son dos días (Luis Alberto Topón, entrevista personal, diciembre de 2004).

Preparación de los instrumentos musicales

Durante el tiempo que no se usa en pingullo se lo tiene guardado, cuando llega la fiesta se tiene una copa de trago para curar al pingullo. Algunos Guiadores contratan al pingullero con unos dos meses de anticipación, quien tiene que igualmente preparar el tambor. Se le desarma completamente mediante un proceso:

Le abro completamente al tambor y le ajusto el cabezetro. El cuero de borrego le remojo y pelo la lana. Luego se le sopla el trago. Tengo otro que perteneció a mi papá y es hecho de balsa, es liviano y es más

grande" (Luis Alberto Topón, entrevista personal, diciembre de 2004).

Fuentes orales de los géneros musicales y dancísticos en el ciclo festivo

TESTIMONIO DE LUIS ALBERTO TOPÓN:

El pingullo yo toco en las fiestas de San Juan y de San Pedro en junio. En mi barrio toco en Corpus, todo ese tiempo me ocupan, en junio y julio, dos meses, vienen de distintas partes. De repente me llevan al Señor de los Puentes, a Loreto en las fiestas de la Virgen del Quinche, a Selva Alegre, a todos esos puntos, ahí festejan los bailes de la Virgen. San Agustín es a fines de agosto en el barrio del Manzano en Cotogchoa. En Cuendina, la Virgen del Carmen. Salen los bailarines, la Vaca Loca, oyendo al tambor salen con las chamizas. El pingullo le compré donde los Pinargos, venden la caja, antes compraba a sucre, ahora cuesta 10 ó 20 dólares. Los bailarines a veces se reúnen 15 parejas, son 30. Son de pelo de mujer, de peluca, son de Cuendina. Son los viejos o rucus con una capa negra, pantalón negro, se amarran unos cascabeles en las piernas, se ponen unos cascos. Llevan en la mano unos toritos antiguos que hacen de palo, los usan para defenderse de quienes les molestan. Toco en las Vísperas, para reunirse con la gente, estoy desde las diez de la mañana cuando se asoman los bailarines y están reunidos hasta las dos de la tarde. En la casa del guiador nos reunimos y todos salimos, a los bailarines les sigue toda la gente. El tono es el Curiquingue, otro tono es de la tejida de las Cintas, tono de Mesa, Culebrilla. Cuando nos dan un bocado, la Despedida. Ahora me pagan 30 dólares para los dos días (Entrevista personal, diciembre de 2004).

PRIMER DÍA:

1. **Las Vísperas.**- Es el día anterior a la fiesta, donde se realiza la recogida de la chamiza, de las ceras y las flores para los santos. Se va de casa en casa y se parece a una procesión. Se recorre toda la plaza 'dando la vuelta' y todo el barrio. El pingullero va delante de la comitiva haciendo las recogidas.
2. **Las Salves.**- Es la entrega de lo que se ha recogido al cura párroco de la iglesia y luego se hace rezar en la tarde.
3. **Quemada de la Chamiza.**- Los priostes ponen los castillos, en una parte están los jugadores o bailarines. Esto es hasta las diez y once de la noche.

SEGUNDO DÍA:

1. **El Albazo.**- A las seis de la mañana la banda ejecuta un albazo en el pretil de la iglesia.
2. **El Desayuno.**- Es la invitación de los priostes a una comida por la mañana. Luego de esto se celebra la misa hasta las once o doce de la mañana.
3. **La Procesión.**- El sacerdote es quien preside este acto dando la vuelta por toda la plaza.
4. **Entrega del santo en la iglesia.**
5. **Fiesta de todos los participantes.**- Se hace el tejido de cintas con el baile de los danzantes.

La Yumbada

TESTIMONIO DE LUIS ALBERTO TOPÓN:

La Yumbada.- cuando había las fiestas antiguas aquí en Sangolquí, una inauguración, un cambio de presidentes, bailaba 'el cabuya'. Todo de blanco, pantalón blanco, camisa blanca; se cruzan una faja y tienen una chonta bien fila. Bailan, le golpea con otra chonta, van de frente y se retiran para atrás. Ellos ya no existen, eran jóvenes y fuertes. Hacían la Matanza del yumbo, ellos

hablaban en quichua: *Ñapa huañungui*. Había otros instrumentos: las bocinas, el churo, el cacho de toro (Luis Alberto Topón, entrevista personal, diciembre de 2004).

Como epílogo se puede mencionar los principales momentos en los que se relaciona la acción del rito de la Yumbada, en correspondencia con los tonos del pingullo, y ello, a su vez, con los pasos de las danzas. A manera de ejemplo, lo que ocurre en las Yumbadas quiteñas urbanas tiene diversos órdenes o pasos: 1. Recogida; 2. Salves o 'contra-albazo'; 3. Medio Día; 4. Vísperas; 5. Misa (Entrada); 6. Salida de Misa; 7. Procesión; 8. Entradas; 9. Mesa; 10. Matanza. Se pueden observar los siguientes tipos de danzas, bailes y cantos: Cantos a los cerros; Curiquingue; Trenza; Baile de parejas Baile en círculo y otros.

BIBLIOGRAFÍA

ARES QUEIJA, B.

1988 *Los Corazas, ritual andino de Otavalo*, Ediciones Abya Yala, Quito.

BARRENO, W. Y GARZÓN, R.

1992 *El Pingullo, Memorias, Instrumentos musicales andinos*, Proyecto multinacional de artes, Promuart, OEA, Ministerio de Educación y Cultura, año II, N° 2, Quito.

BÉHAGUE, G.

1983 *La música en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas.

BRITO CH., V.

1999 *Instrumentos y géneros musicales de origen prehispánico del Ecuador aplicados a la educación básica*, Monografiado, Quito.

CARRERA, M.

1978 *Folklore autóctono zambiceño*, s.p.i.

CARRERA, M. SALOMON, F.

1990 *Zámbez, historia y cultura popular*, Cedeco, Cayambe.

CARVALHO-NETO, P.

1967 *Geografía del folklore ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

- 1964 *Diccionario del folklore ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- COBA, C.
1992 *Instrumentos populares registrados en el Ecuador*, Banco Central del Ecuador, Quito.
- CONSEJO PROVINCIAL DE PICHINCHA
2002 *Plan General de Desarrollo de Pichincha*, Quito.
- COSTALES A. y P.
1968 *El Quishihuar*, I.E.A.G., Quito.
- GUERRERO, P.
2001 *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Conmúsica, Quito.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, F.
1969 *Historia general de la república del Ecuador*, Vol. I., Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, tomo primero, Quito.
- IDROVO, J.
1987 *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*, Banco Central del Ecuador, Cuenca.
- KNAPP, G.
1991 *Geografía Quichua*, Ediciones Abya Yala, Quito.
- LUZURIAGA, D.; TOBAR, A.
1986 *El Rondador*, Quito, Instituto Andino de Artes Populares, N° 1, Quito.
- MIÑANA B.; KUVI, C.
1994 *Música de flautas entre los Paeces*, Informes antropológicos, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.
- MORENO YÁNEZ, S.
1981 *Pichincha Monografía histórica de la región nuclear ecuatoriana*, Consejo Provincial de Pichincha, Quito.
- MORENO, Segundo Luis
1972 *Historia de la música en el Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
-
- 1949 *Música y danzas autóctonas del Ecuador*, Indigenous music and dances of Ecuador, Editorial Fray Jodoco Ricke, Quito.
- MULLO, J.
1997 *Música del Ecuador, Materiales de lectura para Antropología de la música ecuatoriana*, Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Universidad Católica, Quito.
- ORREGO-SALAS, J.
1977 'Técnica y estética', en: *América Latina en su música*, Unesco, México (ps. 174-198).
- PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
1982 Caimi Ñucanchic Shimiyuc-Panca, PUCE, Quito.
- PRIMER SEMINARIO DE INSTRUMENTOS ANDINOS
1992 *Memorias*, año II, N° 2.
- REVISTA ECUADOR
s/f. Corpus Christi o la fiesta de la cosecha, Quito.
- RUBIO ORBE, Gonzalo
1956 *Punyaró, estudio de antropología social y cultural de una comunidad indígena y mestiza*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- SALOMON, F.
1980 *Los señoríos étnicos de Quito en la época de los incas*, Colección Pendoneros, IOA, Otavalo.
- SANTIANA, Antonio
1949 'Los indios de Mojanda, etnografía y folklore', *Revista Filosofía y Letras*, N° 4-5, octubre de 1948, marzo de 1949, Quito.
- SERRANO, C.
2003 *Sean todos que muero*, C.D. Música Ficta, Colombia.
- TOBAR, Ataúlfo
1980 'Los primeros instrumentos', *Revista del Instituto Andino de Artes Populares (IADAP)*, septiembre, Quito.
- TUCUMBI, J.
1986 *Costumbrismo y narraciones de las comunidades indígenas de la provincia de Cotopaxi y otras comunidades*, Inédito, mecanografiado.
- VALLEJO, G.
1995 *Amaguaña profundo*, Colección Ecuador Adentro, Quito.
- VELASCO, Juan de
1978 *Historia del Reino de Quito en la América meridional, Historia antigua*, tomo II, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- VARGAS, F. José María
1960 *Arte ecuatoriano*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Quito.
- ZARUMA, Luis Bolívar
s/f. *Identidad de Hatun Cañar a través de su folklore*, Monsalve Moreno, Cuenca.

LOS LALAYS Y EL KUCHUNCHI

Carlos Freire Soria
Cuenca, junio de 2020

Resumen

En la sierra austral del Ecuador, las músicas de las poblaciones indígenas evidencian la influencia kañari e inka. Los grupos originarios de la provincia del Cañar mantienen prácticas de rituales vinculados con el culto heliolátrico (solsticios y equinoccios), el calendario católico y actos civiles, cuyos ritmos y melodías ancestrales constituyen elemento fundamental de su praxis. El presente artículo aborda dos géneros etnomusicales de la región: los lalays y el kuchunchi, relacionándolos con la cosmovisión y cosmoaudición indígenas.

PALABRAS CLAVE: etnomúsica, cosmovisión andina, cosmoaudición andina, kañari, lalays, taita carnaval, sirinu, huayro, huajairo, caja, pingullos, arishca, kuchunchi.

Los lalays

Ha sido común dar por hecho que el Pawkar Raymi, Fiesta del Florecimiento, y los lalays eran parte de una misma celebración; sin embargo, y como parte de sendas entrevistas a dos importantes investigadores de la etnia kañari: Mgst. Pedro Solano Falcón y Mgst. Andrés Quindi Pichizaca, se determina que, originariamente, los lalays se cantaban en el Lalay Raymi, celebrado —desde tiempos preincas— la primera semana de febrero y no el 21 de marzo, en el equinoccio de primavera austral conocido como Pawkar Raymi. Andrés Quindi (20-06/2020) conceptúa a los lalays como “himnos y versos musicalizados sobre temas relacionados con la trinidad: ser humano-naturaleza-cosmos, con personajes míticos, místicos, seres de la naturaleza y con amoríos”.

En la actualidad los lalays se interpretan en el Pawkar Raymi, que coincide con la fiesta del carnaval occidental y el inicio de Cuaresma, como producto de un sincretismo con la religión católica; celebración móvil según el calendario gregoriano. El Pawkar Raymi está relacionado con la leyenda del Taita Carnaval, que baja de los montes sagrados del Cañar, elegantemente ataviado con sombrero de la que penden cintas



FOTO 1: AGRUPACIÓN MUSICAL ÑUCANCHIC CAUSAY INTERPRETANDO LALAYS

de colores, chumbi,¹ cushma² y zamarro,³ ejecutando melodías con pingullo, con el acompañamiento de la caja o balsa⁴ (foto 1). Junto al Taita Carnaval baja el *Yarkay* o Cuaresmero, que representa al hambre y la pobreza, con figura de un indígena harapiento e indigente. Esta pareja visita las viviendas de la región: en caso de encontrar la mesa servida con potajes: cuyes, papas, ají, mote, ocas, habas, mashua, runa uchu,⁵ frutas, chicha de jora, el Taita Carnaval deja la buena suerte y bonanza para las cosechas de todo el año; en caso de no encontrar la hospitalidad esperada, el *Yarkay* se encarga de maldecir a la familia, malogrando las siembras y cosechas.

En el Pawkar Raymi, el canto de los lalays es acompañado por el ritmo de la caja o balsa, con melodías de pingullos y huajairos, instrumentos

vinculados con el agua de las cascadas y lagunas sagradas, donde mora el *sirinu*, entidad energética que brinda el sonido a través de su *aliento*. Al respecto, resulta interesante evidenciar que en el mundo andino existe el criterio de que entre el agua, los instrumentos sonoros y diversos seres de la naturaleza existe una intrínseca relación; al respecto, Henry Stobart (1996) en su artículo *La flauta de la llama, malentendidos musicales en los Andes*, sostiene:

Localmente, se dice que los *sirinus* son seres encantados y potencialmente peligrosos que viven en cascadas, manantiales o peñas. Su nombre se asocia con la palabra española sirena. Se les considera la fuente de toda forma musical, y es de aquí de donde cada año son recolectadas las nuevas melodías para la flauta *pinkullu*, justo antes del inicio del carnaval. Ciertamente, me dijeron que el sonido de estos mágicos *sirinus* es idéntico al de la música *wayñu* interpretada con flautas *pinkillu*. Para mis anfitriones, el concepto de *sirinu* parece entenderse en términos de una sustancia del alma, líquida y animada, cuya inmensa energía toma la forma de inagotables sonidos musicales y danzas. Con la conclusión del carnaval, que marca el término de la siembra y de las

- 1 Faja para sujetar el pantalón a la cintura, confeccionada con hilos de colores que forman diversas figuras.
- 2 Túnica de lana sin cuello ni mangas (poncho).
- 3 Pantalón rústico elaborado con cuero y lana de borrego.
- 4 Bimembranófono tipo redoblante, elaborado artesanalmente con maderas silvestres y parches de cuero de borrego, fundamentalmente.
- 5 Ají molido en piedra.



FOTO 2: PEDRO SOLANO PERSONIFICANDO AL TAYTA CARNAVAL, CON CAJA Y PINGULLO

fuertes lluvias, se dice que dicha sustancia animada se encarna en las nuevas semillas o frutos del año, lo que les permite madurar. Parece que las flautas y silbatos con su propia voz interna se consideran como la representación de las voces mismas de los encantados *sirinus*.

La caja o balsa, según testimonio de Pedro Solano (02-04/2016), “es el principal instrumento que hay que llevar en el carnaval; suelen amarrar en la mano y no tienen que soltar en ningún lado hasta el día miércoles a las cuatro o cinco de la mañana, y se guarda hasta el próximo año, sin que nadie pueda tocar esa caja” (foto 2).

La construcción de la caja llega a su cúlmén cuando el *cajero* (constructor e intérprete del

instrumento) acude a una cascada donde atrapa al sonido, al ‘espíritu del cerro’, entre los dos parches, para que el instrumento adquiera poder y sonoridad; este ritual ratificaría la vinculación del *sirinu* con los sonidos, en la cosmoaudición cañari. Los pingullos, de diversos tamaños, que se ejecutan en los lalays son aerófonos verticales con aeroconducto o canal de insuflación, a los que Stobart los denomina *de pico* y “que tienen voz propia”, contruidos con caña de páramo, con ninguno o diverso número de orificios de digitación, sostenidos con una sola mano para su ejecución, lo que permite a los músicos tocar la caja al mismo tiempo. Un instrumento que suena exclusivamente en la época del carnaval cañari es el *huajairo*, especie de quena elaborada con hueso de canilla de cóndor; en este punto considero

importante destacar la analogía semántica entre huajairo y huayro, este último término vinculado con un culto a los muertos que se sigue practicando en el cantón Sígsig, provincia del Azuay, conocido como *Juego del Huayro*, que se realiza con un dado de hueso, pudiendo establecerse una interesante relación entre ambos objetos por el hecho de haberse encontrado un huajairo con figuras grabadas de los esquemas de un dado de huayro en la provincia del Cañar (*ver fotos 3 y 4*).

Para que suenen bien los instrumentos deben hacerse *arishcas*, condición adquirida a través de un proceso que incluye la utilización de cebo de borrego, chicha, aguardiente puro para las cajas o balsas (Solano, 2016) y de “chicha de jora (maíz), trago (alcohol), vino blanco o moscatel, un huevo de gallina batido y calabaza picada” (Godoy, 1991: 127), para los instrumentos de viento.

Según Solano, “los lalays son veinticuatro, que hay que cantar en orden lógico y en diferentes lugares”; sus textos rinden pleitesía al Papa Santo y diversas advocaciones de la Iglesia católica, así como a animales (toro, mula), aves (cóndor, cuyvivi, gallo), o temas alusivos al cortejamiento y conquista amorosa, a veces improvisados. Sus melodías son pentafónicas, con ritmo yámbico (corchea – negra) en compás de 6/8. Tradicionalmente los lalays han sido cantados por varones; sin embargo, en una investigación realizada con la etnomusicóloga Allison Adrian en el Pawkar Raymi de 2017, se constató que jóvenes mujeres kañaris, también

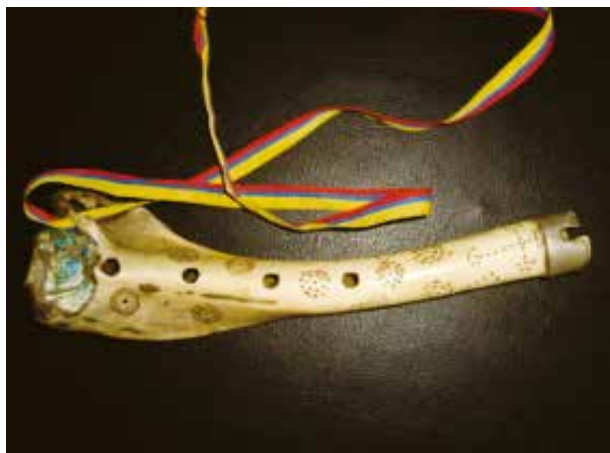


FOTO 3: HUAJAIRO PARA EL PAWKAR RAYMI

En la sierra austral del Ecuador, las músicas de las poblaciones indígenas evidencian la influencia kañari e inka. Los grupos originarios de la provincia del Cañar mantienen prácticas de rituales vinculados con el culto heliolátrico (solsticios y equinoccios), el calendario católico y actos civiles, cuyos ritmos y melodías ancestrales constituyen elemento fundamental de su praxis.

En el Pawkar Raymi, el canto de los lalays es acompañado por el ritmo de la caja o balsa, con melodías de pingullos y huajairos, instrumentos vinculados con el agua de las cascadas y lagunas sagradas, donde mora el *sirinu*, entidad energética que brinda el sonido a través de su aliento.



FOTO 4: DADOS PARA EL JUEGO DEL HUAYRO

los cantaban, aunque solamente el día lunes de carnaval y en horas diurnas. Del mismo modo, se ha podido evidenciar en los Pawkar Raymi de los últimos cuatro años, la presencia, cada vez mayor, de instrumentos foráneos como acordeón, guitarras, charangos y güiros, que no han formado parte de los formatos indígenas tradicionales. Se incluyen, a continuación, letras y partituras de tres de los veinticuatro cantos del Lalay Raymi: *Papa Santo*, “con el que el Taita Carnaval llega y se presenta en las casas, a través del canto de los lalays con el permiso del Papa Santo y autoridades de la Presidencia de Quito y la Intendencia de Azogues” (Solano, 2020), *Toro y Gallo*, vinculados con la geografía sagrada kañari y los habitantes de comunidades de espacios Hanan (arriba) y Hurin (abajo) que antiguamente se enfrentaban en el Pukará, el día lunes en la noche (Auka Tuta) y martes al amanecer (Auka Pusha), en sitios conocidos como *apachitas* (cruce de los caminos que marcan la chakana = cruz cuadrada), con el afán de fertilizar a la Pacha Mama con la sangre derramada en dicha batalla:

Papa Santo

Wasiyu wasiyu taytitu
wasiyu wasiyu mamita,
ñukamari shamuni
ñukamari chayamuni.

Alabado Jesucristo
virgen María taytitu,
alabado Jesucristo
virgen María mamita.

Clavel sisa taytitu
rosa sisa mamita,
clavel sisa taytitu
rosa sisa mamita.

Karu llaktamanta shamuni
shuktak mayllamanta shamuni,
pukarita rurashpa
costumbriditu nikllapi,
uyancita nikllapi,

ama piñarinkichu
ama raviarinkichu.

Papa santo Romamanta
Jerusalen llaktamanta,
ñukamari chayamuni
kampa sumak punkuman.

Urku urkuta shamuni
uksha ukshata shamuni,
yaku yakuta shamuni
lamar mundo shamuni.

Watakunata yupashpa
killakunata yupashpa,
sukta killa ukshata
sukta killa yakuta.

Chunka ishkay ushutata,
tukuchishpami shamuni,
chunka ishkay kushmata
tukuchishpami chayamuni.

PAPA SANTO

Carnaval Cañari

Trans: Willan Zaruma
Manuel Morocho

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a cajón line (Caja). The vocal line is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The cajón line is written in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
Voz: Wa siyu wa siyu tay ti tu wa siyu wa siyu
Caja: [Musical notation]

System 2:
Voz: ma mi ta ñu ka ma ri sha mu ni
Caja: [Musical notation]

System 3:
Voz: ñu ka ma ri cha ya muni
Caja: [Musical notation]

Toro

Toritulla torito
yanayashca torito,
uchupa tullpu wakritu
toro tullpu wakritu.

Yana wakrapak wawa kani
toro tullpu wakrapak wawa kani,
yana wakrapa wawa kani
chaska vacapa wawa kani.

Manatapish manchanichu
manatapish uyanichu,
kutirinkilla kuytsa
kutirinki sintula.

Arrayan sapipi churakpipish
manallatak manchanichu,

wayllak sapipi churakpipish
manatapish manchanichu.

Kutirinki doncella
anchurinki kuytsaku,
pakta simbalu ukuta,
pacta shulala ukuta
wikupash shitayma.

Kayka millay wakrami
kayka piña wakrami,
mana pitak manchanichu
mana armata manchanichu.

Yana wakrapak wawami kani
uchupa tullpupak wawami kani,
chaskapak wawami kani
mana pitak manchanichi
mana pitak uyanichu.

TORO Carnaval Cañari

Trans: Wilan Zaruma
Manuel Morocho

Voz

To n tu lla to n to ya na yash ca

Caja

V

to n to uch pa tull pu wa gra culla

C

V

tu ro tull pu wag ra kulla.

C

Cuybibi

Cuybibilla, cuybibi
sumaymana cuybibi,
cuybibilla, cuybibi
sumaymana cuybibi.

Ishkay ñañantin cuybibi
ñakcharikushcarkakuna,
ishkay ñañantin cuybibi
ñakcharikushcarkakuna.

Cuybibilla, cuybibi
kutu siki cuybibi,
cuybibilla, cuybibilla
kutu siki cuybibi.

Llamburikushkarkakuna
sumaymana cuybibi,
willankilla cuybibi.

Watapilla shamunki
tuta, tuta purishpa,
punzhallata samashpa
mamakuta mañashpa.

Sukta killa sirikpi
patakunaman llukshinki,
willankapak cuybibi
rimankapak cuybibi.

Septiembrepi shamunki
tarpuypacha ninkapak
uka tarpuy ninkapak
sara tarpuy ninkapak.

Cuybibilla, cuybibi
kutu siki cuybibi,
cuybibilla, cuybibilla
kutu siki cuybibi.

Mayta kanpak punta tarpuy
mayta kanpak punta killpay,
maytayari tamianka
maytayari izhinka.

Sinbalupak sisapi
shulalapak sisapi,
warmi uksha ukupi
rikurinkilla cuybibi.

CUYBIBI Carnaval Cañari

Versión: Pedro Solano
Trans: Willan Zaruma
Manuel Morocho

Voz
Cuy bi bi lla cuy bi bi su may ma na

Caja

V
cuy bi bi cuy bi bi lla cuy bi bi

C

V
su may ma na cuy bi bi

C

El kuchunchi

En la parroquia Quilloac, perteneciente al cantón Cañar, provincia del Cañar, al matrimonio indígena se denomina *kuchunchi* (foto 5) término que carece de una traducción específica al español. Para el investigador Bolívar Zaruma (Zaruma, 1993: 112), en su obra *Kañari*, de la serie *Los pueblos indios en sus mitos*, dicho término proviene de las voces kichwas *cuchu* = rincón y *nchi* = danza. El etnomusicólogo Juan Mullo manifiesta que el kuchunchi puede ser conocido también como sahuari: “Es ejecutado en el matrimonio kañari o sahuari y se describe la acción de la danza y el rito que deben cumplir ordenadamente; caso contrario, los músicos pedirán se cumpla una multa; este simbolismo tiene relación con ‘el lavado de la ropa de los novios’” (Mullo, 2009: 98). Para Rafael Dután, “kuchunchi significa ritualizar a través de la danza

ceremonial de rincón a rincón y cumpliendo con las reglas de juego determinadas por el maestro de ceremonia” (Dután, 2011: 23).

La música y el canto del kuchunchi inauguran el ritual, dirigido por el *Maitru*,⁶ que interpreta canciones de bienvenida. Los padrinos solicitan silencio para cumplir con la importante labor de aconsejar a los novios. El padrino pide que las mujeres desalocen momentáneamente la sala para quedarse con el novio y los varones presentes; le explica la importancia del matrimonio y las obligaciones que tiene para con su esposa. El novio escucha con atención los consejos del padrino, se arrodilla y recibe su bendición. A continuación, el padrino acompaña al novio a un

6 Denominación tradicional con que se identifica a un músico reconocido por la comunidad indígena kañari.



FOTO 5: EL KUCHUNCHI KAÑARI

A lo largo de la ceremonia, son las letras el *leit motiv* de sus diversas fases, con las respectivas danzas y escenificaciones. Los asistentes son protagonistas activos que acompañan vocalmente y con las palmas al Maitru. La alegría va subiendo, a la par que el consumo de chicha, mientras la música sigue sonando y todos disfrutan del encanto del kuchunchi.

cuarto previamente dispuesto para la luna de miel; antiguamente se elaboraba una pequeña choza denominada *ramada* (foto 6), que servía de dormitorio para la primera noche de bodas. El novio ingresa al dormitorio y a continuación entrega al padrino alguna de sus prendas, la que es mostrada a los invitados, en una especie de *quipi* (atado) (foto 7). Similar acción realiza la madrina y las mujeres que participan en la fiesta con la novia, quien sale de la habitación con ropa de la novia.

Se da inicio, entonces, al Baile del Kuchunchi, por parte de los padrinos. Circula chicha y licor entre los asistentes y, poco a poco, la algarabía invade el ambiente: saltan, bailan y gritan “*allí cushi*” (buena suerte) para la nueva familia. Los instrumentos que los músicos interpretan son: guitarra, violín, bombo y maracas o güiro; el violinista es, por lo general, quien canta el *kuchunchi*; su letra conduce las acciones del baile: explica, por ejemplo, que el *quinde* (colibrí) no tiene brazos sino alas y que los bailarines tienen que imitar a esta ave bebiendo el néctar (chicha) servido en recipientes sobre el suelo, agachándose y sujetando los recipientes con los dientes, para beber —sin ayuda de las manos— y sin derramar la chicha. Los bailarines que no pueden hacerlo pagan una multa.



FOTO 6: RAMADA



FOTO 7: NOVIOS CON QUIPIS EN LA ESPALDA

La música —de acuerdo a la letra que el cantante va interpretando— conduce las acciones del kuchunchi. Así, en un momento determinado, los padrinos lavan la ropa de los novios, sacan las prendas que llevan en los *quipis* y simulan que las refriegan, las ponen a secar y luego colocan sobre las cabezas de algunos invitados. Mientras se realizan estas representaciones, los invitados esconden la ropa que se ha ido lavando y secando. Los padrinos las buscan en diversos sitios y entre los asistentes, y piden a *San Chucurillo* (representación de un amuleto de la buena suerte) que les ayude a encontrarlas. Para el efecto, prenden una vela y le rezan pidiendo su ayuda. Cuando encuentran las prendas perdidas, agradecen al santo por el favor concedido y presentan a los convidados la ropa recuperada.

A lo largo de la ceremonia son las letras el *leit motiv* de sus diversas fases, con las respectivas danzas y escenificaciones. Los asistentes son protagonistas activos que acompañan vocalmente y con las palmas al Maitru. La alegría va subiendo, a la

par que el consumo de chicha, mientras la música sigue sonando y todos disfrutan del encanto del kuchunchi (foto 8).

Se incluye, a continuación, tres estrofas del canto del kuchunchi en lengua quichua, con su respectiva traducción:



FOTO 8: BAILE GENERAL DEL KUCHUNCHI

Kuchunchik Sawaripi Taki

Uyayari achik tayta
uyayari achik mama
chayka kaymi kuchunchika
chayka kaymi saruchika
chayka kaymi kuchunchika
chayka kaymi sawarika
kuyunchilla
kuchunchilla
saruchilla, saruchilla.

Kunanmari kay pachaka
santikwarishpa shallarilla
santikwarishpa kallarilla
sichu mana alli ruranki
wanachiskamari kanki
chayka kaymi kuchunchika
chayka kaymi sawarika
chayka kaymi kuchunchika
chayka kaymi saruchika.

Kintiku, kintiku
suti sisa kintiku
kintiku, kintiku
habas sisa kintiku
kintiku, kintiku
hura aswa kintiku
kintiku, kintiku
kinwa aswa kintiku
chayka kaymi kuchunchika
chayka kaymi sawarika
chayka kaymi saruchika
kucunchilla, kuchunchilla.

Kunankari panuku
Kunankari turiku
takshanata aparishpa
hakuyari taksharishum
takshanata aparishpa
hakuyari mayllarishum
chayka kaymi saruchika
chayka kaymi sawarika
chayka kaymi kuchunchika.

Kuchunchik Sawaripi Taki

Escucha, padre guía (padrino)
escucha, madre guía
esto es el cuhunchik
esto es el zapatear
esto es el cuhunchik
esto es el matrimonio
haz el cuhunchik
haz el cuhunchik
haz el zapateo, haz el zapateo.

Hoy es el tiempo
persignándote comienza
persignándote inicia
si no lo haces bien
serás multado
esto es el cuhunchik
esto es el matrimonio
esto es el kuchunchik
esto es el zapateo.

Picaflor, picaflor
picaflor de la flor del penco
picaflor, picaflor
picaflor de la flor de haba
picaflor, picaflor
picaflor de la chicha de jora
picaflor, picaflor
picaflor de chicha de quinua
esto es kuchunchik
esto es el matrimonio
esto es el zapateo
haz el kuchunchik

Ahora sí, hermanita
ahora sí, hermanito
lo de lavar cárgalo
vamos a lavar
lo de lavar cárgalo
vamos pues a limpiarnos
esto es el zapateo
esto es el matrimonio
esto es el kuchunchik.

CUCHUNCHI

cañari

ANONIMO
RAFAEL DUTAN

Allegro $\text{♩} = 160$

Tenor

Violin *mf*

Ac. Gtr.

Marcas

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

kay kakay mi ku chun chi ka kay ka kay mi sa ru chi ka cu chun chi la cu chun chi la
sa ru chi la ku yu chi la

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

ku yu chi la ku yu chi la kay kakay mi cu chun chi la u yaya ri a chikay tu u yaya ri chikay may
kay kakay mi sa ru chi la

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

u yaya ri a chikay tu u yaya ri a chikay ma

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

u yaya ri a chikay tu u yaya ri a chikay ma u ra ku chu

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

cu chun chi ka kay kakay mi sa ru chi ca ku yu chi la ku yu chi la sa ru chi la sa ru chi la

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

ja waku chu kuchunchi la kuchunchi la kunanna ri kampa cha la kunanna ri kampa cha ka

T

Vln.

Ac. Gtr.

Mrcs.

san ti gua rih sha ya rih ki si chuma na ali ru ran ki wa nu chi ka ma rikan ki kay kakay mi

BIBLIOGRAFÍA

ADRIAN, Allison

2018 *Música cañari. Tres videos sobre identidad cultural en Cañar, Ecuador*, Universty St. Catherine, Minessota.

CORDERO PALACIOS, Octavio

1981 *El quechua y el cañari*, Universidad de Cuenca.

DUTÁN Rafael

2011 *Estudio musical del cuchunchi cañari*. Tesis de licenciatura en Instrucción Musical, Director: Carlos Freire Soria, Facultad de Artes, Universidad de Cuenca.

GODOY, Mario

1999 *La música tradicional andina y nuestra identidad cultural*, Promuart, Quito.

MULLO, Juan

2009 *Música patrimonial del Ecuador*, IPANC, Quito.

QUINDI, Andrés

2005 'Lenguas andinas', Revista *Yachay Ñan*, Cañar.

STOBART, Henry

1996 *La flauta de la llama, malentendidos musicales en los Andes*, Early Music, New York.

TORRES, Glauco

1992 *Diccionario Kichua – Castellano*, CCE Núcleo del Azuay, Cuenca.

VARIOS AUTORES

2018 *La nación cañari, sus expresiones culturales*, Smithsonian Institute, Washington.

ZARUMA, Bolívar

1993 'Los pueblos indios en sus mitos', N° 6. *Cañari*, Tomo 2, Abya Yala, Quito.

Entrevista a Pedro Solano Falcón, Quilloac, Cañar (02-04/2016).

Entrevista a Pedro Solano Falcón, Cuenca, Azuay (20-06/2020).

Entrevista a Andrés Quindi Pichizaca, Cuenca, Azuay (20-06/2020).

CARLOS FREIRE SORIA

Doctorando en Musicología y Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. Se ha desempeñado como Director de la Carrera de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Presidente de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Azuay. Ha ejercido la docencia y dictado conferencias en diversas universidades del país y el exterior, entre ellas la Universidad ELTE de Budapest, Hungría; Universidad de La Plata, Argentina; Instituto de Musicología del Centro de Investigación de Humanidades de la Academia de Ciencias de Hungría; Universidad Católica Argentina; Universidad de Carabobo, Venezuela; Governors State University of Chicago, EE. UU.; Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba.

En la actualidad dicta diversas cátedras —como Profesor Titular— en la Carrera de Música; es Miembro del Consejo Universitario, del Comité Académico y Docente del Módulo Historia de la Música del Ecuador en las Maestrías en Musicología y Educación Musical en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca; es integrante de Arte Vivo Ensamble; Miembro Invitado del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, de Argentina; Miembro del Consejo Científico de la revista *Clang* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, Argentina.

MISKILLA¹

Síntesis y análisis de las etapas históricas de la música ecuatoriana

Enrique Sánchez de la Vega
Quito, mayo de 2020

Dedicado al maestro Segundo Guaña²

Resumen

El Ecuador posee un amplio repertorio de ritmos y estilos que influenciaron en la música popular. Dentro de la música tradicional con nuevas versiones y en diferentes estilos y culturas, se han heredado instrumentos musicales como el requinto mexicano; el charango boliviano; el tiple colombiano; la quena; las zampoñas bolivianas (estilo ecuatoriano); así como el Trío vocal, con el contrapunto melódico instrumental del bolero mexicano, las escalas y armonías del jazz. Han aparecido nuevos ritmos como la tecnocumbia, la chicha, el bolero rocolero; las interpretaciones con tratamiento jazzístico del sanjuán y fusiones con el hip hop. Se ha dejado de lado el uso de instrumentos musicales del país como el bandolín, la bandola, el guitarrón, el arpa, el rondador, el pingullo, las dulzainas, los pífanos, la ocarina, la paya, las chirimías y la hoja. La relación armónica en el canto a dos voces y el contrapunto melódico instrumental en los distintos formatos propios de nuestra música, se ha ido perdiendo, igualmente el uso de escalas y armonías, la improvisación en el bordoneo contrapuntístico de la segunda guitarra y otros aspectos.

PALABRAS CLAVE: pentafonía, escala ecuatoriana, pie métrico, géneros, miskilla.

1 Se lo definiría como saber, arte y sentimiento de la música ecuatoriana.

2 Enrique Sánchez de la Vega fue alumno del maestro guitarrista Segundo Guaña, entre 1996 y 1998, de quien se asimilan varios de los conocimientos expuestos en la presente investigación.

Miskilla

El concepto generador que relaciona lo musicológico, lo social y lo antropológico, así como lo técnico, es la miskilla. El tratamiento musical en la interpretación melódica, el contrapunto, la rítmica, la manera de utilizar las voces cantantes, el uso de las *escalas ecuatorianas*, la orquestación, la técnica de ejecución en la guitarra para el acompañamiento y los bordoneos lleva el nombre de *miskilla*. Es el saber, sentimiento, estilo y ‘sabor’ de la música ecuatoriana.

Miskilla es la palabra que utilizaron los antiguos músicos populares ecuatorianos, para indicar

la manera con que se debe interpretar la música nacional. Contempla los aspectos armónicos, rítmicos y melódicos que ayudan a recrear lo que se conoce como ‘sentimiento tradicional’. La presente investigación recoge este saber popular e intenta convertirlo en conocimiento, desde aspectos teórico-musicales, cuyo objetivo es servir de apoyo a los nuevos músicos. Para su estudio se utilizarán tres pies rítmicos, los ritmos poéticos griegos,³ que son los que se utilizan formalmente para este tipo de investigaciones.

I. Ritmos poéticos aplicados en la música ecuatoriana

Pies rítmicos básicos

Yámbico		Acento de yumbo
Trocaico		Danzante
Pírico		Raymi

Nuestro primer paso se basará en el estudio de los ritmos actualmente denominados ancestrales, muy importantes para entender su relación con géneros y ritmos llegados de otras culturas y que fueron coincidentes en sus pies rítmicos. Existen ritmos que mantienen la base rítmica y su melodía, en relación a estos pies, ejemplo el yumbo:



3 Los ritmos poéticos de la antigüedad, véase Anexo 2.

Se conocen tres tipos de ritmos yumbo: pírico, en ritmo de 2/8



En la provincia de Bolívar, en las fiestas del carnaval se canta y se baila una misma melodía sobre la cual se interpretan coplas referentes a la fiesta y se la puede interpretar sobre cualquiera de los pies rítmicos antes mencionados. Como ejemplo podemos citar el tema *El Carnaval de Guaranda*, melodía con diferentes coplas, pero que se diferencian unas de otras por el uso del ritmo base.

Yámbico o acento de yumbo

A la voz del carnaval _____ to doel mundo
 se le van ta _____ to doel mundo se le van ta _____
 que bo _____ ni toes carnaval

Trocáico o Saltadito

A la voz del carnaval _____ to doel mundo
 se le van ta _____ to doel mundo se le van ta _____
 que bo ni toel carnaval

Pírico o Raymi

A la voz del car na val _____ to doel mun do
sc le ___ van ta _____ to doel mun do sc le ___ van ta ___
_ que bo ni toel car na val

The image shows a musical score for the piece 'Pírico o Raymi'. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure number '8'. The second staff starts with a measure number '4'. The third staff starts with a measure number '7'. The lyrics are: 'A la voz del car na val _____ to doel mun do', 'sc le ___ van ta _____ to doel mun do sc le ___ van ta ___', and '_ que bo ni toel car na val'.

La característica de los temas que se interpretan en estos ritmos es que tanto la melodía como el acompañamiento en la guitarra y la percusión, mantienen la misma rítmica, ejemplo yumbo.

Flute
Bombo
Guitar

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Bombo, and Guitar. The score is in 3/8 time. The Flute part is in the treble clef and plays a melodic line. The Bombo part is in the bass clef and plays a rhythmic pattern. The Guitar part is in the treble clef and plays a rhythmic pattern. The instruments are labeled on the left side of the score.

La melodía de los ejemplos arriba propuestos, están compuestos sobre una escala pentafónica menor. Esta escala es la base para las melodías de la mayoría de ritmos ancestrales y los que han sido producto de fusiones.

Escala Pentáfona Menor

Flute

The image shows a musical score for the 'Escala Pentáfona Menor'. It consists of two staves of music in 4/4 time. The top staff is for the Flute and shows a melodic line. The bottom staff shows the harmonic accompaniment for the scale. The instruments are labeled on the left side of the score.

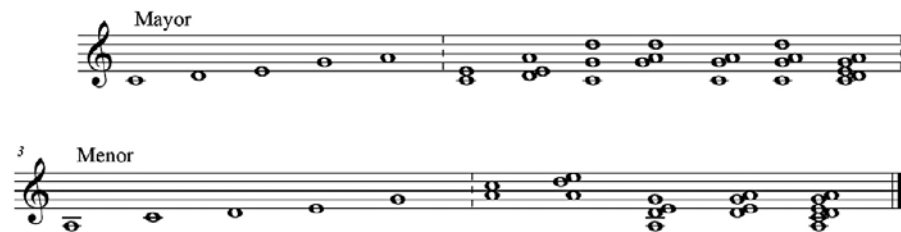
Pentafonía

La pentafonía tiene su escala generadora de cinco sonidos. No tiene medios tonos pudiendo generarse los modos pentáfonos mayores, menores y neutros, estos últimos sin tercera.

Modos pentáfonos

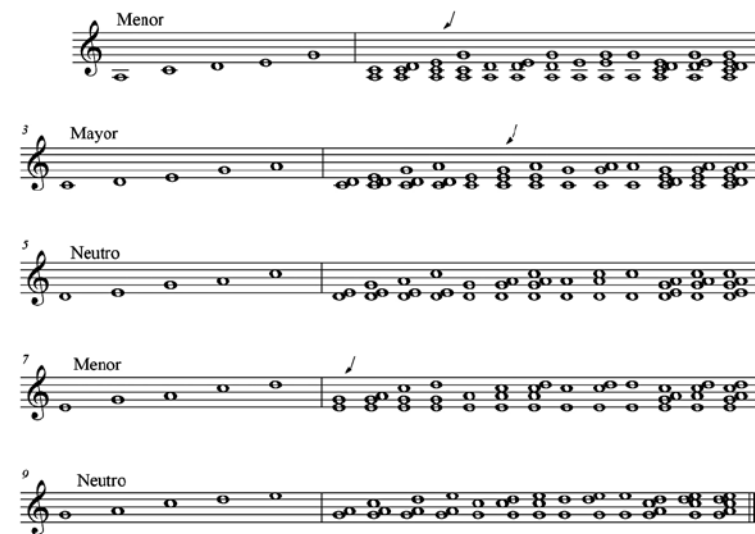


Acordes pentáfonos



En un período de mayor desarrollo de la música ecuatoriana entre 1910 y 1950, se armonizaba en la guitarra, con acordes mayores y menores resultantes de la pentafonía. Armonizando cada nota del sistema, encontramos nuestros acordes de la siguiente manera.

Acordes pentafonía ecuatoriana



Chaquiñanes (Enrique Sánchez de la Vega)

♩ = 60

The musical score is arranged in three systems. The first system contains the first six measures. The second system contains measures 7 through 12. The third system contains measures 13 through 18. The Flauta part is in treble clef, Bombo in a drum clef, and Guitarra in treble clef. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The Flauta part plays a pentatonic melody. The Bombo part plays a steady eighth-note rhythm. The Guitarra part plays a rhythmic accompaniment with chords.

Este es un fragmento del danzante *Chaquiñanes*, donde su melodía se basa en la escala de La menor pentafónica; fue compuesto como un ejercicio pentafónico. Los acordes que acompañan al tema son: La menor (Am) 1er grado - Do mayor (C) 3er grado - Mi menor (Em) 5to grado menor.

II. Progresiones o círculos armónicos ecuatorianos

Para el estudio de los círculos armónicos ecuatorianos, se han tomado los más conocidos y se los ha dividido en macrogéneros, según su herencia, fusión y escala utilizada para su melodía. Como círculo armónico, según Julio Bueno Arévalo (2014), se comprende al número, orden y relación que mantienen los acordes de un tema musical, en base a una forma, género, ritmo y práctica. Así mismo, define al género musical como una relación entre la época, la cultura

y el estilo, corresponde a un grupo de canciones que tienen unidad temática, funcional y estructural.⁴ Algunos géneros se diferencian no solamente por los acentos rítmicos, sino también por el uso de las escalas en sus melodías.

⁴ Julio Bueno Arévalo, Taller de composición, Quito, enero de 2014.

Menor diatónica natural (europea)



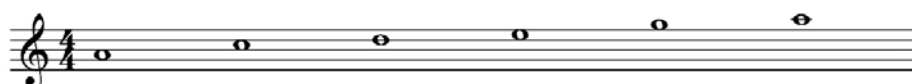
Menor armónica (europea)



Menor melódica (europea)



Pentafónica de la sierra norte (herencia ancestral)



Hexáfona del sur (herencia inca)



Escala menor melódica ecuatoriana (Pentafónica ampliada)



Miskilla es la palabra que utilizaron los antiguos músicos populares ecuatorianos, para indicar la manera con que se debe interpretar la música nacional. Contempla los aspectos armónicos, rítmicos y melódicos que ayudan a recrear lo que se conoce como ‘sentimiento tradicional’.

Macrogéneros, géneros y ritmos

Las melodías de los macrogéneros A, B y C están construidas en base a escalas pentafónicas o a la escala melódica ecuatoriana y sus centros tonales en su mayoría menores, estos centros están a distancia

de una cuarta ascendente o descendente, según sea el caso.

El género D usa una escala diatónica europea al igual que el comportamiento armónico (*tablas 1 y 2*).

TABLA 1
MACROGÉNEROS, GÉNEROS Y RITMOS

Macrogéneros A	Ritmos y melodías de herencia ancestral
Yumbo, danzante, raymi (género), sanjuán, sanpedro, kachullapi, saltashpa	
Macrogéneros B	Ritmos y melodías de herencia ancestral fusionados con rítmicas de otras culturas
Sanjuanito, albazo, samba ecuatoriana, tonada, capishka, chaypishka, bomba, fandango	
Macrogénero C	Ritmos y melodías fusionados que utilizan dos tipos diferentes de escala
Aire típico (Género), pasacalle, alza, toro rabón, música esmeraldeña	
Macrogénero D	Ritmos y melodías llegados de otras culturas
Paso doble, pasillo (género), fox incaico, iguana, moño.	

TABLA 2
MACROGÉNEROS IDENTIFICADOS EN LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

A	B	C	D
Yumbo	Sanjuanito	Aire típico	Paso doble
Danzante	Albazo	Pasacalle	Pasillo
Raymi	Samba ecuatoriana	Alza	Fox Incaico
Sanjuán	Tonada	Toro rabón	Iguana
Sanpedro	Kapishka	Música esmeraldeña	Moño
Kachullapi	Bomba		
Saltashpa	Chaypishka		
	Yaraví		

Círculos armónicos tradicionales

Cadencia típica ecuatoriana

Es el nombre dado por la forma y relación de acordes, utilizados en muchos estilos musicales ecuatorianos. En la música popular ecuatoriana se suele presentar un estribillo o ritmo característico

en arpeggio que sirve de introducción y de intermedio entre las partes. Este detalle queda a gusto del intérprete (*tabla 3*).

TABLA 3

Forma	En la tradición ecuatoriana	Disposición
Estribillo A-A/ B-B/ A-B	A = primera B= segunda	A-A = 2 primeras B-B = 2 segundas A-B = primera y segunda

Para poder relacionar el acorde con las notas de la escala utilizaremos la nomenclatura que se muestra en la *tabla 4*.

TABLA 4

Nomenclatura		
Nota del acorde (na)	Nota de paso (np)	Nota de color (nc) conocida como "Lloradito"

La relación entre la escala pentafónica y su armonía tradicional ecuatoriana.

1er grado

The image displays two musical staves. The upper staff, titled 'Escala', is in a 4/4 time signature and shows a pentatonic scale starting on G4. The notes are: G4 (labeled 'n.a'), A4 (labeled 'n.a'), B4 (labeled 'n.d.c'), C5 (labeled 'n.a'), D5 (labeled 'n.p'), and E5 (labeled 'n.a'). The lower staff, titled 'Acorde 1er grado', shows a chord with notes G4, B4, and D5.

3er grado

Escala

Acorde
3er grado

4 n.a n.p n.a n.c n.d.c n.a

Detailed description: This musical example shows a scale starting on the 4th line of the treble clef. The notes are G4 (n.a), A4 (n.p), B4 (n.a), C5 (n.c), D5 (n.d.c), and E5 (n.a). Below the scale, the chord for the 3rd degree is shown as a triad with notes G4, B4, and D5.

5to grado menor

Escala

Acorde
5to grado
menor

7 n.a n.a n.c n.p n.c n.a

Detailed description: This musical example shows a scale starting on the 7th line of the treble clef. The notes are G5 (n.a), A5 (n.a), B5 (n.c), C6 (n.p), D6 (n.c), and E6 (n.a). Below the scale, the chord for the 5th degree minor is shown as a triad with notes G5, B5, and D6.

Quinto grado mayor

Escala

Acorde
5to grado
menor

10 n.a n.c n.p n.p n.a n.a

Detailed description: This musical example shows a scale starting on the 10th line of the treble clef. The notes are G6 (n.a), A6 (n.c), B6 (n.p), C7 (n.p), D7 (n.a), and E7 (n.a). Below the scale, the chord for the 5th degree minor is shown as a triad with notes G6, B6, and D7.

Quinto grado 7

Escala

Acorde
5to (7)

13 n.a n.c n.p n.p n.a n.a

Detailed description: This musical example shows a scale starting on the 13th line of the treble clef. The notes are G7 (n.a), A7 (n.c), B7 (n.p), C8 (n.p), D8 (n.a), and E8 (n.a). Below the scale, the chord for the 5th degree 7 is shown as a triad with notes G7, B7, and D8.

En la parte B se usa un acorde mayor, este actúa como una nueva pentafonía para la construcción de una melodía sobre el acorde, que en la mayoría de temas está a un intervalo de sexta en relación a la tónica del tema. Se utiliza la escala pentafónica de su relativa menor. En la música tradicional, todo acorde mayor se lo considera como tercero de, o

relativo mayor de, mientras no cumpla el papel de dominante, como se ha demostrado. El tercer grado de la escala pentafónica es mayor. Por lo tanto, en el ejemplo que se expone a continuación, el acorde sería Fa mayor y la escala que le afecta sería, Re menor pentafónica.

Ejemplo Parte B:

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Escala' and contains a sequence of six notes: D, E, F, G, A, B. Above the notes are labels: 'n.d.c' above D, 'n.a' above E, 'n.p' above F, 'n.a' above G, 'n.a' above A, and 'n.d.c' above B. The bottom staff is labeled 'acorde 6to grado' and shows a chord with notes G, B, D, F, A, C.

Círculo armónico típico ecuatoriano

En los ejemplos se puede observar claramente, en la composición melódica, cuando desciende la melodía es pentafonía y cuando asciende, utiliza las notas de acercamiento cromático antes mencionado (escala melódica ecuatoriana).

Todos alegres

Sanjuanito

Carlos Ramirez

Recopilado por: Luis Anibal Granja

The image shows a musical score for 'Todos alegres Sanjuanito'. It includes a tempo marking of quarter note = 90. The score is in 2/4 time and features several measures with chromatic approach notes (circled) and specific scales. A box labeled 'A' is placed above measure 11, and a box labeled 'B' is placed above measure 16. The text 'Escala sobre Gm- Acore Bb' is written above measure 16. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Por ti mujer

Sanjuán

Tradicional

♩ = 96

Flute

Guitar

A

9

Fl.

Gtr.

B

17

Gtr.

22

Fl.

D.C. al Fine

22

Gtr.

D.C. al Fine

29

Fl.

29

Gtr.

kikesan

Progresión armónica nativa ecuatoriana

Forma y armonía

Forma 1: A/B/B

Existe una forma cercana a la nombrada anteriormente, pero las partes A y B (primera y segunda) actúan sobre la misma pentafonía y solamente, al resolver cada

una de éstas, van al acorde de 5to grado menor y en este se realiza el *estribillo*, arpegiando el acorde o el acompañamiento en el ritmo propio del tema.

Parte A y B. Melodía en la escala de La menor pentafónica

Introducción o estribillo. Parte A: consta de tres acordes. 1er grado (acorde menor sobre el 4to

grado del acorde introductorio); 3er grado (mayor); 5to grado (menor o mayor); primer grado; acorde puente y resolución al acorde introductorio. Parte B: 5to grado mayor; 1ero. 3ero. 5to. 1ero. Acorde puente, resolución sobre el acorde introductorio.

Ejemplo

Relación Exafonía acorde

CADENCIA NATIVA ECUATORIANA

The musical score for 'Relación Exafonía acorde' is presented in two systems. The first system shows the Flute and Guitar parts. The Flute part is in 4/4 time and features a melody with Roman numeral chord progressions: I, III, XI, V, XIII, VII, III, XI, V, VII, XIII, VII, I, IX, III, V. Below the notes are syllabic notations: NA NA NC NA NA NP NA NC NA NP NC NP NA NP NA NA. The Guitar part is in 4/4 time and consists of a series of chords. The second system continues the Flute and Guitar parts. The Flute part has Roman numeral chord progressions: III, XI#, V, XIII, VII, IX. Below the notes are syllabic notations: NA NP NA NC NP NP NA NA NC NA. The Guitar part continues with chords.

EL ANACO DE MI GUAMBRA

Tonada del Cotopaxi

Tradicional

The musical score for 'EL ANACO DE MI GUAMBRA' is presented in two systems. The first system shows the Flute and Guitar parts. The Flute part is in 6/8 time and features a melody with a section marker 'A'. The Guitar part is in 6/8 time and consists of a series of chords. The second system continues the Flute and Guitar parts. The Flute part has a section marker 'B' and includes first and second endings. The Guitar part continues with chords.

Acorde puente

En la progresión nativa ecuatoriana existe un acorde que se utiliza en algunas oportunidades como puente para resolver al acorde de inicio, luego de presentar las melodías y volver al estribillo, este acorde tiene dos funciones armónicas: como sexto grado de la tonalidad en la que se presenta la

melodía o como segundo bemol del acorde de inicio. En todo caso, este acorde se debe utilizar cuando en la melodía se presenta la trecena o en otros casos la oncena del acorde, pero si no pasa la melodía por una de esas notas, la resolución es directa, omitiendo el acorde puente.

Acorde puente

PROGRESIÓN ARMÓNICA NATIVA ECUATORIANA

III XI# V XIII VII IX I III XI V

NA NP NA NC NP NA NA NC NA

La melodía

Cómo construir una melodía. Escalas y acompañamientos armónicos y rítmicos

Escalas

Como se ha detallado anteriormente, la escala básica es la pentafónica, pero al estudiar y copiar en partitura las melodías tradicionales y relacionándolas con los acordes, se debe tomar en cuenta que existen unas notas de paso, a manera de adorno o de duración real, cuyo comportamiento melódico

es característico de nuestras melodías. Ordenando estos sonidos se encuentra una escala pentafónica extendida al ascender y pentafónica al descender, en total nueve sonidos en ascenso y cinco en descenso melódico, como se detalla en el siguiente ejemplo.



ESCALA MELÓDICA ECUATORIANA.- Es el resultado de unir los sonidos de la escala pentafónica con sus cromáticos de adorno, que son los que dan su característica y belleza melódica. Estos acercamientos cromáticos ascendentes, actúan muchas veces a manera de acciacatura y otras ocasiones, como notas de paso de real duración. Se han realizado estudios a una gran cantidad de melodías,

donde su utilización es casi obligada, ya que el hecho de escribir sobre la pentafonía hace que la música pierda dulzura y alegría, y hasta la ubicación geográfica, pues el uso de las pentafonías es de carácter universal. Al descender la melodía si se utiliza adornos, estos también están dentro de la escala pentáfona.

Ejemplo:

MI CABALLO ALAZÁN

Danzante

Recopilación: Luis A. Granja

Guitar Escala melódica ecuatoriana

The guitar score is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. It begins with the title 'Escala melódica ecuatoriana' and a tempo marking of quarter note = 72. The score consists of eight staves of music, with measure numbers 4, 8, 13, 19, 25, 31, 37, and 43 indicated at the start of each line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes first and second endings at measures 13-14 and 25-26. The piece concludes with a final chord at measure 43.

LLORADITO.- Las melodías utilizan las escalas antes mencionadas, arpeggios del acorde y adornos, pero tienen una característica especial que en los músicos de antaño lo llamaban 'Lloradito', refiriéndose a las

notas de color del estilo ecuatoriano, estas son:

Sobre un acorde mayor la nota de mayor belleza es su trecena. Sobre un acorde menor es su onцена.

LLORADITO
Ejemplo

♩ = 76
Am F

Flute

III. Escalas para la melodía, el compás y el círculo armónico según el ritmo en los macrogéneros

Macrogéneros A

Yumbo

Diyámbico; Yámbico Compás 3/8; Diyámbico 6/8. Forma o estructura del tema musical A-A/ B-B/ A-B Círculo armónico típico ecuatoriano. Escala pentafónica para el uso de la *paya*, instrumento tradicional en este estilo, se puede utilizar la escala melódica ecuatoriana. Tempo: allegro hasta Vivace.

Danzante

Trocaico Compás 3/8; Di Trocaico 6/8. Forma: A-A/ B-B/ A-B Círculo armónico típico ecuatoriano. Escala pentafónica para el uso de la *Paya*, instrumento tradicional en este estilo, se puede utilizar la escala melódica ecuatoriana. Tempo lento.

Raymi

Género, progenitor del sanjuán y de los sanpedros de Cayambe. Dipírico con acento en la cuarta

corchea. Forma: Ostinato rítmico melódico, sobre el motivo creado para la fiesta Círculo armónico típico ecuatoriano. Escala trifónica y pentafónica. Tempo allegro.

Sanjuán

Dáctilo. Compás 2/4 Con pequeñas variaciones rítmicas de un compás de 1/4. Forma: A-A/ B-B/ A-B. Del género de los Raymis. Círculo armónico típico ecuatoriano. Círculo de sanjuán moderno. Primero menor. Séptimo mayor- tercero mayor- quinto menor. Escalas pentafónicas y melódica ecuatoriana.

Sanpedros

Dipírico con acento en la cuarta corchea. Forma: AA, repetición de la melodía creada para las coplas referentes a la fiesta. Círculo armónico típico

ecuatoriano: escala trifónica y pentafónica, en algunos temas se puede encontrar una parte B que en la música de Cayambe se la conoce como la 'vuelta'. Esta se basa en el acorde de sexto grado de la tonalidad principal, pero su melodía está fundamentada en la escala pentáfona de su relativa menor (todo acorde mayor es un tercero de un acorde menor).

Tempo allegro del género de los Raymis. Se utiliza guitarras de Cayambe de nueve cuerdas en seis órdenes con *afinaciones Galindo*, las melodías son pentafónicas y el canto responsorial, la técnica de la guitarra permite tocar la melodía y el acompañamiento mientras se rasguea (*tabla 5*).

TABLA 5
ALGUNAS AFINACIONES GALINDO

Sector de Olmedo y Muyurco Afinación de Galindo moderno	1era 2da 3era 4ta 5ta 6ta D B G D B D
Sector Juan Montalvo Afinación Transporte	1era 2da 3era 4ta 5ta 6ta D A F D A F
Juan Montalvo, Ayora, Paquistancia Afinación Galindo	1era 2da 3era 4ta 5ta 6ta D Bb G D Bb G
Pesillo, Angochagua, Santa Rosa Afinación Guanopamba	1era 2da 3era 4ta 5ta 6ta D Bb F D Bb F
Afinación sanjuán Granada Capodastro 5to traste	1era 2da 3era 4ta 5ta 6ta D A F# D A F#

Kachullapi

Originario de la provincia de Chimborazo, su rítmica se representa en dos compases de 3/4, pero se debe respetar la figuración rítmica.

KACHULLAPI

Guitar

En la mayoría de casos la melodía lleva la misma acentuación rítmica. Siempre empieza la melodía en la alzada al tercer tiempo. Progresión armónica nativa ecuatoriana. Escala hexáfona del sur. Tempo vivace.

Saltashpa

Su rítmica se representa en un compás de 3/4 y su característica es el arpeggio constante. Progresión armónica Nativa ecuatoriana. Escala hexáfona del sur. Tempo allegro.

SALTASHPA

Allegro (M.M. ♩ = c. 136)

The musical score for Saltashpa is presented in two staves. The top staff shows the melody in treble clef, 3/4 time, with a tempo marking of Allegro (M.M. ♩ = c. 136). The melody consists of a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes in each measure. The bottom staff, labeled 'Guitar', shows the accompaniment in treble clef, 3/4 time. It features a constant arpeggiated pattern of eighth notes, also with a triplet of eighth notes in each measure. The guitar part includes dynamic markings such as accents (>) and accents with slurs (>~).

Macrogéneros B

Sanjuanito

Espondeo, anapesto. Su rítmica se presenta en dos compases. Forma: A-A B-B A-B. Círculo armónico típico ecuatoriano. Escala Menor diatónica, se puede utilizar la escala melódica ecuatoriana. Es familiar de la polka europea.

SANJUANITO

Allegro (M.M. ♩ = 120)

The musical score for Sanjuanito is presented in a single staff in treble clef, 3/4 time, with a tempo marking of Allegro (M.M. ♩ = 120). The melody consists of a series of eighth notes, with a triplet of eighth notes in each measure. The guitar part is not explicitly shown in this snippet.

Albazo

Coriyambo compás de 3/4 o 6/8. Sus círculos armónicos son el típico ecuatoriano y el nativo ecuatoriano, depende del gusto y de la provincia donde pertenece el autor. Forma: A-A B-B A-B. El tempo es andante hasta allegro. El albazo tiene dos características especiales. Presenta una síncopa de la última corchea de cada compás a la primera corchea del compás siguiente.⁵

Albazo Taita Salasaca Fragmento

Allegro (M.M. ♩ = 120)

Guitar



Albazo estribillo y acompañamiento

Allegro (M.M. ♩ = 120)

Guitar



Yaraví

Es un albazo lento y presenta las mismas condiciones, excepto la síncopa.

La samba ecuatoriana

Es un albazo en 3/4 pero no presenta la síncopa; tiene un acento en el tercer tiempo. Dos escalas. La diatónica mayor y la melódica ecuatoriana.

5 La segunda, su acompañamiento no es rasgueado sino arpegiado, el estribillo, en la mayoría de casos, es el mismo arpeggio.

SAMBA ECUATORIANA

Allegro (M.M. ♩ = 120)

Guitar

Dm Dm Dm

F A7 Dm

5

Bomba del Chota

Coriyambo. Su compás puede variar puesto que es un estilo que no ha detenido su desarrollo. Hay bomba 2/4 - bomba 3/4 - bomba 6/8, depende del estilo y de la región donde pertenece el autor. Círculo armónico típico ecuatoriano. Forma: A-A/ B-B/ A-B

Se interpreta en algunos formatos:

1. Canto, requinto, guitarra de acompañamiento y guitarra que hace de bajo, bomba (instrumento de percusión).
2. Tres voces cantantes y bomba.
3. Banda mocha. Formato que está integrado por flauta travesera de carrizo; bombo;

platillos de aire; percusión menor como la guacharaca; hoja de naranjo a manera de clarinete; cilindro de penco; instrumentos parlantes para cantar las voces de una orquesta llamados puros, bajos y contestadores.

Kapishka

Originario del sur del país. Su movimiento rítmico se encuentra en dos compases. Progresión armónica nativa ecuatoriana. Escala hexáfona del sur y melódica ecuatoriana. Tempo vivace.

KAPISHKA

Macrogéneros C

Aire típico

Es un género del cual se derivan muchos ritmos. Llegó al Ecuador desde España en la época republicana. En cada país sembró sus semillas y nacieron

nuevos estilos, por ejemplo, en el Perú llegó como marinera, de ahí nace la zamacueca. En Chile nace la cueca y en Ecuador el pasillo junto a otros ritmos. Su compás es 3/4. Su rítmica se presenta en dos compases.

AIRE TÍPICO



Para el estudio de los círculos armónicos ecuatorianos, se han tomado los más conocidos y se los ha dividido en macrogéneros, según su herencia, fusión y escala utilizada para su melodía.

Este género ha sido conocido con varios nombres: jota, bolero español, zapateado, chilena, aire típico. Tiene en su melodía y en sus círculos armónicos, el modo dórico, la escala menor melódica y la escala melódica ecuatoriana.

Pasacalle

Espondeo. Compás de 2/4. Círculos armónicos típico ecuatoriano. Forma: A-A/ B-B/ A-B. El tempo es andante hasta allegro. Sus melodías se componen en dos escalas, melódica europea y melódica ecuatoriana. Según la información del maestro Segundo Guaña, este ritmo es herencia del corrido mexicano y llegó al país en la revolución Alfarista; en su mayoría de temas, se ha dedicado hermosas melodías a ciudades y provincias del país, así como a la belleza de la mujer ecuatoriana.

Alza

Pie rítmico Moloso. Su compás es 3/4. Forma: dos primeras y una segunda. Su círculo armónico es I-IV-V en tonalidad mayor y I-V en tonalidad menor. Es un ritmo que nació en la época republicana.

Toro rabón

Moloso. Su compás es 3/4. Forma: A-A-B. Su círculo armónico es I-IV-V en tonalidad mayor y I-V en tonalidad menor. Es un ritmo que nació en la época republicana, muy cercano al alza.

Macrogéneros D

Pasodoble, pasillo, fox incaico, iguana, moño

Estos ritmos tienen un comportamiento europeo, tanto en su círculo armónico como en su melodía que se basa en las escalas europeas. Hasta las primeras décadas del siglo XX existía la habanera como ritmo ecuatoriano, luego desapareció y apareció el fox incaico. La iguana y el moño son ritmos de la provincia de Manabí, hereditarios de la contradanza, ritmo que era muy aceptado en la época republicana.

IV. Interpretación de la música tradicional ecuatoriana

La mejor forma de ensamblar los formatos era una o dos voces cantantes o instrumentos solistas, una guitarra con introducción, estribillos y el contrapunto agudo, una guitarra intermedia que improvisaba bordoneos basándose en la pentafonías de cada parte de la obra, y una guitarra que llevaba la rítmica con arpeggios. La música en su mayoría no era rasgueada ya que ese rasgueo tapaba el trabajo de adornos de las otras dos guitarras. El mismo tratamiento se daba en las estudiantinas.

El canto a dúo se realizaba de la siguiente manera: en las partes A del tema, la voz más aguda llevaba la melodía y la segunda voz, en base a la pentafonía, a manera de pedales, endulzaba las versiones; en la parte B del tema, la segunda voz cantaba la melodía a la octava baja y la primera voz entonaba lo que se conocía como contralto, que era la voz más grave a la octava alta.

ANEXO 1

MÚSICA PRERREPUBLICANA.- ritmos y melodías precolombinas producto de fusiones entre pueblos nativos. Música de carácter funcional que se interpretaba con instrumentos de barro, piel y madera. Antes de la independencia, en las ciudades dominadas por el imperio español se bailaban estilos como el vals, un tanto lento, así como la contradanza y el minué. Los pobladores, acompañados de arpa, violín y guitarra, entonaban en las esquinas el *reel* (danza escocesa).

MÚSICA REPUBLICANA (1830-1900).- Época de formación de la identidad nacional. Tiempo en la que se reconoce a la música ecuatoriana proveniente de raíces nativas, incas, europeas y africanas. Se da nombre a algunos ritmos y se organizan los primeros formatos instrumentales. Predomina el uso de ritmos europeos como el vals, contradanza, habaneras, costillar, minué, cuadrillas, polkas y yaravíes. En este período nace la Estudiantina, formato que llevó en sus cuerdas el desarrollo de la música ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX.

Época de desarrollo de la música ecuatoriana: Desde las primeras décadas hasta la mitad del siglo XX. Sobre estilos musicales ancestrales, así como en ritmos producto de fusiones, se crean gran cantidad de melodías utilizando instrumentos propios del Ecuador y desarrollando los recién creados. Este proceso culmina en la década de 1950, en la que se presentan varios factores que detienen su fuerza compositiva. En los conservatorios se da absoluta importancia al estudio de la música europea. Se da una fuerte influencia desde México, con su principal representante el requinto (instrumento de cuerda hermano de la guitarra), que, junto con los estilos interpretativos de la música popular de ese país,

influyen de inmensa manera en los músicos ecuatorianos de las ciudades, quienes adaptaron la música nacional a este nuevo estilo.

En esta etapa, se eliminaron muchos lenguajes musicales; las escalas propias, las formas interpretativas, los instrumentos de cuerda como el bandolín, la bandola, el guitarrón, el arpa, algunos aerófonos como las dulzainas, chirimías, pífanos, pingullos, entre otros.

MÚSICA ECUATORIANA DE TRANSICIÓN.-

Nombre con el que se identifica al largo proceso que vive la música ecuatoriana desde la década de 1960 hasta la actualidad, tiempo en el cual se ha interpretado la música tradicional con diferentes arreglos y estilos internacionales, ignorando la identidad musical y dejando de lado la creación de nueva música nacional, paso muy importante para el desarrollo cultural. La etapa de transición se caracteriza por interpretar la música tradicional de uso cotidiano, sin dar importancia a los estilos interpretativos propios.

ANEXO 2

LOS RITMOS POÉTICOS DE LA ANTIGÜEDAD.

LA CORRELACIÓN VERSO-RITMO MUSICAL.-

En la poesía griega encontramos los modelos que son la base de los ritmos musicales modernos. La poesía, la música y la danza mantienen como elemento común al ritmo. Para estudiar los ritmos griegos se utilizarán nociones estrictamente poéticas:

- Sílabas *longa y brevis* (largas y cortas): son las unidades rítmicas elementales que combinadas generan los ritmos.
- Pies (*podia*): unidad rítmica superior, conformada por la combinación de sílabas *longa y brevis*.
- Metro: unidad rítmica que resulta de la reunión de varios pies (*podias*).

Según la cantidad de sílabas (*longas y brevis*) que conforman los ritmos poéticos, estos pueden ser: bisilábicos (2 sílabas); trisilábicos (3 sílabas); tetrasilábicos (4 sílabas); pentasilábicos, (5 sílabas), etc. De entre estos, los ritmos bisilábicos y trisilábicos se los considera ritmos simples (de base) y los restantes constituyen los ritmos compuestos, siendo estos últimos conformados por los simples en diversas combinaciones.

A. RITMOS SIMPLES

Trocaico	(- v)	largo-corto
Yambo	(v -)	corto-largo
Espondeo	(- -)	largo-largo
Pírico	(v v)	corto-corto

Dáctilo	(- v v)	largo-corto-corto
Anapesto	(v v -)	corto-corto-largo
Anfibraquio	(v - v)	corto-largo-corto
Crético	(- v -)	largo-corto-largo
Baquio	(v - -)	corto-largo-largo
Antibaquio	(- - v)	largo-largo-corto
Moloso	(- - -)	largo-largo-largo
Tribaquio	(v v v)	corto-corto-corto

B. RITMOS COMPUESTOS⁶

Ditrocaico	(- v - v)	largo-corto-largo-corto
Diyambo	(v - v -)	corto-largo-corto-largo
Dispondeo	(- - - -)	largo-largo-largo-largo
Dipírico	(v v v v)	corto-corto-corto-corto
Coriyambo	(- v v -)	largo-corto-corto-largo
Antispasto	(v - - v)	corto-largo-largo-corto
Jónico mayor	(- - v v)	largo-largo-corto-corto
Jónico menor	(v v - -)	corto-corto-largo-largo
Epitrito I	(v - - -)	corto-largo-largo-largo
Epitrito II	(- v - -)	largo-corto-largo-largo
Epitrito III	(- - v -)	largo-largo-corto-largo
Epitrito IV	(- - - v)	largo-largo-largo-corto
Peon I	(- v v v)	largo-corto-corto-corto
Peon II	(v - v v)	corto-largo-corto-corto
Peon III	(v v - v)	corto-corto-largo-corto
Peon IV	(v v v -)	corto-corto-corto-largo

6 Giuleani, Victor. *Teoria superioara a muzicci*, Editura Uniunea Compozitorilor. Bucarest. 1974.

BIBLIOGRAFÍA

- BROUWER, L.
1972 *Síntesis de la armonía contemporánea*, primera parte, Instituto Cubano del Libro, Cuba.
- CARREDANO, C., Y ELI, V., (Eds.)
2010 *Libro Historia de la música en España e Hispanoamérica en el siglo XIX*, volumen 6, Madrid. p.108.
- GIULEANI, V.
1974 *Teoría superior de la música*, Bucarest.
- JARA CHÁVEZ, Hólger
2007 *Tulipe y la cultura Yumbo. Arqueología comprensiva del subtrópico quiteño*, Fonsal, Quito.

ENRIQUE FABIÁN SÁNCHEZ DE LA VEGA

Licenciado en Ciencias de la Educación con mención en Música, investigador, arreglista, compositor, contrabajista y guitarrista. Ganador de 18 primeros premios en festivales de música andina. Realizó la Gira 'Cantata para una Semilla' Ecuador-Colombia, como contrabajista junto al grupo Inti Illimani de Chile. Instrumentista del contrabajo en la Orquesta Sinfónica Nacional (1987-1997). Fundador, músico jefe, compositor, arreglista y contrabajista de la Orquesta de Instrumentos Andinos del Ilustre Municipio Metropolitano de Quito (1990-2018). Ha representado a la cultura musical del Ecuador en varios países de América y Europa. Director Fundador de la Orquesta Infanto-Juvenil Andina (1997-2005). Director, compositor, arreglista e integrante de varios grupos de música de Cámara y Jazz, ecuatoriana, latinoamericana y popular. Director Finalista de la OTI, capítulo Ecuador. Investigador de la música tradicional ecuatoriana. Compositor y arreglista para el coro y orquesta del Plan Suzuki, INEPE. Compositor y arreglista para la Orquesta Sinfónica Municipal de Riobamba OSMUR.

Primeros documentos de la etnomusicología ecuatoriana

HISTORIA DEL ARTE MUSICAL INDÍGENA Y POPULAR: AIRES, CANCIONES, POESÍAS, INSTRUMENTOS Y BAILES

(con sus ilustraciones) 1902

Pedro P. Traversari Salazar¹

Transcripción: Pablo Guerrero, Jeferson Flores, Susana Morales

Resumen

El presente documento puede considerarse como uno de los primeros estudios etnomusicológicos de las culturas originarias del Ecuador. Es un documento histórico de escritura caligráfica realizado a tinta en el año 1902, por el compositor e investigador quiteño Pedro Traversari Salazar (1874-1956).² (foto 1). Debido a su accionar en el campo de la organología y la colección de instrumentos musicales del mundo, uno de los museos especializados del país lleva su nombre.³ En este manuscrito se describen los instrumentos musicales, los personajes, las fiestas, las melodías, los géneros musicales y los bailes. Según datos de las fuentes documentales, se conservó en la Biblioteca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En algunas partes de este se lee, por ejemplo: “Véase ejemplares Nos. 7 y 8 del 2do. grupo de la colección”, lo que significa que el autor estimulaba a visitar las muestras de instrumentos musicales de su acervo, el cual lo inicia tempranamente en Chile cuando era estudiante de música.⁴

PALABRAS CLAVE: instrumentos musicales 1902: pingullo, pífano, flauta. Bailes populares: alza que te han visto, sanjuanito, canerico, el costillar. Cantares antiguos.

1 En la carátula del texto se lee: Profesor del Instituto Nacional y profesor de teoría, solfeo e historia de la música del Conservatorio N. de Música en Santiago de Chile. Subdirector-secretario del Conservatorio Nacional de Música de Quito. 1902.

2 Pedro Traversari Salazar es uno de los primeros musicólogos del Ecuador y coleccionistas de instrumentos musicales, cuyo acervo se exhibe en el Museo que lleva su nombre, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de la ciudad de Quito.

3 Museo de Instrumentos Musicales Pedro Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

4 La actual es una transcripción de un manuscrito, cuya documentación y primera versión la realiza el musicólogo Pablo Guerrero. La transcripción de los ejemplos musicales fue elaborada por Jeferson Flores y la revisión final por Martha Susana Morales, Quito, junio de 2020. Cabe anotar que dada la deficiente calidad de la copia del documento a nuestro alcance, algunas fotografías y dos ejemplos musicales no fue posible publicarlos.

Los instrumentos del Ecuador

(...) Los principales instrumentos usados en el Ecuador desde antes de la conquista son: la marimba, la chirimía, el churo o churru, la bocina, el banay, la zambomba, el pingullo o carrizo, el rondador y el violín. De los instrumentos cuyo uso no se conoce desde cuándo datan, citaremos: el salterio, el arpa, la guitarra, el tiple, el bandolín, la bandola y el monacordio. Es preciso observar que de cada uno de los instrumentos existe una variedad enorme como no sucede en otros países.

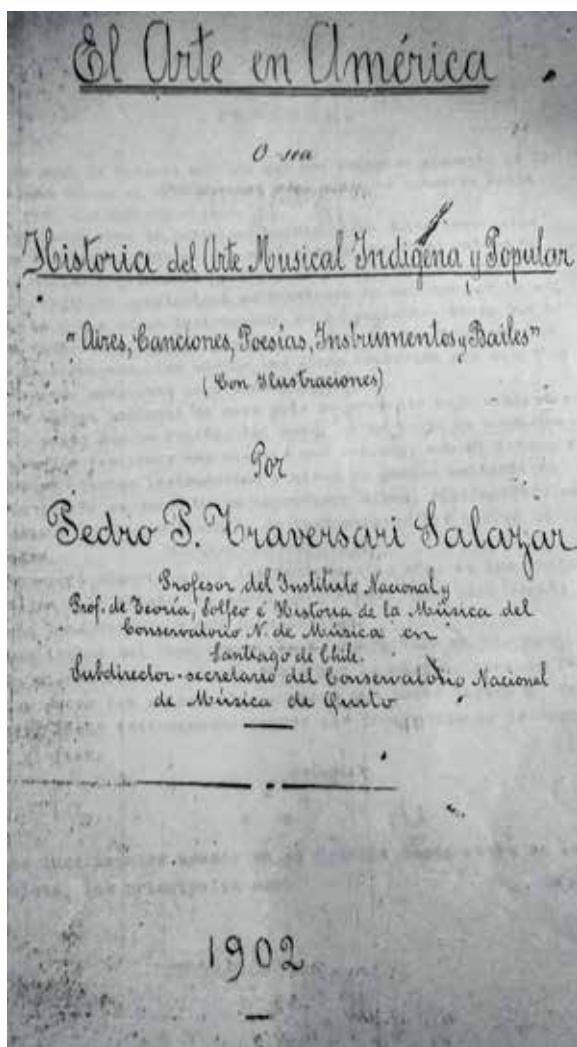
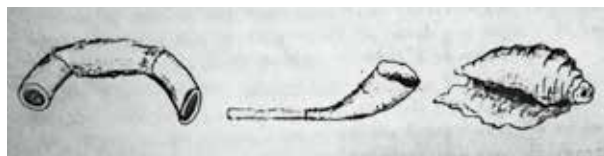


Foto 1. PORTADA DEL MANUSCRITO DE 1902. HISTORIA DEL ARTE MUSICAL INDÍGENA Y POPULAR. AIRES, CANCIONES, POESÍAS, INSTRUMENTOS Y BAILES (CON SUS ILUSTRACIONES) POR PEDRO TRAVERSARI SALAZAR.

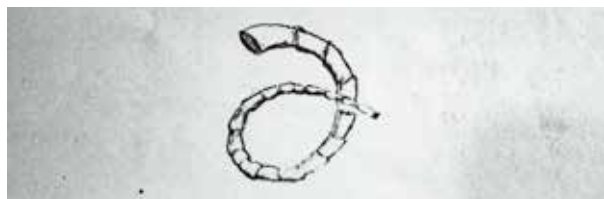
La marimba y la chirimía ya aparecen descritas en los países centroamericanos y en México, que son iguales a las que se usan en el Ecuador, salvo pequeñas variantes. El churo es un instrumento de viento, construido de un cuerno o de un caracol; usado en la costa. Los hay de varias dimensiones, pero por lo común tienen veinte centímetros de largo. Es un instrumento guerrero que hoy en día le dan diferentes usos. He aquí algunos (*ver esquema 1*).

ESQUEMA 1



La bocina es un instrumento semejante al anterior pero de dimensiones mucho mayores, guarda analogía con la trutruca de los araucanos pero no es tan grande. Por lo común, tiene vara y media de largo y su diámetro es a veces de nueve centímetros. Su construcción es comúnmente de caña especial sin nudos forrada con piel de res,⁵ hay otras construidas de anillos de cuerno análogas al pututo del Perú. He aquí un ejemplar (*esquema 2*).

ESQUEMA 2



El banay es un tambor cuya caja sonora es de barro cocido. La zambomba es un tambor grande en forma de barrica, en el centro de una de sus membranas tiene introducido un palo. La parte de este que queda visible la untan con cera y se roza con la mano; de este modo produce fuertes y raros sonidos.

5 Véase ejemplares Nos. 7 y 8 del 2do. grupo de la colección.

Hay otros muchos tamboriles, tambores⁶ y bombos; son construidos toscamente y hay algunos que son adornados y pintados. Casi todos estos, tienen atados a unas cuerdas en la parte inferior un palito en forma de lengüeta que produce repetidas vibraciones cuando recibe el golpe en la parte superior. Generalmente lo tocan con un solo pallillo o maso.

El presente documento puede considerarse como uno de los primeros estudios etnomusicológicos de las culturas originarias del Ecuador. Es un documento histórico de escritura caligráfica realizado a tinta en el año 1902, por el compositor e investigador quiteño Pedro Traversari Salazar (1874-1956).

El pingullo es una especie de pífano hecho de una caña especial llamada carrizo, los hay de todos tamaños (*foto 2*). No todos los pingullos tienen el mismo sistema de embocadura; algunos la tienen semejante a la de un pito, otros con un corte especial y otros en forma travesera como la flauta. Tienen de tres a cinco agujeros para hacer sus notas. Comúnmente el pífano es acompañado por el tambor.



Foto 2. INDIO TOCANDO EL PINGULLO.
FUENTE: PEDRO TRAVERSARI SALAZAR, 1902.

Pingullo

ten. ten.

Tambor

6 Véase ejemplar No. 45 del 2do. grupo de nuestra colección.

El rondador, he aquí el nombre dado a la famosa flauta del Dios (...). Este instrumento es el más popular del Ecuador y lo tocan con mucha destreza. No hay campiña de la Sierra donde no se oiga el rondador como instrumento favorito; pasarán de 50 el número de especies de este instrumento. Los hay de todos tamaños, desde con cinco tubos hasta 44 y más.⁷

En cuanto a las notas que producen los tubos, hay varias disposiciones pero las comunes son las dos siguientes:



Las más de las veces los indios cuando tocan el rondador lo hacen con notas dobles (dos tubos a la vez), resultando sus aires con 3as., 4as., y 5as.

El violín (*foto 3*) es análogo al rabel de Chile, es construido toscamente y lo ejecutan como en ningún otro país; lo pueden hacer mejor. Sus notas son un tanto falsas y siempre tocan en doble cuerda; sus dos primeras cuerdas son de lino torcido y las dos últimas de tripa.⁸

Su afinación es:



El salterio y el monocordio son los mismos instrumentos que se usaron en la Edad Media, siglo XV; el primero⁹ de estos es en todo análogo al santir de los persas,¹⁰ el segundo no es otro que el manichordion,¹¹ clavicordio o virginal de las épocas

7 Véase ejemplares Nos. 36, 39, 40 y 41 del 2do grupo de nuestra colección.

8 Véase ejemplares Nos. 13 y 14 del 1er grupo de nuestra colección.

9 Véase ejemplar No. 48 del 2do. grupo de nuestra colección.

10 Posiblemente el autor haga referencia al santur persa, salterio de varias cuerdas ejecutadas con martillos de madera.

11 Manichordion, manicordio, clave o clavicordio pequeño.



Foto 3. TOCADOR Y VENDEDOR DE VIOLINES DE OTAVALO. FUENTE: PEDRO TRAVERSARI, 1902.



Foto 4.

anteriores al piano. Hoy ya ha desaparecido el uso de estos instrumentos en el Ecuador.

La guitarra¹² y el tiple (guitarrita muy pequeña, especie de mandolina).¹³ El bandolín y la bandola, instrumentos muy en boga en el día, son de tanta importancia como el mandolino italiano y la bandurria española; su construcción, afinación y timbre está entre estos dos. Son instrumentos que se puede sacar tanto partido o más que los citados.¹⁴

En cuanto al arpa (foto 4) diremos que las hay de diferentes tamaños y formas y las afinaciones corresponden a las arpas egipcias y griegas.¹⁵

12 Véanse ejemplares No. 12 del 1er grupo de nuestra colección.

13 Véanse ejemplares No. 7 del 1er grupo de nuestra colección.

14 Véanse ejemplares No. 16 y 29 del 1er grupo de nuestra colección.

15 Véanse ejemplares No. 51 y 28 del 1er grupo de nuestra colección.

Los bailes populares y originarios del Ecuador

Los bailes populares y originarios del Ecuador (foto 5,6 y 7) son el alza que te han visto, el sanjuanito, el canerico, el costillar, el ají de queso, la puerca raspada y el pasillo. El alza que te han visto es uno de los bailes más antiguos y de más popularidad en el interior del Ecuador; consiste esta danza en combinaciones de personas, hombre[s] y mujeres forman parejas, y al son de una música particular y monótona en el movimiento, se observa un cuadro desordenado de las parejas que dan saltos irregulares y ciertos pasos como para asegurarse si el suelo está firme.

Se atribuye el origen de este baile según cuenta la varonesa de Wilson, que sabiendo Atahualpa que iba a ser atacado por fuerzas españolas hizo cavar a la redonda de su campamento grandes hoyos a distancia de medio metro cada uno, haciéndolos cubrir con ramas para que se aparentara un terreno firme y parejo. De este modo tenía preparada una trampa, o sea, la táctica que usó para atacar a sus enemigos.

Se cree, pues, que el origen de este baile proceda de este hecho porque el danzante, en memoria de aquellas excavaciones, se asegura con los pasos

que da en la tierra, como si probara la firmeza del terreno.



Foto 5. ANTIGUA FIESTA DE INDIOS EN LA PROCESIÓN DE CORPUS.

1. GRUPO DE DANZANTES BAILANDO EL 'SAN JUANITO'.

2. GRUPO DE TOCADORES O MÚSICOS DE LA FIESTA. FUENTE: PEDRO TRAVERSARI, 1902.



Foto 6. TRADICIONAL FIESTA DE PRIOSTES EN LOS PUEBLOS.

1. GRUPO DE INDIOS TOCANDO EL 'SAN JUAN'.

2. DANZANTES DISFRAZADOS BAILANDO EL MISMO BAILE.

3. INDIOS TOCANDO EL ALZA QUE TE HAN VISTO.

4. DANZANTES BAILANDO EL ALZA. FUENTE: PEDRO TRAVERSARI, 1902.



Foto 7. DANZANTES DEL 'SAN JUANITO' EN UN PUEBLO (1901).

Los bailes populares y originarios del Ecuador son el alza que te han visto, el sanjuanito, el canerico, el costillar, el ají de queso, la puerca raspada y el pasillo. El alza que te han visto es uno de los bailes más antiguos y de más popularidad en el interior del Ecuador.

En el baile del 'San Juan' se disfrazan los indios con mil zarandajas, pinturas y máscaras, etc. Colocan en el centro de los danzantes un largo palo de cuya punta penden una infinidad de cintas de colores que se reparten entre ellos y comienzan a girar saltando de modo que van tejiendo en el palo un verdadero y bien combinado tejido de trama, el cual, girando los danzantes en dirección contraria, desasen el tejido de una manera maravillosa. Este baile se asemeja mucho a uno usado por los niños en Irlanda.

El canerico es un baile especial de los indios del Chota. Durante este baile se hacen diferentes acciones, especialmente la que pide uno de los bailarines en un verso cualquiera que improvisa durante el baile. Así, por ejemplo, uno dice:

Canerico date una vuelta.
Una vuelta, vuelta entera:
dame un abrazo
con beso, date una vuelta canerico.

El compañero a quien se dirige la estrofa hace durante el baile lo que en ella se le pide, y así viceversa. El costillar y los otros bailes son bailes muy popularizados, sobre todo antiguamente, y son bailes alegres y sus figuras se asemejan a los de uno con los otros. Entre los cantares antiguos del pueblo

ecuatoriano citaremos: el mashalla, el caramba y el tacuamán. El mashalla es un canto vulgar destinado para la ocasión de un matrimonio. La madre de la novia se presenta y hace como que busca a su hija, y el cantor, que es regularmente el mismo que tañe el arpa, comienza:

Señores, muy buenos días;
alabado sea Dios,
al noble auditorio
le pido atención.

Por acá, señores,
se me ha noticiado
que una hijita mía
se me ha cautivado.

El caramba es una antigua tonada cuyos versos son tales como los siguientes:

Te casaste, ¡caramba!
Ya te casaste;
¡ay, ay, ay! linda zamba,
ya te fregaste.

Zamba, zamba, del diablo,
ya no te quiero...
¡Caramba! Qué es lo que hablo:
¡Por ti me muero!

El tacuamán, música y letra de esta canción fue hecha para castigar al asesino de un tal Tacuamán y a los jueces que le absolvieron.

A la otra banda del río
llamado Culapachán
asparon a puñaladas
al pobre de Tacuamán.

De los jurados de Ambato
que me libre Dios bonito,
Tacuamán quedó gregado
y sin castigo el delito.

PEDRO TRAVERSARI SALAZAR (QUITO, 1874-1956)

Fue hijo de un importante músico italiano llegado a Ecuador, en la época de la primera fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito en 1872. Pedro Traversari Brazanti se casó con la quiteña Alegría Salazar, hija de un connotado general republicano. Pedro Traversari Salazar nace en Quito y es considerado uno de los primeros musicólogos ecuatorianos. Fue el visionario y dueño original de una valiosa colección de instrumentos musicales, cuyo acervo se exhibe actualmente en el Museo que lleva su nombre en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Desde el campo investigativo, cabe resaltar obras como *El arte aborigen del continente americano, investigaciones históricas y arqueológicas*; *Reseña histórica y técnica de la música incaica en el Ecuador* (c.a.1910-1926) y *El Arte en América* (1902). Fue director del Conservatorio Nacional de Música de Quito y primer director del Conservatorio Nacional de Música 'Antonio Neumane' de la ciudad de Guayaquil en 1928. Como compositor escribió varias obras académicas, entre ellas, *Veintidós danzas en diversos estilos en el género incaico*; *Romances y cantos incaicos*; *Cantos escolares*; *Himno pentafónico de la raza indígena*; *Glorias andinas* (poema sinfónico en cuatro movimientos); *Meditación* (para orquesta), entre otras.

Gestión de políticas del patrimonio sonoro en las currículas interculturales:

USO PEDAGÓGICO DE LOS GÉNEROS MUSICALES ECUATORIANOS*

Susana Morales Valencia
Quito, 2008

Resumen

Mientras más se discute sobre la diversidad y la interculturalidad, el universo musical contemporáneo exige respuestas educativas sobre el patrimonio sonoro ecuatoriano. La identidad se construye desde la niñez y la innegable proyección de la música bajo códigos comunicacionales construidos históricamente, presenta símbolos de realidades socioculturales únicas, las cuales generan profundas repercusiones en las sociedades actuales. El patrimonio sonoro es fuente de conocimiento sobre nuestros imaginarios histórico-culturales y reservas de información creativa para el desarrollo de valores. Las comunidades captan de manera lúdica los contenidos de la música propia y se reconocen en su territorialidad para reapropiarse de su identidad y establecer diálogos hacia el reconocimiento de la diversidad. El marco conceptual y metodológico de este trabajo se ubica en el campo de la antropología, la etnomusicología y la pedagogía, el ámbito espacial y cultural en el que se hace la propuesta es básicamente urbano y escolar, circunscrito básicamente a la Sierra, sin que ello imposibilite su aplicabilidad a otros contextos regionales.

PALABRAS CLAVE: género musical, juego de artificios, lúdico, interculturalidad, patrimonio sonoro, festividad, mestizo urbano, representaciones, construcciones identitarias, indigenismo.

Introducción

Un punto esencial para la comprensión de este documento, sugiere al docente partir de los géneros musicales nacionales de metro ternario, en la medida de dar sistematicidad a nuestros lenguajes musicales desde los sistemas rítmicos de danza andinos y mestizos, ubicados bajo esta

* El presente artículo es parte de un libro a publicarse cuyo título es: *Cartografía festiva escolar del Ecuador*, patrimonio sonoro en las currículas educativas y los escenarios interculturales.

métrica: danzante-yumbo, tonada, albazo, capishca, vals y pasillo. A este contenido teórico referencial hemos denominado: Metodología de los géneros de metro ternario aplicada al aprendizaje de la música nacional ecuatoriana. A futuro se propondrá de manera complementaria otro tipo de repertorio, los géneros de metro binario: sanjuanito y pasacalle.

Esta metodología relaciona los géneros musicales con el contexto sociocultural e histórico, la parte medular de este ensayo plantea la relación festividad-escolaridad. Para ello se ha elaborado un plan sintético y un plan analítico, en el primero se caracteriza la temática del género musical escogido, con una actividad didáctica dentro del ciclo educativo escolar. La refuncionalidad de los calendarios celebrativos en torno a la educación integran elementos como la fiesta y la oralidad. En el segundo, se plantea el aprendizaje lógico del género musical, a través de algunos parámetros como el texto, el estilo y la estructura. Finalmente, se da una apreciación sociocultural y valoración del patrimonio sonoro, como un aval de la identidad cultural, destacando su potencialidad para renovar la cohesión social y apoyar los desafíos colectivos de las comunidades y grupos sociales.

La contemporaneidad artística y los nuevos enfoques pedagógico-musicales

Se propende a la asimilación de conceptos que van configurándose a partir de importantes fundamentos como la identidad, la diversidad, la interculturalidad, pero, además, generando creatividad a partir del reconocimiento práctico. Elementos simbólicos que la cultura ha ido construyendo a lo largo del tiempo y que se han convertido en referentes de un lenguaje musical propio, en este caso los géneros musicales nacionales ecuatorianos.

El dominio de estos códigos para el caso artístico se lo debe hacer desde edades tempranas mediante métodos de enseñanza-aprendizaje y el método constructivista, que promueve la investigación y construye su conocimiento, en la medida

de reapropiarse de las estructuras sonoras y los significados culturales de las identidades musicales locales. La música nacional para las culturas mestizas, por ejemplo, cumple un papel fundamental dentro del reconocimiento de su identidad, aunque no sea un estilo que deba obligarse a practicarlo, puede convertirse en una herramienta valiosa para generar representaciones simbólicas de esa identidad cultural. Por otro lado, desde el sentido pedagógico, a través de la música nacional se sonorizan los paisajes, el entorno, la ecología, la arquitectura, los valores patrios, aspectos que no solo interpretan tal o cual realidad, sino que permiten crear y recrear nuevas expresiones.

Aplicación de formas lógicas de aprendizaje de los sistemas de pensamiento musical

Por un lado, nuestra metodología apunta a considerar de manera interdisciplinaria a la música, las artes plásticas, la danza y la dramatización como ejes fundamentales en la educación integral de niños y niñas, estos constituyen no solo un importante factor de desarrollo cultural y artístico sino también un medio de equilibrio emocional, y en el plano sociocultural, promueven la reapropiación, participación y construcción de su memoria histórica. Por otro lado, se plantea la aplicación de formas lógicas de aprendizaje de los sistemas de pensamiento musical local, a formatos instrumentales y orquestales, grupos de cámara y agrupaciones corales. En general este proyecto promueve la incorporación de elementos de la música académica, aportando un desarrollo musical integral.

Repertorio infantil y escolar de compositores nacionalistas

En el auge del magisterio ecuatoriano hacia la década del cuarenta del siglo XX, la música vocal infantil y los géneros funcionales a la educación primaria como himnos, marchas infantiles, canciones

escolares, rondas y otros, cumplieron un rol importante en la producción de obras de compositores académicos como Sixto María Durán, Inés Jijón, Enrique Espín Yépez y casi todos los creadores de

esa generación, que sugería el cultivo de valores patrios, familiares, ecologistas, entre otros, como lo indica el siguiente *cuadro 1*.

CUADRO 1. OBRAS DE COMPOSITORES ACADÉMICOS

Compositores (as)	Ejemplos obra vocal-coral escolar e infantil	Género
Salvador Bustamante (1876-1935)	<i>Canción a la madre</i> <i>Colombia colombina</i> <i>Himno al Seminario</i> <i>Qué inán tienes</i>	Canción escolar
Francisco Salgado Ayala (1870-1970)	<i>Canción de cuna</i>	Canción infantil
Segundo Luis Moreno (1882-1972)	<i>Las hadas</i> <i>Himno escolar</i> <i>Himno estudiantil</i>	Canción de cuna Himnos
Sixto María Durán (1875-1947)	<i>Himno a la bandera</i> <i>Patria</i> <i>Himno escolar Liceo Fernández Madrid</i> <i>Escuela primaria</i> <i>Marcha escolar Bolivariana</i>	Himnos Marchas escolares
José Ignacio Canelos (1898-1957)	<i>Canto maternal</i> <i>Himno de la Escuela América de Ibarra</i> <i>Himno a la Escuela Honorato Vázquez</i>	Canción Himno
Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964)	<i>Himno al deporte</i>	Himno (oficializado para escuelas y colegios)
Segundo Cueva Celi (1901-1969)	<i>Canción de cuna</i> <i>Los 3 colores de la Enseña Patria</i> <i>Madre cuando sea grande</i> <i>Paloma torcaz</i>	Canción de cuna Marcha Canción escolar Bolero escolar
Luis H. Salgado (1903-1977)	<i>Aldita (canto y piano)</i>	Canción de cuna (obra dedicada a su nieta)

<p>Ángel Honorio Jiménez (1907-1965)</p>	<p><i>Canción escolar</i> <i>Canción de niñas</i> <i>Canto a la madre</i> <i>Coro de las niñas</i> <i>El pan</i></p> <p><i>El reloj de blanca esfera</i> <i>La siembra</i> <i>La vaca</i></p> <p><i>Las flores</i> <i>Los inocentes</i></p>	<p>Aire de marcha Canción Aire habanera Canción escolar Canción escolar aire de pasodoble Canción escolar Canción escolar Canción escolar aire de pasodoble Ronda aire de vals Ronda</p>
<p>Inés Jijón (1909-1995)</p>	<p><i>Abuelita</i> <i>A la escuela</i> <i>A comer</i> <i>Al establo</i> <i>¡Alerta! Niños</i> <i>Bandera</i> <i>Casita chiquita</i> <i>Corre caballito</i> <i>El payaso</i> <i>El gato ciego</i> <i>Escuelita mía</i> <i>La casita</i> <i>La máquina de coser</i> <i>Mamita bonita</i> <i>Mi muñeca</i> <i>Nochebuena</i> <i>Navidad</i> <i>Pandero</i> <i>Tilín-tilín</i> <i>Corridas de toros</i> <i>El carpintero</i> <i>La noche buena</i> <i>Los enanitos</i> <i>Ronda de la siembra</i> <i>Canción al deporte</i> <i>Himno a la escuela</i> <i>Himno a la infancia</i></p>	<p>Canciones escolares</p> <p>Rondas</p> <p>Himnos</p>
<p>Corsino Durán (1911-1975)</p>	<p><i>Marcha escolar del censo</i> <i>Maestro del aula infantil</i></p>	<p>Marchas escolares</p>

Lidia Noboa (1919)	<i>Adivinanzas</i> <i>Canción de cuna</i> <i>Canción de navidad</i> <i>Enciclopedia de los niños</i> <i>El avión</i> <i>El payaso</i> <i>La orquesta de mi jardín</i> <i>La siembra</i> <i>la vaca</i> <i>Las frutas</i> <i>Mi cometa</i> <i>Periquín pericón</i> <i>Adiós adiós</i> <i>Cabargar</i> <i>Los conejitos</i> <i>Los patitos</i> <i>Los pollitos</i> <i>Ronda a la luna</i> <i>Ronda de los animales</i> <i>Adiós adiós mi colegio lindo</i> <i>Maestra (o)</i> <i>Villancico indio mi ponchito</i>	Canciones infantiles Rondas Canciones para coro
Enrique Espín Yépez (1924-1927)	<i>Himno de la gratitud al maestro</i>	Himno
Claudio Aizaga (1926 -2008)	<i>Canción de cuna</i> <i>Ronda de los veleros del lago</i> <i>Ronda del negrito</i> <i>Villancico</i>	Canción de cuna Texto: Teresa Crespo de Salvador Ronda Texto: Teresa Crespo de Salvador Ronda Texto: Teresa Crespo de Salvador Villancico
Gerardo Guevara (1930)	<i>A mamá</i> <i>Ronda lunar</i> <i>Pajarito cantor</i> <i>Ronda de las vocales</i> <i>Ronda de las vocales por la paz</i> <i>Agüita</i> <i>Cantemos</i> <i>Nixon García</i> <i>Poema a la profesora primaria</i> <i>Viene la maestra</i>	Cantos escolares Ronda - Ronda Ronda Yaraví Sanjuanito - Danzante Sanjuanito

Uso pedagógico de los géneros musicales dentro del repertorio

La elaboración del repertorio es algo muy importante, los aspectos para realizarlo deben partir de una planificación no solo técnico-musical, sino histórica y sociocultural. El profesor debe investigar de antemano cuáles son los parámetros estructurales, estilísticos, culturales del contexto en el que pueda sistematizarse el género escogido. Aquí pondremos como ejemplo al *pasillo*. Este género, si bien tiene sus raíces en el vals europeo y luego en el pasillo bolivariano, desde las primeras décadas del siglo XX se estructura bajo un estilo propio, un proceso al que denominaremos de ‘yaravización’, es decir, cuando el sistema de pensamiento musical andino-pentafónico le influencia potencialmente. A partir de este momento adquiere un estilo nacional ecuatoriano, concretamente en el *pasillo serrano*. Otra cultura del pasillo es el de la Costa ecuatoriana, el *pasillo porteño* o *costeño*. En este último, su proceso histórico es bastante interesante, desde finales del siglo XIX es uno de los géneros con mayor diversidad de pertenencias e identidades sociales, ya que lo podemos ubicar como un baile de salón o *pasillo-danza*. Otra identidad sonora es el *pasillo rocolero*, producto de la marginalidad social y los procesos de modernización de la sociedad ecuatoriana en la segunda década del siglo XX.

Una gran época para el pasillo, y en general para la música nacional, es la década de los treinta del siglo XX, pero se extiende hasta aproximadamente los años cincuenta y sesenta, aquí se encuentra la mayoría de obras consagradas de este repertorio sobre todo pasillos. Varios son los compositores populares y académicos que se pueden mencionar como los gestores del pasillo y en general del cancionero nacional: Carlos Amable Ortiz (1859-1937); Nicolás Guerra (1869-1937); Casimiro Arellano (1880-1970); Ángel Leonidas Araujo Chiriboga (1900-1993); Jorge Araujo Chiriboga (1892-1970); Carlos Brito (1891-1943); Julio Cañar (1898-1986); Constantino Mendoza (1898-1985); Rafael Carpio Abad (1905); Ricardo Becerra (1905-1975), Segundo Cueva Celi (1901-1969); Guillermo Garzón Ubidia

El patrimonio sonoro es fuente de conocimiento sobre nuestros imaginarios histórico-culturales y reservas de información creativa para el desarrollo de valores.

(1902-1975); César Guerrero (1893-1975); Marco Tulio Hidrovo (1906-1961); Enrique Ibáñez Mora (1903-1998); Ramón Moya Alzamora (1897-1963); Cristóbal Ojeda Dávila (1910-1947); Francisco Paredes Herrera (1891-1952); Víctor Paredes G. (1896-1963); Carlos Silva Pareja (1909-1968); Clodoveo González (1909-1984), Nicasio Safadi (1897-1968); Rubén Uquillas (1904-1976); Víctor Valencia (1894-1966); Gonzalo Vera Santos (1917-1989); Carlos Rubira Infante (1921); Mesías Carrera (1923) entre otros. Dentro de una producción académica sobre la base de este cancionero nacional encontramos a compositores como Salvador Bustamante Celi (1876-1935), Carlos Amable Ortiz (1859-1937), Sixto María Durán (1875-1947), Segundo Luis Moreno (1882-1972), Ángel Honorio Jiménez (1907-1965), Néstor Cueva Negrete (1910-1981), José Ignacio Canelos (1898-1957), Corsino Durán (1911-1975), Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964), Enrique Espín Yépez (1924-1997), Carlos Bonilla Chávez (1923), Gerardo Guevara (1930), Terry Pazmiño (1949) entre otros.

La música nacional para las culturas mestizas, por ejemplo, cumple un papel fundamental dentro del reconocimiento de su identidad, aunque no sea un estilo que deba obligarse a practicarle, puede convertirse en una herramienta valiosa para generar representaciones simbólicas de esa identidad cultural.

Plan sintético del repertorio intercultural escogido: pasillo costeño

- Contexto cultural en el que se expresa actualmente el pasillo. Familia, escuela, festivales, medios de comunicación.
- Género de metro ternario, pasillo.
- Didáctica del aprendizaje del pasillo aplicado a la escolaridad: poesía, baile, canción.

Plan analítico

Repertorio: *Invernal*

Género: pasillo canción y pasillo baile de salón

Temática: romántico-nacionalista

Estructura del texto: soneto

Arreglística: voz solista y/o conjunto coral

Estilo: pasillo porteño/costeño

(Analizar la poesía dentro de su estructura literaria del soneto)

PROPOSICIÓN VOCAL: Cantar a una sola voz el pasillo *Invernal*

PROPOSICIÓN COREOGRÁFICA: Bailar el pasillo tomando como base coreográfica el vals.

Invernal (pasillo)

Música: Nicasio Safadi

Texto: José María Egas

Ingenuamente pones en tu balcón florido,
la nota más romántica de esta tarde de lluvia,
voy a hilar mi nostalgia del sol que se ha dormido,
en la seda fragante de tu melena rubia.

Hay un libro de versos en tus manos de luna,
en el libro un poema que se deshoja en rosas,
tiendes tu vista al cielo y en tus ojos hay una
devoción infinita, para mirar las cosas.

Tiembla en tus labios rojos la emoción de un poema,
yo cual viejo neurótico seguiré con mi tema,
en esta tarde enferma de cansancio y de lluvia.

Y siempre cuando mueran crepúsculos de olvido,
hilaré en mi nostalgia el sol que se ha dormido,
en la seda fragante de tu melena rubia.

Didáctica aplicada al repertorio: animación, texto y dramatización. Las artes escénicas

Para el manejo de la didáctica propuesta hacia el desarrollo de destrezas corporales y artísticas del repertorio sugerido, se debe introducir conocimientos de los parámetros históricos, anecdóticos, semánticas del texto, espacios geográficos donde nacieron las canciones, personajes, significados, época, temáticas sobre gastronomía local, paisajes, costumbrismos, etc. Para ello hemos relacionado la canción con la animación, su texto y la dramatización. Las artes escénicas comprenden el teatro, la danza y la música, se las considera formas expresivas factibles de ser interpretadas y exhibidas ante un público. En ese sentido el drama, que implica un hecho escénico, parte esencialmente del planteamiento de un conflicto, el cual debe resolverse mediante acciones o palabras, el guión y texto de la obra. Por ejemplo, cuando esta palabra se la expresa cantada y actuada, se hace referencia a los musicales, el *broadway* o la ópera. Cuando lo hacemos bailando, se relaciona la coreografía, el baile y la danza. Estas representaciones escénicas implican un reordenamiento de la realidad, es por ello que son formas expresivas óptimas para trabajar la identidad, en la medida que pueden ejecutar ciertos códigos relacionados con un contexto social y cultural determinado. En cualquiera de los casos estas acciones representativas se las considera juegos de artificios, es por ello que la práctica de ciertos juegos de rondas como el baile *montubio* *El sombrero* o la danza andina de *La curiquinga*, permiten dramatizar la visión representada de las formas socioculturales del Ecuador.

ANIMACIÓN.- Dar sentido al acto de cantar o bailar. Movimientos relacionados al contenido del texto, de la danza o su semántica. Por ejemplo en la danza

ritual de la curiquinga, los niños deben conocer el mito andino de la curiquinga, ave falcónica que habita los páramos. Deben imitar sus movimientos cuando se defiende del ataque de la culebra, deben comer el 'cucito' que ataca a los frutos; así, la curiquinga beneficia a los sembríos. *Animar* significa dar alma, dar ánimo al acto de cantar o al movimiento corpóreo.

DANZA DE LA CURIQUINGA O CURIQUINGUE: La curiquinga es un ave andina de gran significado mitológico, es evocada en la danza que imita a dicha ave. Se dice que la curiquinga se come el gusano (cuzo) que daña las plantas y cuando es picada por una serpiente instintivamente busca una hierba para curarse. El tono musical de la curiquinga es muy conocido en toda la zona andina del Ecuador, en etnomusicología se afirma su origen prehispánico.

PROPOSICIÓN VOCAL: Canto a una sola voz.

PROPOSICIÓN COREOGRÁFICA: Baile de la curiquinga imitando sus movimientos. Marcar circularmente en un baile lúdico el ritmo del *sanjuán*. Interpretación corporal del texto literario: alzar la pata imitando al ave, dar la vuelta, picotear el piso con la posición de brazos atrás.

Primera versión *Kuriquinga* (sanjuanito)

Mapa ñahui kuriquinga
alza la pata kuriquinga
da la media vuelta kuriquinga
da la vuelta entera kuriquinga
hasta que te canses kuriquinga

¡Ay! Barbichu pamba kuriquinga
comiendo cucito kuriquinga
raspa la pata kuriquinga
hasta que te canses kuriquinga



● CURIQUINGUE. PASE DEL NIÑO, RIOBAMBA, ENERO DEL 2016.

Segunda versión curiquire (sanjuanito)

Garras, garras, curiquire
salta, salta, curiquire
cógete el piche curiquire
con el piquito, curiquire
dale la vuelta, curiquire
clávale el pico, curiquire
baila, baila, curiquire.

(En *Juegos infantiles tradicionales ecuatorianos*, 1990: 10).

LA CANCIÓN Y TEXTO.- Unión de música y lenguaje, el texto aporta el aspecto cognitivo, interacción y participación con los contenidos, el niño o niña a través del texto desarrolla su imaginación y desarrolla su capacidad de crear y expresar. El albazo *El toro barroso* por ejemplo, permite imaginar a través de su texto el 'claseo' del ganado, la corrida de toros y el mundo de la cultura chagra propia del páramo, ingresar a una cultura campesina y el conocimiento del entorno andino.

ACTIVIDAD: Escuchar y analizar el contenido de la canción.

Toro barroso (bomba)

Texto: Luis Alberto Valencia

Música: Hugo Cifuentes

La manada bajando del cerro
con el toro barroso adelante
ya regresa a la hacienda y el perro
va cuidando el rebaño adelante.

Corre toro, sí señor
Corre toro, sí señor.

En el rancho mi chola querida
esperando estará mi regreso
ella es todo mi amor y mi vida
y sus labios me dan embeleso.

Corre toro, sí señor
Corre toro, sí señor.

DRAMATIZACIÓN.- Actividades relacionadas con lo teatral, la improvisación y el juego. Desarrollo de las actividades lúdicas para el desarrollo psicomotriz tomando en cuenta el espacio, el tiempo, la creatividad, la precisión, el manejo del espacio. Acciones procedimentales hacia un cambio actitudinal, es la evaluación del proceso seguido. En el plano práctico se ejecuta las canciones y las danzas bajo representaciones teatrales, un guión elaborado por los propios niños y el facilitador, sobre la base del repertorio dado y el contexto.

LO ESCÉNICO.- Básicamente lo escénico es un juego de artificios que tienen su fundamento en las formas o los elementos formales, la estructura. Estos elementos pueden ser manipulados y combinados de acuerdo a todo tipo de posibilidades: luz, sonido, personajes, colores, objetos, etc. Este proceso describe el paso de una realidad concreta a una realidad escénica que puede reconstruir la realidad a la que queremos representar.

EL DRAMA.- Conceptualmente es la acción representada. a) el escenario; b) la palabra o acción verbal reconocida como teatro; c) el texto; d) el conflicto.

Metodología de los géneros de metro ternario aplicada al aprendizaje de la música nacional ecuatoriana

DANZANTE Y YUMBO.- El danzante se estructura de un pulso largo y otro breve, según la métrica latina es el pie métrico trocaico. El yumbo es justamente a la inversa, una nota breve y otra larga, el pie yámbico. En la ejecución del tamboril o el bombo, instrumentos determinantes en el danzante y yumbo andinos, es importante la vibración del zig-zag o pajilla colocada en el parche inferior del instrumento, esta pajilla actúa a manera de eco o resorteo, prolongación de la nota larga del golpe en el cuero. Este eco es fundamental para marcar el paso de danza en el ritmo del *danzante*, le da el tiempo para realizar la figura coreográfica, por

ejemplo, levantando el pie en dicha prolongación, mientras que el otro asienta y marca el ritmo en el piso. Originariamente el danzante y el yumbo son melodías ejecutadas con el pingullo y el bombo para la fiesta de Corpus en casi toda la región andina.

PROPOSICIÓN COREOGRÁFICA: *Vasija de barro*

a) bailar el danzante *Vasija de barro* mientras se marca con un bombo el ritmo base del danzante (negra-corchea-negra corchea). Marcar con los pies el ritmo base de manera ceremonial y resortear con el cuerpo de arriba hacia abajo.

PROPOSICIÓN CORAL: Cantar a una sola voz mientras se marca el ritmo

Vasija de barro (danzante)

Texto: Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán,

Jaime Valencia, Jorge Enrique Adoum.

Música: Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.

Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños.

Arcilla cocida y dura
alma de verdes collados
barro y sangre de mis hombres
sol de mis antepasados.

De ti nací y a ti vuelvo
arcilla vaso de barro
con mi muerte yazgo en ti
en tu polvo enamorado.

PROPOSICIÓN COREOGRÁFICA: *Carnaval de Guaranda*
Cantar a manera de yumbo el *Carnaval de Guaranda* mientras se marca con un bombo el ritmo base del yumbo (corchea-negra-corchea-negra) con carácter más guerrero. Marcar con

los pies el ritmo base y bailar de manera más festiva.

PROPOSICIÓN CORAL: Cantar a una sola voz mientras se marca el ritmo.

Coplas del Carnaval de Guaranda (carnaval)

Autor anónimo

Al compás del Carnaval
todo el mundo se levanta (bis)
¡Qué bonito es Carnaval!

A partir del danzante y el yumbo se trabajarían los siguientes géneros:

LA TONADA.- Incorpora el ritmo del danzante y algunos autores concuerdan en la filiación de la tonada con éste. Ejemplos tenemos en *Ojos azules* (Rubén Uquillas), *Poncho verde* (Armando Hidrovo), *La Naranja* (Carlos Chávez Bucheli) y otros.

PROPOSICIÓN COREOGRÁFICA:

1. Marcar el ritmo del danzante con los pies
2. Mientras se marca este pulso cantar la tonada
Ojos azules

Ojos azules (tonada)

Autor: Rubén Uquillas

Ojos azules color de cielo
tiene esta guambra para mirar
qué valor, qué conciencia
tiene esta guambra para olvidar.

Aunque me maten a palos ya
estoy resuelto a cualquier dolor
qué valor, qué conciencia
tiene esta guambra para olvidar.

Labios rosados color de grana
tiene esta guambra para besar
que boquita tan sabrosa
tiene esta guambra para besar.

EL ALBAZO.- En algunos rituales andinos el albazo hace referencia a la llegada del amanecer, el alba, cuando los danzantes llegan al pretil de la iglesia a las seis de la mañana para participar en la misa. De allí se dirigen al desayuno de los sacerdotes y aquí son ejecutados los albazos. Coreográficamente sobre el ritmo ceremonioso de la tonada, se lo ‘simplifica’ marcando un ritmo básico y haciéndolo un tanto más ligero. *Así se goza* (Ricardo Mendoza); *Misa de doce* (Leonardo Páez); *Negra del alma* (Benjamín Aguilera); *Que lindo es mi Quito* (Mary Coryle y Humberto Dorado Pólit); *Si tú me olvidas* (Jorge Araujo Chiriboga); *Taita Salasaca* (Benjamín Aguilera).

PROPOSICIÓN COREOGRÁFICA: Sobre el ritmo ceremonioso y complejo de la tonada se lo ‘simplifica’ marcando el ritmo básico en dos tiempos (6/8) y haciéndolo un tanto más ligero.

1. Pasos ligeros adelante y atrás
2. A los costados

Así se goza (albazo)

Autor: Ricardo Mendoza

Como dicen que no se goza
que no se goza, que no se goza
ay ay ay, yo gozo mejor que el dueño (bis).

Que bonito corre el agua
debajo de los almendros
así correría mi amor
si no hubiera malas lenguas.

Dame de tu boquita, de tu boquita
lo que tú comes,
como dan las palomas ay ay ay
a sus pichones.

EL CAPISHCA.- En la provincia de Cañar así como en otras zonas indígenas del Austro ecuatoriano, este género tiene una funcionalidad ritual en las ceremonias del Carnaval, se lo canta al visitar las casas de amigos y familiares para los convites de la chicha.

El baile marca el paso con un trote rápido, variaciones con pausas y remates completos. Otra forma del capishca o chashpishca es el canto de *La taruga* o *La venada*, ejecutada antiguamente por los trabajadores de las haciendas australes; se lo hace a manera de coplas del carnaval. Capishca en quichua significa exprimir la leche de vaca.

PROPOSICIÓN CORAL: Cantar a una sola voz mientras se marca el ritmo de capishca.

La venada (capishca)

Por ese cerro nevado
viene bajando un venado.
¡Ay, caraju!
Compadre Manuel Antonio
vamos a cazar venado.
¡Ay, caraju!

EL VALS Y EL PASILLO.- El primero marca el tiempo principal de un baile formal de vals, se reconoce en el Ecuador un *vals criollo* que ahora casi solamente se lo canta. Junto al pasillo, son bailes de salón de raigambre europea, que en el caso de la región andina se dejan influenciar por aires y ritmos locales. En la Costa el baile del pasillo es distinto a la Sierra, posiblemente porque emparenta su coreografía con las contradanzas europeas o montubias, con el diseño de figuras imitativas de juegos con movimientos corporales, galanteos, cruzamientos de piernas, gestos de brazos y manos. En el pasillo se define el pie métrico dáctilo: negra con punto, corchea y negra, esto le da su rasgo fundamental y herencia europea en su función de baile de salón romántico del siglo XIX. Según los coreógrafos andinos existen al menos tres tipos: pasillo valseado, pasilleado y zapateado. En el caso de la música es importante referirnos a un prototipo de pasillo como lo es *Alma en los labios*, de Medardo Ángel Silva, y la música de Francisco Paredes Herrera, en su introducción instrumental observamos el ritmo y carácter básico del pasillo.

PROPOSICIÓN CORAL: Es importante que se cante con los niños y jóvenes el pasillo porteño *Alma en los labios*, sobre todo tararear un estribillo instrumental diciendo: “piñas, piñas-papayas, papayas-piñas.”, a través de esta retahíla creada por el imaginario popular se mantiene la estructura del ritmo del pasillo de manera didáctica.

PROPOSICIÓN COREOGRÁFICA: Bailar un pasillo marcando el ritmo ternario de un vals (3/4), este estilo se conoce como ‘pasillo valseado’.

Alma en los labios (pasillo)

Texto: Medardo Ángel Silva

Música: Francisco Paredes Herrera

Cuando de nuestro amor la llama apasionada
dentro tu pecho amante contemples ya extinguida,
ya que solo por ti la vida me es amada,
el día en que me faltes me arrancaré la vida.

Porque mi pensamiento lleno de este cariño
que en una hora feliz me hiciera esclavo tuyo,
lejos de tus pupilas es triste como un niño
que se aduerme soñando en tu acento de arrullo.

Para envolverte en besos quisiera se el viento
y quisiera ser todo lo que tu mano toca,
ser tu sonrisa, ser hasta tu mismo aliento
para poder estar más cerca de tu boca.

Perdona si no tengo palabras con que pueda
decirte la inefable pasión que me devora,
para expresar mi amor solamente me queda
rasgarme el pecho, amada, y en tu mano de seda
dejar mi palpitante corazón que te adora.

Recomendaciones para la gestión de políticas del patrimonio sonoro ecuatoriano en los currículos educativos interculturales

El concepto de calendario es muy importante repensarlo desde la diversidad, por ejemplo, si bien dentro de las culturas indígenas milenariamente sus

ciclos productivos (siembra-cosecha) se rigen bajo la lógica de las estaciones, los solsticios, equinoccios y el cultivo del maíz, en las culturas mestizas andinas del Ecuador debemos encontrar sus referentes, no solo en las delimitaciones del calendario gregoriano y el santoral católico, sino sus representaciones simbólicas de los ciclos productivos determinados por la cultura urbana, como lo es el calendario escolar, que en la Sierra comienza en septiembre y finaliza en junio.

Metodológicamente, los sistemas festivos de las diversas culturas del Ecuador apuntalan este calendario escolar hasta convertirlo en un *Calendario festivo escolar*. En un documento del año 2007 del Instituto Iberoamericano del Patrimonio Cultural y Natural, IPANC, en donde se planteó esta metodología, se menciona que: “la comprensión de la fiesta como un eje aglutinador de las sociedades urbanas, suburbanas y rurales del Ecuador, aplicadas a la educación básica de los niños, puede ser una oportunidad hacia la construcción de una mejor educación, que puede enfocarse desde el mismo núcleo familiar, como comunidades de aprendizaje, hacia otros aspectos expresivos” (Mullo Sandoval, J. 2007: 71-72). Luego de fortalecer la identidad en el niño a partir de lo festivo; la música y el baile; los géneros musicales del Cancionero nacional y las sonoridades de la fiesta (banda, volatería, ceremonias, comidas, juegos), se asumen vivencialmente estos significados que los grupos sociales reconstruyen con el sonido y con su cuerpo. Concretamente dentro de la planificación y la puesta en práctica de esta propuesta se puede partir de las siguientes observaciones generales:

- Potencialización de la etapa lúdica, conocimientos por medio de los sentidos sobre aspectos de la cultura local: saborear, conocer, cantar, los recursos patrimoniales de nuestra cultura festiva.
- Sensibilización para captar el mundo sonoro y corpóreo expresado en la fiesta, despertando en cada uno de los sentidos el interés propuesto.
- El maestro debe propiciar con estímulos una relación experimental de los conceptos. Por ejemplo, la danza festiva con los géneros musicales

nacionales le lleva a explorar su cuerpo para manifestar sus necesidades expresivas. El dramatizar lo observado crea formas corporales y expresiones que manifiestan lo que ocurre en su cultura.

- La escucha. El escuchar relaciona los paisajes sonoros, la música; la atención con la danza; el vocabulario con el teatro; la representación de situaciones con la mímica y el dibujo. Estos elementos que pueden ser relacionados desde lo observado en la fiesta, conducen al enriquecimiento intelectual y creativo.
- La actividad artística es una forma de expresión sencilla de manifestarse, el canto y el baile deben estimular los potenciales artísticos y las capacidades de análisis, síntesis, enriquecimiento del vocabulario, motricidad fina y gruesa, rítmica, melodía, es decir, el desarrollo integral.

La fiesta, la oralidad y el patrimonio

La planificación educacional musical debe partir de los cambios sufridos en los últimos tiempos, estableciendo políticas culturales adecuadas. Las primeras experiencias que los niños deben comprender es su participación en las festividades comunitarias, considerando algunos principios del aprendizaje oral como lo hicieron sus padres y abuelos, por ejemplo, saboreando la gastronomía local, practicando ciertos juegos, danzas y bailes, cantando nuestra música, aproximarlos a lo que hoy se conoce como patrimonio sonoro. Se debe formar educadores cuyas técnicas de sistematización y formulación teórica estén al servicio de estos fines, en la medida de encontrar en la cotidianidad familiar, el barrio o la comunidad, elementos históricos y culturales sistémicos, factibles de ser aplicados posteriormente en el aula de clase. Estos elementos no serán ataduras de lo tradicional, sino únicamente referentes o herramientas que permitan en lo posterior la legítima innovación o renovación de cualquier expresión cultural y artística.

BIBLIOGRAFÍA

- AIMERI, A.
2001 *Música. De la acción tradicional a la acción innovadora*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario-Santa Fe-Argentina.
- GUERRERO, P.
2001-2005 *Enciclopedia de La Música Ecuatoriana*, Conmúsica, tomo I y II, Quito.
- GUERRERO, P. – DE LA TORRE, A.
2006 *Gonzalo Benítez, tras una cortina de años*, Fonsal, Quito.
- GUERRERO, P. – MULLO, J. – SANTOS, C.
2003 *La música en el Ecuador*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Quito.
- 2005 *El pasillo en Quito*, Museo de la Ciudad, Quito.
- GODOY, M.
1986 *Educación musical 1*, s/d.
- HIDALGO ALZAMORA, L.
1984 *Coplas del Carnaval de Guaranda*, Editorial El Conejo, Quito.
- JURADO NOBOA, F.
2006 *Rincones que cantan*, Fonsal, Quito.
- MINISTERIO DE BIENESTAR SOCIAL
Marzo, 1990 *Juegos infantiles tradicionales ecuatorianos*, Quito.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
1991 *Guía didáctica 1 Juegos-rondas y canciones*, Convenio Ecuatoriano-Alemán, Quito.
- MULLO SANDOVAL, J.
2007 *Música popular tradicional del Ecuador*, Convenio Andrés Bello - Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural, IPANC, Quito.
- NOBOA DE GRANDA, L.
1986 *Espejito. Niño de mi patria, mírate en su música*, Quito.
- SANDOVAL, P.
2006 *Patrimonio cultural en la tradición de finados*, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural del CAB, IPANC, Quito.

SANJUANITOS INDIGENISTAS DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

Jeferson Darío Flores Guagcha
Quito, abril, 2020

Resumen

Los sanjuanitos mestizos ecuatorianos de las décadas de 1940, 1950 y 1960 constituyen un arquetipo para entender las representaciones identitarias de la sociedad mestiza ecuatoriana de mediados de siglo. En este artículo se realiza una catalogación discográfica, desglosando los elementos estructurales relacionados a la pertenencia, la festividad, los oficios, las costumbres y el estilo vanguardista-indigenista, para así denotar las representaciones y estereotipos mestizos e indígenas.

PALABRAS CLAVE: discografía, lugar, romántico, estereotipos, comunicación, interpretación, sanjuanito mestizo urbano, representaciones, construcciones identitarias, indigenismo.

El sanjuanito urbano a mediados del siglo XX

A mediados del siglo XX, en el Ecuador, la denominada música nacional alcanza su máximo esplendor, para dar como resultado una extensa discografía de los géneros musicales. El sanjuanito, al ser un referente en loailable, se consolida con el apareamiento de numerosas piezas musicales interpretadas por diferentes artistas de la época. En sus letras concurrían diversas temáticas asociadas a las festividades, al sentido de pertenencia a un lugar, el cortejo amoroso y los oficios. A través de una recopilación, se catalogó un total de treinta sanjuanitos (que datan de los años cuarenta, hasta los años sesenta del siglo XX).

Registro de sanjuanitos urbanos de mediados del siglo XX

REGISTRO DOCUMENTAL DE FUENTES DISCOGRÁFICAS

Estilo	Nombre	Año	Música y letra	Intérprete	Sello discográfico
Vanguardista indigenista	<i>Runa suerte</i>	1965 ca.	Guillermo Garzón	Benítez y Valencia	Granja LP 351-0012
	<i>Huasipungo</i>	1964	Gerardo Arias y Arias		Desconocido
	<i>Lamento del indio</i>	1940 ca. (creación)	César Humberto Baquero	Hermanos Miño Naranjo	Ónix LP: 50047- 1971
	<i>El huerfanito</i>	1969	Agustín de Azkúnaga	Dúo los Corales	Discos Fénix LP. 12-15009
Pertenencia y lugar	<i>Recuerdos</i>	1967	Gonzalo Benítez, Guillermo Garzón	Benítez y Valencia	Rondador LP 550001
	<i>El cóndor mensajero</i>	Años cuarenta	Carlos Rubira Infante	Carlos Rubira y Fresia Saavedra	Desconocido
	<i>A orillas del Tomebamba</i>	Años cuarenta	Rafael Carpio Abad	Gonzalo Benítez	Desconocido
Oficios	<i>Soy capariche</i>	1982	Manuel María Espín	Benítez y Valencia	Rondador 750151-3
	<i>Huashca de corales</i>	Desconocido	Desconocido	Dúo Saavedra-Moncayo	Sello Cóndor 1974
	<i>El Comisario Municipal</i>	1960 ca.	Segundo Bautista	Los Montalvinos	Desconocido
Costumbres	<i>El capulí</i>	1962	Francisco Paredes Herrera	Benítez y Valencia	Rondador LPR 10025.
	<i>Carabela</i>	1940 ca.	Guillermo Garzón	Mendoza Suasti	Desconocido
	<i>Quiéreme ñañita</i>	1965	Quintaliano Granja	Benítez y Valencia	Granja LP 351-0001
	<i>Pesthe longuita</i>	1965	Manuel María Espín	Benítez y Valencia	Granja LP 351-0012
	<i>Chiquichay</i>	Años 30-40 ca.	Rubén Uquillas	Luis Alberto Valencia	Desconocido
	<i>Chilpe anaco</i>	1978	Sergio Mejía Aguirre	Benítez y Valencia	Rondador 550010
	<i>Caminando</i>	1979	Gonzalo Benítez	Benítez y Valencia	Rondador 550051
	<i>Blancas palomas</i>	1979	Gonzalo Benítez	Gonzalo Benítez	Ónix P1979
	<i>Amor forastero</i>	1970	Enrique Montenegro	Hermanas Mendoza Suasti	Orión L.P. 8065
	<i>Pilche de chicha</i>	1985 grabación	Enrique Montenegro	Orquesta Rumba Habana	Desconocido
	<i>Pobre corazón</i>	Años 40 creación	Gonzalo Ubidia	Trío Los Billantes	Ónix LP. 1972
	<i>Chapita de ronda</i>	1955	Desconocido	Dúo Maya-Rosero	Ónix TG-110
	<i>Esperanza</i>	1965	Gonzalo Moncayo	Los Embajadores	Ónix Lp. 8080
	<i>No te has peinado</i>	Años 40 ca.	Carlos Rubira Infante	Rubira Infante y Fresia Saavedra	Desconocido
	<i>Marujita</i>	1965	Gonzalo Badillo	Badillo Baldeón	Discos Fénix

Festividades	<i>Viva la fiesta</i>	1956	Carlos Paredes, Alejandro Plazas	Benítez y Valencia	Discos Nacional DN-LP-001
	<i>Toros de pueblo</i>	1967	Marco Tulio Hidrobo	Benítez y Valencia	Rondador LP 550001
	<i>Pobre negro</i>	1940 ca.	César Humberto Baquero	Hermanas Orión	Sello Orión LP.1984
	<i>Pase la agüita comadre</i>	Años 50 ca.	L y M: Ángel Ayala	Hermanas Orbe	Desconocido
	<i>Chamizas</i>	Año 1955	Letra: José Guerra Música: Víctor de Veintimilla	Hermanas Orbe	Sello Orión

El indigenismo en los sanjuanitos urbanos

Así como en la literatura, el indigenismo se hace visible en varias composiciones musicales. En este caso, se tomó dos canciones cuya temática, desde una perspectiva mestiza, ahonda en la ‘tristeza’ y ‘soledad’. Entre los sanjuanitos indigenistas constan: *Lamento del indio* (1940 ca.) (Letra: César Humberto Baquero; música: César Humberto Baquero); *Runa suerte* (1940 aprox.) (Letra: Guillermo Garzón; música: Guillermo Garzón).

‘Lamento del indio’, una visión sobre la tristeza del indio

Lamento del indio fue un sanjuanito compuesto por César Humberto Baquero, presumiblemente en la década de los años cuarenta. Entre sus intérpretes destacan los Hermanos Miño Naranjo (LP *Inoernal*, Ónix LP 50047, año 1971).¹ La primera estrofa hace referencia a la naturaleza y la labor del indígena en el campo: el arado, la siembra y la cosecha. Estas labores evidencian el estereotipo “alegran al indio y calman su dolor”. En este aspecto, cabe tomar en cuenta que dentro de la literatura, la pintura y la

música, se ha mostrado una imagen melancólica de lo indio. La idea, desde la perspectiva mestiza, es que, a partir de la Conquista, le fue arrebatada su cultura, su cosmovisión y que a través de las décadas ha seguido sintiendo nostalgia por su pasado (Silva, 2004).

En la segunda estrofa de la canción, se manifiesta lo siguiente:

Por donde quiera que va
toca triste el rondador (bis)
porque en su alma solo hay penas,
sufrimiento y gran dolor (bis).²

‘Runa suerte’, un canto a la explotación del indio

Runa suerte fue un tema musical compuesto por Guillermo Garzón a mediados del siglo XX. La canción ha sido interpretada por diversos artistas, de entre los que se destacan el Dúo Benítez y Valencia, quienes la incluyeron como el noveno tema de su disco ‘Vasija de Barro’ (1965).³ Esta versión de

1 Referencia adquirida de <https://www.discogs.com/es/Hnos-Mi%C3%B1o-Inoernal/release/7830691>

2 Guerrero, Pablo, *Cancionero Ecuador* Tomo 4. Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana. Quito-Ecuador, 2013, P.95

3 Información adquirida del blog denominado Música



LAMENTO DEL INDIO. LP 'INVERNAL', HERMANOS MIÑO NARANJO. SELLO ONIX, LP 50047, ECUADOR, 1971

Benítez y Valencia es interpretada únicamente con silbidos, representando la melodía en primera y segunda voz. La versión cantada que se tomará en cuenta para este análisis es la de las Hermanas Mendoza Suasti (s/f). Incluye instrumentos como el arpa, el acordeón, la guitarra, además de otros de viento y contrabajo.

La letra de la canción gira en torno a la migración y su vida de soledad. En la segunda estrofa se expresa lo siguiente:

Porque al pobre indio: que han de quererle,
que han de decirle: “quédate aquí”,
si no es tan solo para explotar
y hasta sus pocas tierras quitar,
sin que el reclamo ni la razón,
mejore un día su condición.⁴

En este verso se incluye la situación del indio como un individuo explotado dentro de las haciendas o lugares de trabajo. El título de la canción habla

Andina, Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2018/12/discografia-del-duo-benitez-valencia.html>

4 Guerrero, Pablo *Cancionero Ecuador*. Tomo 4. Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana. Quito-Ecuador, 2013, P.9

de la 'suerte'; pero más bien refiere a la mala suerte del indio, a quien le perseguirá la tristeza y la explotación a donde vaya.

Pertenencia y el lugar

La ciudad fue el escenario del aparecimiento de la industria fonográfica, así como de la industria del espectáculo. A su vez, los imaginarios de la ciudad se plasman, de una u otra manera, dentro de distintas canciones pertenecientes a los géneros musicales popular-mestizos, ya sea a partir del sentido de pertenencia de sus habitantes o por parte de viajeros o migrantes. Dentro de los sanjuanitos románticos con énfasis en la pertenencia y el lugar se encuentran:

El sanjuanito, al ser un referente en loailable, se consolida con el aparecimiento de numerosas piezas musicales, interpretadas por diferentes artistas de la época.

El cóndor mensajero (s/f) (Letra y música: Carlos Rubira Infante); y *A orillas del Tomebamba* (s/f) (Letra y música: Rafael Carpio).

‘El cóndor mensajero’, la fiesta de Alausí

La obra musical *El cóndor mensajero* fue compuesta en la década de 1940, por el compositor guayaquileño Carlos Rubira Infante, quien visitó el cantón Alausí (provincia de Chimborazo); posteriormente, grabó la canción junto a Fresia Saavedra. A manera de contextualización, Oswaldo Carrión destaca la tendencia nacionalista de Rubira Infante, canciones cargadas de ‘ecuatorianismo’ (Carrión,

Los sanjuanitos mestizos ecuatorianos de las décadas de 1940, 1950 y 1960 constituyen un arquetipo para entender las representaciones identitarias de la sociedad mestiza ecuatoriana de mediados de siglo.

2002: 223). Dentro de numerosas composiciones musicales del siglo XX, principalmente en pasacalles, se destaca el sentimiento nacionalista de Rubira, para plasmar su percepción romántica sobre distintas provincias, ciudades, cantones y barrios del Ecuador.

Sin embargo, en lo que respecta a los sanjuanitos, es escasa la cantidad de canciones que refieren a lugares del Ecuador. *El cóndor mensajero* es una obra que centra su atención en el cantón Alausí a partir de la vivencia personal de Rubira Infante. En los primeros versos, se hace mención a la belleza de las calles de Alausí, y a la nostalgia de Rubira por ese sitio. En la tercera y cuarta estrofa se muestra lo siguiente:

Encanto de serrana es tu mujer,
como la fruta dulce es su querer,
sus hombres son el vivo resplandor
del que trabaja y honra al Ecuador.

Por eso este sanjuán va para ti,
¡oh! tierra tan querida, mi Alausí.
El cóndor mensajero ha de llevar, para ti,
tierra mía, este cantar.⁵

En la tercera estrofa se hace alusión a la forma de ser de los ciudadanos de Alausí, destacando la dulzura de las mujeres y el rasgo trabajador de los hombres. En varias composiciones musicales referentes a las ciudades, comúnmente se alude a sus pobladores como personas alegres, hospitalarias y trabajadoras. Además, Rubira hace mención del cóndor, ave emblemática del Ecuador, como el mediador entre el canto de Rubira y Alausí, en el sentido en que el cóndor llevará hasta Alausí el canto de Rubira.

En la última estrofa de la canción, se menciona la fiesta de San Pedro de Alausí, en donde se realizan corridas de toros, muy populares en la época. Ese era otro de los rasgos identitarios de Alausí, además de su gente y sus festividades. Al mismo tiempo, al incluir estos aspectos, la canción se vuelve un himno

5 Obtenido de Oswaldo Carrión, *Lo mejor del siglo XX: música ecuatoriana*. Tomo I Quito, EC: Duma, 2002.

para los habitantes de Alausí, debido al sentimiento de pertenencia que ésta genera en el cantón.

‘A orillas del Tomebamba’, una postal hecha canción

A orillas del Tomebamba es compuesto por Rafael Carpio Abad. En este sanjuanito se retrata la imagen de las mujeres cuencanas que lavaban la ropa en las orillas del Tomebamba (Carrión, O., 2002: 169). Esta canción ha sido interpretada por artistas como Gonzalo Benítez (1977, Discos Ónix LP 50184), versión que tomaremos como referencia. Incluye instrumentos como el órgano, el arpa y el requinto (que ejecutan la melodía principal y arreglos musicales), la guitarra (cumple la función de bajo) y el tambor.

Oswaldo Ortega menciona que Cuenca se encuentra atravesada por cuatro ríos: Tomebamba, Yanuncay (río que es nombrado en el pasacalle *Chola cuencana*), Machángara y Tarqui. Añade que hasta épocas contemporáneas existe la costumbre de lavar la ropa al pie del río, lo que es visto como un atractivo de la ciudad de Cuenca (Idem). Rafael Carpio Abad, cuencano, muestra a través de esta canción la cotidianidad de la urbe. Al mismo tiempo, retrata al sector como un lugar con costumbres de antaño.

La primera estrofa de la canción habla de que el personaje encontró a su pareja lavando ropa en el río. En el coro añade que al lugar van todas las chollitas a lavar la ropa, además de destacar la belleza de las playas. En la segunda estrofa, una de las más significativas, se menciona:

De San Roque vienen
a lavar su ropa
y en el Tomebamba
yo beso su boca⁶

San Roque es el barrio en el que Rafael Carpio pasó la mayor parte de su vida. Queda muy cerca

6 Letra obtenida de Carrión, O (2002). Lo mejor del siglo XX. Tomo II. Ediciones Duma. Quito-Ecuador. P.169.

del río Tomebamba. Así, puede presumirse que el compositor observaba cotidianamente el curso del Tomebamba. Además, incluye un aspecto social de las cuencanas de la época: lavar ropa a orillas del río. Debido a estos detalles, Oswaldo Carrión concibe a este tema musical como una “postal hecha canción”.⁷

Oficios

En los sanjuanitos mestizos, no es muy común encontrar referencias a oficios o personajes que realizaban ciertas labores en la época. Sin embargo, en otros géneros musicales, tales como el pasacalle, se puede vislumbrar figuras como la del Chulla Quiteño (que, en este caso, se refiere más bien a un estereotipo del ciudadano quiteño popular-mestizo de la ciudad). De igual manera, en varios albazos, entre los que cabe destacar a *El canelazo*, aparece la figura de la vendedora de este licor. Entre los sanjuanitos con vinculación a los oficios, se encuentran los siguientes: *El Comisario Municipal* (1960 ca.) (Letra: Segundo Bautista; música: Los Montalvinos); *Soy capariche* (Años sesenta ca.) (Letra y música: Manuel María Espín).

‘El Comisario Municipal’, el trago

El Comisario Municipal es uno de los sanjuanitos más reconocidos e interpretados a nivel nacional. Fue compuesto a mediados de siglo por Segundo Bautista, fundador del trío Los Montalvinos. El tema gira en torno a la vida bohemia del Comisario Municipal, quien se dedicaba a beber mientras realizaba sus labores diarias.

En la primera estrofa, el compositor da a entender que se está contando una historia de su pasado, debido a que inicia con la frase: “Cuando era joven me tomaba un trago y me dormía sobre un tendal”.

7 Oswaldo Carrión manifiesta que la información de la canción la adquirió de la Sra. Teresa Carpio, hija del compositor Rafael Carpio (Carrión, O., 2002: 169).

Acto seguido, se menciona que el narrador de la canción veía por las mañanas al Comisario Municipal muy serio. Pero ocurría que, en las noches, éste ponía a funcionar su alambique (aparato para destilar el alcohol) para poder beber en las mañanas. En las últimas estrofas se menciona lo siguiente:

Desde ese tiempo de contrabando,
dejar la copa, no puedo más (bis).
Mejor amores desprejaría
pero el traguito digo que no (bis).⁸

Esta canción va construyendo un relato sobre la vida de un comisario, cuyo trabajo incluía evitar la producción casera y el contrabando de alcohol. Sin embargo, se muestra cómo el mismo comisario elabora ilegalmente su propio licor, en casa, para consumirlo mientras trabaja. En cierta manera, la canción ofrece un imaginario de las autoridades, quienes a pesar de que controlaban lo que era ilegal, se dedicaban a lo mismo.

‘Soy capariche’, barriendo las calles

Soy capariche es un sanjuanito compuesto por Manuel María Espín (antes de los años cuarenta)⁹ y grabado por el dúo Benítez y Valencia en el año de 1964 (entre enero y mayo) a través de Discos Corsa (Guerrero y De la Torre, 2006: 175). Dentro de la discografía de Benítez y Valencia, esta canción se incluyó en el disco *Siempre en el Ecuador* de 1982 (Rondador 750151-3), versión de 1964, acompañada por el arpa de Juan Castro y el violín de Enrique Espín.¹⁰ En este sanjuanito destaca la figura del capariche, un personaje emblemático de dentro de las ciudades.

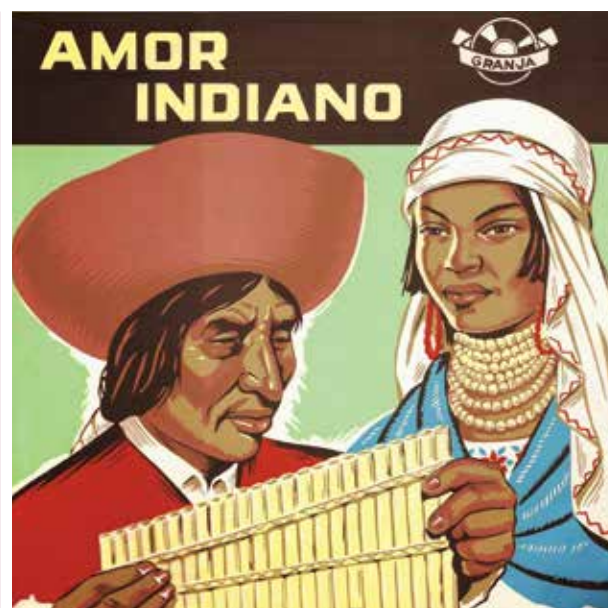
8 Transcripción realizada a partir de la versión de Los Montalvinos

9 Debido a que el autor falleció a finales de la década de los años cuarenta.

10 Información proporcionada por Erika Estefanía Guerrero, nieta de Manuel María Espín.

Germánico Solís caracteriza al capariche como un barrendero que recorría, desde la madrugada, las principales calles de la ciudad, portando una gran escoba hecha de ramas rústicas, para limpiar los desechos y desperdicios que los transeúntes o los vecinos arrojaban. Menciona que era un hombre que no portaba ni protección ni herramientas, que vestía “ropa de trabajo” (en ‘desuso’. No poseía ni un uniforme, ni seguridad, ni zapatos especiales, mucho menos mascarilla. Tampoco era parte de algún sindicato, sino que todo lo realizaba por cuenta propia.¹¹

El capariche realizaba la labor de limpieza de las calles, plazas y parques. Manuel María Espín, a través de este sanjuanito, plasma la imagen y labor de este personaje emblemático. A lo largo de la canción, se menciona lo siguiente:



● PESHTE LONGUITA. DISCO AMOR INDIANO, DÚO BENÍTEZ – VALENCIA. SELLO GRANJA, LP 12019, ECUADOR, 1965.

11 Cita obtenida del artículo de opinión denominado ‘El Capariche’ de Germánico Solís (20 de junio de 2017). Diario La Hora. Disponible en: <https://lahora.com.ec/noticia/1102067825/el-capariche>



● FUENTES: BARRENERO DE ZÁMBIZA, QUITO, 1901. FOTÓGRAFO: PAUL GROSSER. FONDO: ARCHIVO LEIBNIZ-INSTITUT FÜR LÄNDERKUNDE. LEIPZIG, ALEMANIA. ENTIDAD INVESTIGADORA: INSTITUTO METROPOLITANO DE PATRIMONIO.

Soy un capariche que madrugo a trabajar (bis).
Con mi carretilla y con mi escoba voy así,
barro las calles sin sentir dolor.
Cuando aclara la mañana con la aurora,
voy contento a mi chocita
llevando en mi corazón toda la vida
para mi longuita linda ayyy.¹²

En el verso de la canción, Espín muestra los rasgos característicos del capariche: es trabajador y debe madrugar temprano; además, enuncia su utilería (carretilla y escoba) para llevar a cabo su trabajo de barrer las calles. En el coro, se muestra cómo el capariche regresa a su hogar luego de realizar su trabajo, siempre con “alegría y felicidad”. Incluso, el personaje fue tan importante, que ha sido

12 Transcripción de la versión de Benítez y Valencia.

Dentro de numerosas composiciones musicales del siglo XX, principalmente en pasacalles, se destaca el sentimiento nacionalista de Rubira, para plasmar su percepción romántica sobre distintas provincias, ciudades, cantones y barrios del Ecuador.

retratado hasta la actualidad en festividades, escenificando, a través de desfiles y comparsas, la labor que realizaba.

Costumbres

Numerosos sanjuanitos mestizos del siglo XX hablan sobre la forma de ser de los ciudadanos, partiendo de temas como el cortejo, anhelo, despecho e incluso de la vida bohemia. En esta categorización se encuentran los siguientes sanjuanitos: *No te has peinado* (Años sesenta ca.) (Letra y música: Carlos Rubira Infante); *Peshte. longuita* (1968) (Letra: Manuel María Espín; música: Manuel María Espín y Dúo Benítez-Valencia).

‘No te has peinado’, el imaginario en la salubridad

La canción *No te has peinado* es una composición de Carlos Rubira Infante, interpretado junto a Fresia Saavedra, acompañado del acordeón de Gonzalo Godoy, el saxo de Lucho Silva, el requinto de Rosalino Quintero, las guitarras de Wacho Murillo, Sergio Bedoya, Juan Ruiz y la batería de Juan Elías

Falconí.¹³ Esta canción cuenta con una peculiaridad sonora, debido a que empieza como sanjuanito y posteriormente se transforma en un albazo, cambiando, incluso, el sentido de la canción.

Ay, desde que me fui, no te has peinado,
no te has peinado, no te has peinado
Cómo estará ese pelo de enredado...
Cómprate una peinilla pa' que te paines,
pa' que te paines, pa' que te paines (SIC)¹⁴

En el verso siguiente, el personaje masculino le reclama al personaje femenino sobre qué ha hecho con el dinero que le dio; ni siquiera tiene zapatos. Acto seguido, el personaje masculino le dice: "Atatay, asco de vos, mujer"; y le dice que se salga de ahí, porque ya no la aguanta. En la estrofa siguiente, el personaje masculino reclama al femenino que no se ha bañado, que su cuerpo ha de estar enlodado. En torno a estos versos, se muestra cómo iba cambiando el imaginario de entonces, sobre la suciedad. El hombre es quien regaña a su pareja, por su suciedad y desaseo. Cabe señalar que desde los años cuarenta y cincuenta el tema de la higiene y salubridad (baño, aseo personal, aseo en los mercados y calles) fue importante en las políticas municipales del país.

Pero ocurre el cambio de ritmo musical, de sanjuanito a albazo. En ese momento, también el sentido de la canción varía completamente, debido a que se muestra lo siguiente:

Cholita si me querís, salite por el potrero:
tu mama, escasa de vista,
ha de creer que soy ternero (bis).¹⁵

Cambia el sentido de la canción y se convierte en una canción referente al galanteo. Este cambio puede ser sujeto a diversas interpretaciones. La

primera de ella radica en que el cambio de ritmo puede traducirse como un viaje hacia el pasado, a cuando los personajes eran enamorados. Así mismo, también podría constituirse como una historia totalmente distinta a la inicial, incluso siendo una canción diferente. *No te has peinado* evoca una imagen del campo, en donde el personaje masculino debe ir a la ciudad a trabajar. Así se produce una cierta distinción entre el aseo del personaje que va a la ciudad y el desaseo de su esposa que se queda en el campo.

'Peshte longuita', la huida

Peshte longuita fue compuesta por Manuel María Espín y musicalizada en 1965 por el Dúo Benítez-Valencia, en el disco 'Amor indiano' (Discos Granja, LP 12019). La canción habla de la tristeza de un hombre debido a la huida de su amada. En la primera estrofa, el personaje lamenta la huida de su 'longuita' y anhela su regreso. En la estrofa siguiente, ha pasado el tiempo desde que se fue:

Han pasado ya seis cosechas
en el campo solo hay rastros.
Con tu partida has dejado
en mi alma solo abrojos.
Ya las ramas de los sauces
se inclinaron más al río (...).

El compositor de la canción refleja el transcurrir del tiempo a partir de los elementos de la naturaleza, como el paso de seis cosechas y la inclinación de las ramas de los sauces hacia el río. En el texto se incluye la palabra 'peshte', que según Pablo Guerrero no tiene un significado quichua, pero que puede significar 'ingrata' o 'mala' (Guerrero, P., 2002: 117). La gran mayoría de las composiciones en ritmo de sanjuanito tratan temáticas similares en las que el protagonista de la historia de la canción sufre o anhela el amor de alguien más, pero ese amor se convierte en frustración o pérdida.

13 Información proporcionada por la página en facebook de Gonzalo Godoy, acordeonista ecuatoriano.

14 Transcripción de la versión de Carlos Rubira Infante y Fresia Saavedra.

15 Transcripción realizada de la versión de Luis Alberto Valencia.

Festividades

Existen diversos sanjuanitos que retratan las festividades de distintos cantones, parroquias o comunidades. Según Naranjo (2007), las fiestas, sean religiosas o cívicas, siempre son momentos que están destinados a rendir culto, sea al patrón del pueblo, del barrio, de la ciudad, o conmemorar algún acontecimiento significativo para el lugar.

El sanjuanito, así como los demás géneros musicales ecuatorianos, escenifican a la sociedad y sus aspectos cotidianos. De igual manera, muestra una visión hacia el indio, desde una perspectiva indigenista y romántica.

Estas celebraciones incluyen juegos y actividades lúdicas que aportan a la recreación de los pobladores, y fomentan lazos de solidaridad, amistad y encuentro con sus tradiciones (Naranjo, 2007).

Como se verá en las canciones de esta categorización, estos juegos también estarán presentes en los sanjuanitos mestizos; al mismo tiempo, estos incluirán elementos importantes de las clases populares, tales como la banda mocha, las corridas de toros, la quema de la chamiza, entre otros. Esta clasificación incluye a los siguientes sanjuanitos: *Chamizas* (1955) (Letra: Víctor de Veintimilla; música: Víctor de Veintimilla); y *Toros de pueblo* (1964) (Letra: Marco Tulio Hidrobo; música: Marco Tulio Hidrobo).

‘Chamizas’, la fiesta del San Juan

Chamizas, o también denominado *La chamiza*, es un sanjuanito mestizo muy popular, escrito por José Guerra y musicalizado por Víctor de Veintimilla a mediados del siglo XX. Una de sus versiones más conocidas es interpretada por Las Hermanas Orbe, con el acompañamiento del acordeón de Gonzalo Godoy, las guitarras de Polibio Guambo, Sergio Bedoya, Raúl Espinosa y Carlos Montalvo, y el contrabajo de Carlos Silva Pareja. Esta versión salió a la luz en el año de 1955, en Disco Orión.¹⁶

En la primera estrofa, la canción nos introduce a la celebración de San Juan, en la cual los indios están bailando junto a la hoguera en donde se está quemando la chamiza. Además, se añade que a pesar de que está “chispeando” los indios celebran con alegría. En el tercer verso de la estrofa se menciona que “por sus amores, trago beberán, todito el día”, aludiendo a la relación entre el amor y el licor, que normalmente se le asocia con el despecho debido a los malos amores. En el verso siguiente, se menciona que el rondador resonará noche y día. En este sentido, el rondador es asociado a la música de la celebración de San Juan. Al ser un instrumento identitario de las comunidades indígenas, el rondador se

16 Información adquirida a través de la página en Facebook de Gonzalo Godoy. Disponible en: <https://bit.ly/2In2FR3>

convierte en un símbolo de la festividad y la música nacional.

En el coro de la canción se manifiesta lo siguiente:

Y la chamiza que quemando está,
se contagió de la alegría
y con los indios que bailan al son,
se amaneció a la luz del día,
Y así terminan a la luz del sol la algarabía,
es la chamiza que se celebró en la serranía, siiii.

La quema de la chamiza es un rito popular que se realiza en la víspera de las fiestas. En las culturas ancestrales el fuego fue parte esencial de su religión. Ante esto, Soraya Quiyupangui manifiesta lo siguiente:

En las comunidades del norte de Pichincha e Imbabura, especialmente la víspera del 24 de junio, se encendían fogatas, y ese fuego era el que representaba al Sol. Luego llegaron las fiestas católicas y se tomó ese símbolo y se incorporó a la fiesta religiosa. Según otras narraciones, el nacimiento del acarreo y la quema de la chamiza se originó en los encuentros de amigos; para conversar y poder abrigarse, prendían el fuego con las malezas que se encontraban cerca. Otros relatan que la tradición nació en el campo, ya que los productores agrícolas utilizaban el fuego para controlar las heladas.¹⁷

En este sentido, la quema de chamiza siempre ha estado ligada al proceso ritual y la convivencia. Dentro de la canción, la chamiza es la que da alegría de la comunidad. Incluso, se hace referencia al Sol, mencionando que al entrar la luz del sol termina la algarabía que comenzó entrada la noche. La canción finaliza con la frase “es la chamiza que se celebró en la serranía”. Con esta frase, la canción nos sitúa en la sierra ecuatoriana, en donde las prácticas mencionadas anteriormente definieron la nacionalidad.

17 Quiyupangui, Soraya, *La chamiza enciende la fiesta popular*, Publicado en Diario Últimas Noticias. (04-05-2016). Disponible en: <https://bit.ly/39kW3hQ>

‘Toros de pueblo’, expresión de la serranía

El sanjuanito mestizo *Toros de pueblo* fue compuesto por Marco Tulio Hidrobo y popularizado por el Dúo Benítez y Valencia, incluyéndolo en el LP ‘En la mitad del mundo’ (Discos Rondador LP 550001), perteneciente al año 1967, bajo la dirección de Ramón Pereda.¹⁸ La canción incluye instrumentos como violín, arpa, guitarras, contrabajo, redoblante y las voces de Gonzalo Benítez y Alberto Valencia.

En las dos canciones anteriores, la fiesta era abordada a partir de los sentimientos que generaba entre los pobladores de la comunidad. En el caso de *Toros de pueblo*, se incluyen más elementos, tales como el apareamiento de la banda mocha, los toros de pueblo y las bailadoras. Así mismo, nuevamente se hace referencia a la fiesta de San Juan, así como en *Chamizas*. En la primera estrofa de la canción se manifiesta lo siguiente:

En San Juan, los toros de pueblos:
expresión de la serranía,
donde dejo tantos recuerdos
de la fiesta que yo vivía, ay sí.

En el primer verso de la canción, se introduce a los toros de pueblo y la celebración de la fiesta de San Juan. En el segundo verso se manifiesta que estos son una expresión de la serranía. Según Marcelo Naranjo, Pichincha es una de las provincias en donde los ‘toros de pueblo’ son una de las principales actividades lúdicas en las festividades. Destaca que su práctica se encuentra presente en todos los rincones de la provincia (Naranjo, M., 2007). En el caso de *Toros de pueblo*, se hace referencia a la fiesta de San Juan de Imbabura.

Dichas corridas normalmente se llevaban a cabo a partir de las dos de la tarde; los habitantes se reunían para contemplar esta actividad, algunos de ellos arriesgándose a ser parte de ella, ‘lanzándose al ruedo’. Esta celebración se mantiene hasta la

18 Información adquirida del blog denominado Música Andina. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2018/12/discografia-del-duo-benitez-valencia.html>

actualidad. Consiste en llevar al pueblo varios toros, a los cuales se los suelta para que el público disfrute viendo cómo varias personas intrépidas se lanzan al ruedo a intentar evadir al toro. Esta práctica se ha convertido en un símbolo dentro de la cultura popular serrana.

En el coro de la canción se escucha la frase: “Qué alegría, qué emoción, lo que siente el corazón”. Así como en las canciones anteriores referentes a la festividad, nuevamente se destaca el sentimiento que genera la festividad. Los toros de pueblo, a pesar de ser una práctica muy peligrosa, generan gozo y disfrute entre las personas asistentes. En la siguiente estrofa de la canción, se incluye:

Ya comienza la banda mocha,
las cholitas están bailando,
con sus polleras bien bordadas
qué guapas son mis paisanitas, sí.

La banda mocha es una manifestación afrodescendiente de las comunidades de Carchi e Imbabura. Entre sus repertorios se encontraban canciones en ritmos de albazo, sanjuanitos, tonadas, pasacalles, bombas, fox incaico, entre otros.

Conclusiones

Esta breve revisión de sanjuanitos urbanos de mediados del siglo XX, permitió una visión de la sociedad de la época, mediante estereotipos, ideologías y representaciones reflejadas en las letras de las canciones. El sanjuanito, así como los demás géneros musicales ecuatorianos, escenifican a la sociedad y sus aspectos cotidianos. De igual manera, muestra una visión hacia el indio, desde una perspectiva indigenista y romántica.

BIBLIOGRAFÍA

- BUENO, Julio
2007 *1906-2006 Un siglo de música ecuatoriana*, Academia.
Disponible en: <https://bit.ly/32OrKxI>
- CARRIÓN, Oswaldo
2002 *Lo mejor del siglo XX: música ecuatoriana*. Tomo I., EC: Duma, Quito.

2002 *Lo mejor del siglo XX: música ecuatoriana*. Tomo II., EC: Duma, Quito.
- ESPINOSA, Manuel
2000 *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, EC: Tramasocial, Quito.
- GODOY, Mario
2012 *Historia de la música del Ecuador*, Facultad de Ciencias de la Educación, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- GRANDA, Wilma
2004 *El pasillo, identidad sonora*, Disco antológico.
- GUERRERO, Pablo
2002 *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, EC: Corporación Musicológica Ecuatoriana, Conmúsica, Quito.
- GUERRERO, Pablo y DE LA TORRE, A.
2006 *Gonzalo Benítez. Tras una cortina de años*, EC: Fonsal, Quito.
- GUEVARA, Gerardo
1992 *Vamos a cantar*, Editorial El Conejo, Quito.
- MONCADA, Raúl
2016 ‘Los mundos real, de referencia y posible en las narraciones de canciones ecuatorianas y bolivianas’. *Mediaciones Sociales*, N° 15, pp. 133-150.
- MORENO, Segundo Luis
1996 *La música en el Ecuador*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, [1930], Quito.
- MULLO SANDOVAL, Juan
2009 *Música patrimonial del Ecuador*, Ministerio de Cultura del Ecuador, Biblioteca Flacso, Quito.
- MUNICIPIO DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO
1993 *Canciones a Quito*, EC: Voluntad, Quito.
- NARANJO, Marcelo (coord.)
2007 *Cultura popular en el Ecuador*, Tomo XV, Pichincha, Centro Iberoamericano de Artesanías y Artes Populares, Cuenca-Ecuador.

NAVAS, Miriam

2010 *El alma de la fiesta: bandas de pueblo en Quito*, Investigación y textos, EC: Fundación Museos de la Ciudad, Quito.

RODRÍGUEZ, Martha

2018 *Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales, 1920-ca.1965: disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Área de Letras y Estudios Culturales, Quito.

SILVA, Erika

2004 *Identidad nacional y poder*, Ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador.

VERDESOTO, María Cristina

2017 'El sanjuanito como elemento nacionalista en la música académica ecuatoriana'. En *El Diablo Ocioso* (Revista musical ecuatoriana), Pablo Guerrero (Ed.). III Época, Quito-Ecuador: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana. Agosto de 2017

WONG, Ketty

2011 'La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana' (artículo), *Ecuador Debate* 84, Quito-Ecuador.

WEB:

Discografía de los hermanos Miño Naranjo,

Disponible en: <https://www.discogs.com/es/Hnos-Mi%C3%B1o-Invernal/release/7830691>

MIRA Balcón de los Andes, Banda Mocha (S/F).

Disponible en: <http://mira.ec/musica/banda-mocha/>

Música Andina (Blog), Discografía del dúo Benítez

y Valencia (S/F). Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2018/12/discografia-del-duo-benitez-valencia.html>

Quiyupangui, Soraya, La chamiza enciende la fiesta popular, Publicado en Diario Últimas Noticias.

(04-05-2016). Disponible en: <https://bit.ly/39kW3hQ>

Solís, Germánico, "El Capariche", Diario La Hora. (20 de junio de 2017). Disponible en: <https://lahora.com.ec/noticia/1102067825/el-capariche>

JEFERSON FLORES

Compositor y músico quiteño. Productor audiovisual. Comunicador Social con especialidad en Educomunicación, Arte y Cultura, por la Universidad Central del Ecuador, 2019. Realizó el documental *Ponchos de Poaló* para TV MICC, provincia de Cotopaxi, 2017, y la revista cultural *CumbayArte* del Centro Cultural Cumbayá, 2017. Ha formado parte de varias agrupaciones de su localidad, aportando en la composición de varias piezas musicales, en distintos géneros. Actualmente, es Director musical de la agrupación Música y Sentimiento, y forma parte de la banda quiteña Deep White. También se dedica a la recopilación e interpretación de sanjuanitos ecuatorianos.

Algunos aspectos sobre los autores y compositores:

CREACIÓN MUSICAL EN LOS AÑOS TREINTA*

Honorio Granja Azanza
Quito, mayo de 2020

Resumen

El plan de este breve artículo pretende, en primer lugar, establecer quiénes fueron los principales autores y compositores del período y sus características. Luego un registro de los niveles de frecuencia e incidencia de los diferentes ritmos y formas musicales en el período, en base a algunas muestras que ha sido posible ubicar, no obstante la dificultad de encontrar el material dada la casi total ausencia de ediciones gráficas o sonoras de las obras. En muchos casos, al no haber sido posible obtener las obras, se ha inferido su existencia, de manera indirecta en base a la bibliografía consultada.

PALABRAS CLAVE: compositor, autor, creador musical, género popular, forma, archivo histórico, nacionalismo.

Introducción

De mucha validez es la afirmación del etnomusicólogo francés Gerard Behague cuando expresa: “A la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal como es, admitiéndose que sus más originales expresiones, lo mismo puede salirle de la calle como venirle de las academias” (Behague, G., 1986: 193). Al tratar de acercarse al hecho de la creación musical en los años treinta, en cuanto elaboración individual, no se puede soslayar esta característica de la unidad del hecho musical, unidad dada por los propios elementos de la obra sonora que, al no requerir un código previo, es asimilada directamente por el receptor. Al ser sonora, su cobertura es total, indiferentemente de que, como en el caso de la literatura, el receptor sepa o no previamente el código.

* Originalmente esta obra es un mecanografiado de cincuenta hojas, escrito a fines del noventa del siglo XX. La transcripción del documento es más extensa que el presente artículo, pues corresponde a la investigación que el autor realizó bajo fines académicos. Aquí se presenta una versión reducida.

La música de los años treinta tuvo un incentivo en cuanto a su difusión en la producción discográfica, así como en el apareamiento de la radiodifusión. La producción de obras de música popular fue prolífica; abundan tanto los creadores como los intérpretes. La música académica tuvo cultores, pero en menor número, dadas las condiciones del país con respecto a la infraestructura educativa musical. Por ello, el canal de la creación musical tomó su amplio cauce en la música popular, no obstante, los esfuerzos y aportes en el campo de la música académica estuvieron presentes. Ahora bien, cabe preguntar, ¿cuáles fueron los factores determinantes para ese desarrollo de la música popular, que llegó a penetrar casi en todas las capas sociales? Para eso habrá que remitirse necesariamente al contexto histórico en sus aspectos económicos, políticos y sociales.

La crisis económica habría sido el factor para la gestación de una serie de hechos: levantamiento indígena, transformaciones políticas y, el que más interesa para el caso de la música, los procesos migratorios hacia los centros urbanos. Campesinos, pequeños artesanos, pequeños comerciantes, en suma, las clases subalternas, tomando el concepto de Manguashca (1988: 1), comenzaban a trasladarse dentro del espacio de las regiones litoral e interandina. Pero esta población se desplazaba con una serie de costumbres, creencias, tradiciones y, desde luego, con su música. Varios de los géneros y formas musicales que se habían cultivado desde la Colonia, así como otros adoptados a lo largo del período republicano, tuvieron amplia difusión, y el pasillo fue el de mayor manifestación (Granja, 1987: 4; Núñez, J., 1980: 2).

Los propios autores, tanto de los textos como de la música de esas obras, eran los sujetos de estos procesos y su creatividad ya expresada en ese contexto. A esto se refiere Jorge Núñez cuando afirma que el pasillo es una canción de desarraigo (Núñez, J., 1980: 223-230), pues el nivel de las necesidades ideológicas (de los diferentes actores de la sociedad) en la década del treinta y su expresión a través de las formas artísticas, están determinados por

el grado de desarrollo de los factores productivos (Tinajero, F., 1981: 104).

En la región interandina, los ritmos musicales populares (pasillo, yaraví, sanjuán, albazo, aire típico, costillar, danzante, pasacalle, yumbo, etc.) influenciaron en mayor medida en los creadores musicales y tuvieron un proceso de difusión y generalización a nivel nacional.

Ritmos del Litoral como el amorfino, el andarele, la caderona, la iguana, el moño, la contradanza, galopa, etc., o de minorías étnicas como la bomba, los arrullos y chigualos, no alcanzaron tal difusión para la época (Salgado, L. H., 1958: 72). Tampoco los compositores toman estos últimos ritmos como elementos para sus creaciones, sino que se circunscribieron más a los de origen interandino (Salgado, L. H., 1952: 14-16).

Los creadores

Se ha trabajado sobre una muestra representativa de 62 creadores musicales. De estos: un 79,4% corresponde a autores de ritmos populares y, en su mayoría, no han tenido acceso a una formación académica musical. Un 20,6% son compositores y en ellos predomina la creación de obras musicales en base a esquemas formales de carácter universal, a más de ciertas incursiones en los géneros populares. Todos ellos han tenido una formación académica regular en Conservatorios u otras instituciones musicales (*cuadro 1*).

CUADRO 1. CREADORES POR TIPO DE CREACIÓN

Autores		Compositores	
No.	%	No.	%
50	79,4	13	20,6

En cuanto a la diferenciación por sexo, hay un 6,4% de creadoras frente a un 93,6% de creadores varones. Si diferenciamos por sexo y por cada uno de los tipos de creación establecidos (autores y compositores), tenemos los datos siguientes que se muestran en los *cuadros 2 y 3*.

CUADRO 2. CREADORES SEGÚN EL SEXO

Varones		Mujeres	
Nº	%	Nº	%
59	93,6	4	6,4

CUADRO 3. CREADORES POR SEXO Y TIPO DE CREACIÓN

Tipo/sexo	Autores		Compositores	
	Nº	%	Nº	%
Varones	47	79,7	12	20,3
Mujeres	3	75,0	1	25,6

“A la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal como es, admitiéndose que sus más originales expresiones, lo mismo puede salirle de la calle como venirle de las academias”.
Gerard Behágue

Los autores musicales

Con el concepto de autores musicales nos referimos a aquellos artistas que han creado obras de carácter popular y corta extensión, y en su mayoría realizadas para piano, con la ubicación de la línea melódica en el pentagrama correspondiente a la mano derecha. Por lo general son de carácter vocal; hay pocos casos de obras con carácter puramente instrumental.

En lo que tiene que ver con la procedencia social de los artistas, la gran mayoría son de extracción popular: artesanos, pequeños empleados públicos, pequeños comerciantes, etc.; en suma, lo que se ha denominado las clases subalternas.

Por lo general el nivel educativo es escolar o de educación media, en tanto que el de instrucción musical, como queda dicho, casi no existe. Así, la mayoría de estos autores, encomendaba a copistas o músicos con alguna formación musical la transcripción de las creaciones.

Conforme a las fechas de nacimiento, la edad promedio de los autores, en su mayoría, fluctúa alrededor de los 30 años para esa época, pues han nacido con el siglo. Representan un 79,6% del total de creadores musicales. Otro grupo que es menos significativo corresponde a los nacidos a finales del siglo XIX y que promedian una edad entre 40 y 50 años para ese período. Representan estos el 20,4% (cuadro 4).

CUADRO 4. CLASIFICACIÓN DE LOS CREADORES MUSICALES DE ACUERDO AL CRITERIO GENERACIONAL

	Nacidos a fines del siglo XIX		Nacidos a comienzos del XX	
	Nº	%	Nº	%
Autores	10	20,0	40	89,0
Compositores	5	38,5	8	61,3

La difusión de las obras de los autores musicales tenía como canal más común la interpretación

en vivo, y en menor grado en la radio, la impresión gráfica o en discos. En el trabajo de recopilación se detectó que casi la totalidad de partituras recolectadas, eran manuscritas.

Los compositores

Estos artistas han creado, en su mayoría, obras con ajustes a cánones formales establecidos a partir de la cultura musical europea, lo que tiene su razón de ser en el tipo de educación musical que recibieron, educación oficial que no incluyó el estudio de las características de nuestro propio país.

En algunos casos, sin embargo, se crearon obras en base a los ritmos musicales populares vernáculos, pero más bien con una orientación formal más que con un conocimiento profundo de esos ritmos. Están presentes tanto el género vocal como el instrumental, el cual predomina.

La extracción social de este sector era más bien de clase media, como profesores del Conservatorio, artesanos (Segundo Luis Moreno era sastre), profesionales liberales (Sixto María Durán era abogado), directores en instituciones, etc.

El nivel escolar es por lo general de instrucción superior y el nivel musical es académico y orientado a la actividad profesional. En ellos predomina una generación joven (para esta época), pues el 78,6% es nacido dentro de los primeros diez años del siglo XX, en tanto que un 21,4% corresponde a los nacidos a finales del siglo XIX. Este fenómeno es similar al caso de los autores de música popular (*ver nómina de autores*).

La difusión de creaciones de los compositores de la época es casi nula; restringida a unos cuantos estrenos dentro de los Conservatorios o en pequeñas veladas musicales, no siempre con la disposición orquestal completa como hubiera deseado el compositor, ni la grabación, ni la impresión gráfica, ni la ejecución regular de conciertos, en condiciones técnicas o instrumentales óptimas, para esta clase de música.



● MANUEL DE JESÚS ÁLVAREZ LOOR
(CHONE, 1901-1958)



● JOSÉ IGNACIO CANELOS (IBARRA, 1900-1957)

Nómina de la producción musical en el período de los años treinta

AGUILERA, BENJAMÍN (1900 c.a. - 1970 c.a.)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Del cielo vendrá mi castigo	aire típico	1941	piano

ALAVEDRA, TERESA (1840-198?)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Las ondinias del Guayas	vals	1907	piano

ALBÁN V. BLANCA (c.a. 18?- c.a. 19?)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Claveles rojos	Pasodoble	1924	piano

ALVARADO SEMPÉRTEGUI, AURELIO (1896 c.a. -1970)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Amor inquieto Op. 65	One spet	1925	piano
Emociones del ring	Pasodoble	1930-1940	Ídem
Mujeres y dólares	Pasodoble	Ídem	
Mi alegría			
Cuidado pichonchito	Fox trot		
Labor de besos	Fox trot		
Perfume de azares	Fox trot		
Amor inquieto	One spet		
Pro patria	Marcha		
Embeleso	Pasillo		
Madrecita	Tango		
Lo desconocido	Ídem		
Adiós serenata			
Pena mía			
Astro mío			

ÁLVAREZ, MANUEL DE JESÚS (1901-1958)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Remordimiento	Vals couplet	1926	piano

ANDRADE Y CORDERO, CÉSAR (1904-1987)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Ilusión azul	Vals	1937	piano

ARAUJO CHIRIBOGA, ÁNGEL LEONIDAS (1900-1993)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Rebeldía	Pasillo	1930-1940	-
Amor grande y lejano	Pasillo	1930-1940	
Cuando me miras	Pasillo	1930-1940	
Almas gemelas	Pasillo	1930-1940	
Ojeras	Pasillo	1930-1940	
Nunca	Pasillo	1930-1940	
Tinieblas	Pasillo	1930-1940	
Heridas	Pasillo	1930-1940	
Se va la vida	Pasillo	1930-1940	
Esta noche	Bambuco	1930-1940	

ARAUJO CHIRIBOGA, JORGE (1892-1970)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Terciopelo negro	Pasillo	1930-1940	piano
Sendas distintas			

ARAUZ, ODALIA D. (s. XIX)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Himno a la provincia de El Oro en el día de su cincuentenario	Himno	1934	Canto y piano

ARÍZAGA TORAL, CARLOS (1891-1972)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Gotas de ajeno	Pasillo	Antes de 1953	piano
No me esperes	Ídem		
Swet love	Pasodoble		
Tardes de amor	Ídem		

BLACIO CLARO, J. (1879-1959)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Himno al bombero	Himno	1927	-
Susana	Vals	1926	
Muñequita	Tango	1928	
Himno del laborista	Himno	1930	
Sucre: A la madre logia	Vals	1933	
Montecristi	Vals	1936	
Andante		1939	

BRITO, CARLOS (1891-194?)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Cumandá	Pasillo	1930-40 c.a.	-
Tus ojeras	Pasillo		
Sombras	Pasillo		
Imploración de amor	Pasillo		
Solo penas	Pasillo		
Melancolía	Pasillo		
Fatalismo	Pasillo		
Ella	Pasillo		
Ojos melancólicos	Pasillo		
Una carta más	Pasillo		
Una negra tristeza	Pasillo		
Inesita	Pasillo		
Teresita	Pasillo		
Sin esperanza	Pasillo		
Cuasmal	Danzante		
Los huachis	Danzante		
Himno del cantón Mejía	Himno		

BECERRA, JOSÉ RICARDO (1905- 1975)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Los hijos del Sol	Danzante	1930-40 c.a.	-

CANELOS, JOSÉ IGNACIO (1900-1957)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Ambato bohemio	Chilena	1934	-
Gloria a Quito	Marcha	1934	
Pétalos marchitos	Pasillo	1934	
Al morir de las tardes	Pasillo	1930-1950	
Ojos verdes	Pasillo	Ídem	
Madrigal de amor	Pasillo		Piano
Ingratitud	Pasillo		Piano
Encarnación	Pasillo		Piano
Blanco cuerpecito	Pasillo		Piano
Inquietud	Pasillo		
Ósculos	Pasillo		
Cerca de ti	Pasillo		
Mi oculta pena	Pasillo		
Por tu camino	Capricho indio		
En tu ausencia	Danza indígena		

CAÑAR, JULIO CÉSAR (1898-1986)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Sangre ecuatoriana	Pasodoble	1930-50 c. a.	Piano
Arlequines de seda y oro	Ídem	Ídem	-
Conchita Citrón			
Arena y sol			
Adoración incaica	Fox incaico		
Soñando en mi rondador	Ídem		
Promesas de un mendigo	Pasillo		
Madre mía	Pasillo		
El peregrino	Pasillo		
Elevación	Pasillo		
Adiós morena	Pasillo		
El rosal	Pasillo		
Besándote me despido	Pasillo		
Dulce esperanza	Pasillo		
Últimos recuerdos	Pasillo		
La última oración de un moribundo	Pasillo		
Quito a Bolívar	Marcha		
Marcha de las juventudes ecuatorianas	Ídem		
Virgencita de mi barrio	Ídem		
Échale morocho al pollo	Sanjuán		
Huasicama	Cachullapi		
En la tumba de mi madre	Yaraví		

CARPIO ABAD, RAFAEL (1905-2004)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Debajo del capulí	Pasacalle	1930-50 c. a.	-
Ojos de mi madre	Pasillo	Ídem	
Así es mi Cuenca	Pasacalle		
Chola cuencana	Ídem		Piano

CARRERA, VÍCTOR MANUEL (1902-1969)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Evocación	Canción	1930-50 c. a.	Violín y piano
San Juan	Sanjuán	Ídem	Piano
Imbabura	Ídem		Ídem
Ñucanchic allpa	Danzante		-

CEVALLOS, J. HOMERO (s. XIX -1935)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Quimera	Vals	1924	Canto y piano

CRESPI, CARLOS (Milán, 1891-1982)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Himno al primer congreso eucarístico de Cuenca	Vals	1938	-
Diez de Agosto	Himno		
24 de Mayo	Marcha	1930-1940 c.a.	Orquesta sinfónica
	Ídem		

SEGUNDO CUEVA CELI (1901-1969)

● SEGUNDO CUEVA CELI (LOJA, 1901-1969)

Este autor lojano ha sido muy prolífico en su creación. El Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador tiene a su haber la mayoría de las obras de Cueva Celi, manuscritas. La colección consta de un total de 3.192 creaciones, en las que predominan los pasillos, yaravíes, sanjuanés, pasacalles y variedad de creaciones infantiles. Toda esta producción ha sido realizada principalmente en la primera mitad del siglo XX y en cuanto a la época que estamos estudiando, Cueva Celi ha sido un creador destacado en el campo de la música popular. No se efectúa aquí el listado general de sus obras, pero para el trabajo de investigación se cuenta con el inventario general y con las propias obras.

CUEVA NEGRETE, NESTOR (1910-1981)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Himno al civismo	Himno	1930	Coro y piano
Allegro sinfónico	Poema sinfónico	1949	Orquesta sinfónica

DURÁN, CORSINO (1911-1975)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Anacu ruju	Sanjuán	1940 c.a.	Piano
Ñucanchipac yarahui	Ídem		Ídem
Tristes alegrías	Yaraví		
Añoranzas	Romanza		
Viva Quito	Himno		Coro
-	Danza		Violín y piano

SIXTO MARÍA DURÁN (1875-1947)



SIXTO MARÍA DURÁN (QUITO, 1875-1947)

Importante compositor ecuatoriano y eje sobre el cual han girado una serie de actividades musicales, precisamente de la época que estudiamos. En este caso, el Archivo Histórico también tiene a su haber un buen porcentaje de las obras de este artista, en la cantidad de 128, aunque ese no es el número total de sus obras. Es el caso del creador que ha compuesto tanto música de carácter universal y académica como también música popular ecuatoriana: pasillos, yaravíes, vales, fox incaicos, fox-trots, one-steps. En música académica ha elaborado óperas, operetas, himnos, zarzuelas, rondeñas, canciones, poemas sinfónicos y abundante música religiosa. Existe en el Archivo Histórico del Banco Central el listado general, así como las partituras para el trabajo investigativo.

ECHVERRÍA TERÁN, PEDRO (1904-1985)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Amarguras	Albazo	1940-50 c.a.	Piano
Hastío	Pasillo		
Penumbra	Ídem		
Amargura campestre	Sanjuán		
Danzante	Danzante		

GARZÓN UBIDIA, GUILLERMO (1902-1975)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
La ventana del olvido	Pasillo	1930-40 c.a.	
Amor perdido	Pasillo		
Resignación	Pasillo		
Angustia eterna	Pasillo		
Honda pena	Pasillo		
Ojos maternos	Pasillo		
Lejanas tierras	Pasillo		
Luciérnaga	Pasillo		
María Luisa	Pasillo		
Mis pesares	Pasillo		
Carabuela	Sanjuán		Piano

Pobre corazón	Ídem	Ídem	
Curi shunguito		-	
Dulce pena	Albazo	-	
Árbol frondoso	Danzante		Piano
Compadre péguese un trago	Aire típico	-	

GONZÁLEZ, CLODOVEO (1909-1984)

GRANJA, SEGUNDO (1898-1968)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Las ondinas	Capricho	1930-1940 c.a.	-
Mal de amor	Pasillo		

GUERRERO, CÉSAR (1893-1975)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
El aguacate	Pasillo	1930 c.a.	Piano

GUZMÁN, A.

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Bella María	Pasillo	1934	-

HIDROBO, ARMANDO (1922-1984)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Charito	Vals	1940 c.a.	-
Aires de mi tierra	Albazo		

HIDROBO, MARCO TULIO (19-1961)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Canta cuando me ausente	Pasillo	1930-1940 c.a.	Piano
Al besar un pétalo	Pasillo		Ídem
Ensoñación	Pasillo		-
Corazón muerto	Vals		
Édgar Puente	Pasodoble		
Tarde española	Ídem		
La última faena			
Encargo que no se cumple	Pasillo		
Eulalita	Pasillo		

IBÁÑEZ MORA, ENRIQUE (1903-1998)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Sé que me matas	Pasillo	1930 c.a.	Piano
La culpa la tuvo un beso	Pasillo		
No pretendas	Pasillo		
Desolación	Pasillo		
Solo y triste	Pasillo		
Mi sufrimiento	Pasillo		
Endechas	Pasillo		
Adoración	Pasillo		
Rosa de amor	Pasillo		
No te puedo olvidar	Pasillo		
Yo me he visto en tus ojos	Pasillo		
Sueño y dicha	Pasillo		

INGA VÉLEZ, RUDECINDO (1902-1984)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
La bocina	Fox incaico	1930-50 c. a.	Piano
El llanto del indio	-		-
El sacrificio de las vírgenes del Sol	Fox incaico		
El jaguay	-		
Las cumbres del Cañar			

JARAMILLO, MIGUEL s. XIX-XX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Quiéreme así	Albazo	1930 c.a.	-
Lágrimas de oro	Pasillo		

JIJÓN, INÉS (1909-1995)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Adoración	Fantasia	1930-50 c. a.	Piano
Tierra mía	Pasillo		-
Romanza	Romanza		
Villancicos	Villancico		

JIMÉNEZ COLOMA, ÁNGEL HONORIO (1907-1965)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Música sinfónica		1930-50 c. a.	-
Música de cámara			
Música vocal			
Música popular para piano			

MATUSIS, BORIS (1907-1965)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Peregrina	Pasillo		Piano

MENDOZA MOREIRA, CONSTANTINO (1898-1985)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Laura: Rosales mustios	Pasillo	1926	Piano
Volverás	Pasillo	1930-50 c. a.	-
Visión serena	Pasillo		
Añoranza	Pasillo		
Sus ojos glaucos	Pasillo		
Tengo celos	Pasillo		
La canción de los Andes	Fox incaico		
La ignominada	-		
Fragmento musical			
Serenata mínima			
Calajes de España			

MORALES PINO, P. (1863-1926)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Iris	Pasillo	1924	Piano

MORENO ANDRADE, ALBERTO (1889-1980)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Rapsodia ecuatoriana N° 1	Rapsodia	1930-40 c.a.	Piano
A ella	Serenata		Canto y piano

MORENO ANDRADE, SEGUNDO LUIS (1882-1972)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Danza ecuatoriana N° 1	Sanjuán	1924	Piano
Nueve de Julio	Obertura	1923	-
Imbabura: marcha triunfal	Marcha	1929	-
Nocturno	Nocturno	1930	Fagot y piano
Barcarola	Barcarola	1938	Canto y piano
Suite ecuatoriana N° 1	Suite	1940	Orquesta sinfónica
Stábat mater			4 voces mixtas y órgano
Barcarola			2 voces iguales y piano
Sanjuanito	Sanjuán	1940	Ídem
Primavera	Pasillo	1940	-
A una rosa	Pasillo	1930-40 c.a.	Canto y piano
Quejas	Pasillo	Ídem	-



● SEGUNDO LUIS MORENO (COTACACHI, 1882-1972)



● FRANCISCO PAREDES HERRERA (CUENCA, 1891-1952)



● NICASIO SAFADI (LÍBANO, 1897-1968)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Gotas de ajenjo	Pasillo		
Delirando	Pasillo		
Ligia	Pasillo		

MOYA ALZAMORA, RAMÓN (1897-1963)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Serenata de amor	Pasillo	1925	-
Lejanía	Pasillo	1930	
Ensueño	Pasillo	1930-40 c.a.	
Ojeras	Bambuco	Ídem	
Tus ojos	Ídem	1932	
Ideal	Pasillo	1934	
El beso	Ídem	1934	
Himno jardín de infantes	Himno		

MUÑOZ SANZ, JUAN PABLO (1898-1964)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Madrigal	Pasillo	1930-50 c. a.	
Quiteñita	Pasillo		
Sonatina	Sonatina		
Himno al deporte	Himno		
Himno al Colegio Militar	Himno		
Eloy Alfaro			
Capillana: danza nativa	Danza		Piano
Danza incaica	Danza		Ídem

MULET, JOSÉ s. XIX-XX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Himno a la raza iberoamericana	Himno	1916	Canto y piano

MURILLO, EMILIO (1880-1942)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Lucero	Pasillo	1923	Piano

NEGRI, ÁNGELO (1878-1947)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Canto escolar	Marcha	1930 c.a.	Coro a una voz y piano

OJEDA DÁVILA, CRISTÓBAL (1906-1932)

Obtuvo el Segundo premio en música clásica en Palermo, 1928

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Sentirse solo	Pasillo	1925	Piano
María Luisa	Pasillo	1925	Ídem
Alma lojana	Pasillo	1930 c.a.	
Soñando en tus miradas	Pasillo		
Anhelo	Pasillo		
Ojos negros	Pasillo		
Hacia ti	Pasillo		
Alejándose	Pasillo		
Esperando	Pasillo		
Nostalgias	Pasillo		
Maura Argelia	Pasillo		
Soñando en tus miradas	Pasillo		
Latidos	Pasillo		
Sangre ecuatoriana	Pasodoble		
Yo no sé si te quiero	Samba		
No me olvides	Yaraví		
Penas mías	Sanjuán		
Despedida	Romanza		
Plegaria	Himno		
Viviré llorando	Pasillo		
Moriré en tus brazos	Pasillo		
Tan cerca y tan lejos		1932 c.a.	
A mi madre querida	Marcha fúnebre	1930 c.a.	
Viñedos	Pasillo		
Flor de un día	Pasillo		
Esperanza	Pasillo		
Ven	Pasillo		

Bajo cenizas	Pasillo
Latidos	Pasillo
Ojos negros	Pasillo

PAREDES HERRERA, FRANCISCO (1891-1952)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Viva la plaza	Pasodoble	1913	-
Alma en los labios	Pasillo	1919	Piano
Tú y yo	Pasillo	1930-40 c.a.	Ídem
Manabí	Pasillo	Ídem	
Como si fuera un niño	Pasillo		
Acuérdate de mí	Pasillo		
Rosario de besos	Pasillo		
Unamos los corazones	Pasillo		
Opio y ajenjo	Pasillo		
Vamos linda	Pasillo		
Cenizas del corazón	Pasillo		
Horas de pasión	Pasillo		
Anhelos	Pasillo		

PAREDES GALÁRRAGA, VÍCTOR AURELIO (1896-1963)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Odio y amor	Pasillo	1930-1950 c.a.	Violín
Hastío	Pasillo		Ídem
Por qué son tristes tus ojos	Pasillo		
Alma del paisaje	Pasillo		
Soñemos otra vez	Pasillo		
Ricurita	Pasillo		
Romanza	Pasillo		Piano
Ojos tristes	Pasillo		Ídem
Evocación	Pasillo		
Bohemio	Pasillo		
Cuando vendrán	Pasillo		
Aidita	Pasillo		
Esperando	Pasillo		
Intermedio	Pasillo		
Feliz con tu cariño	Pasillo		
El rouge de tus labios	Pasillo		
Obsesión	Pasillo		
Mis quejas	Pasillo		

PEÑA PONCE, BELISARIO (1902-1959)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Misa ecuatoriana	Misa	1930-1950 c.a.	3 voces iguales
Misa en re menor	Ídem		4 voces mixtas
Edipo en Colono: drama griego	Ópera		-
Fado	Fado		Coro mixto a 4 voces, piano
Ojos de carbón	-		-
Tierra: Himno a la raza	Himno		Canto y piano
Himno del Pensionado Borja	Ídem		Ídem
Dios de amores			Una voz y piano
Dadnos Señor sacerdotes	-		Canto y piano
Las cinco llagas	-		Ídem
Salterio			
Himno a Santa Mariana de Jesús	Himno		
Himno del Congreso eucarístico bolivariano	Ídem		
Alas blancas	-		
Himno del segundo congreso eucarístico	Himno		
Preludios y estudios			

RAMOS ALBUJA, RAFAEL s. XIX-XX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Ecuador y Colombia Op. 165	Pasillo	1930-1950 c.a.	Piano
Muero de amor	Ídem		
El Ejército nacional	One Step		Piano
De tus brazos el cielo: gran vals brillante	Vals		-
Flores del Pichincha	Vals Boston		
Zapateado ecuatoriano op.153	Zapateado		
Muero de amor: nuevo aire ecuatoriano Op. 152	Quiteña		

SAFADI R., NICASIO (1897-1968)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Guayaquil de mis amores	Pasillo	1921	Piano
Horas de dolor	Pasillo	1930-40 c.a	Ídem
Invernal	Pasillo		
La canción del olvido	Pasillo		
Lirio de amor	Pasillo		
Me quedo llorando	Pasillo		
Mujer	Pasillo		
El montubio	Pasillo		
Tu ausencia	Pasillo		
Virgen pura	Vals		

RODRÍGUEZ, REMBERTO s. XIX-XX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Cariño de madre	Vals	1924	Piano

SALGADO TORRES, GUSTAVO ENRIQUE

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Página musical: aria dúo entre Rodrigo y Florinda	Aria	1925	Canto y piano
Canto de Rodrigo el Tajo: Primo cuadro Seconda Scena	Aria	1925	Canto y piano

SALGADO AYALA, FRANCISCO

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
La seductora	Canción	1930-1950 c.a.	-
Alegría del campo: danza criolla	Danza		-
El canto del trigo	Poema coral		Coro mixto
Canción indiana	Canción		Canto y piano

SALGADO TORRES, LUIS HUMBERTO

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Sonata con tres tiempos	Sonata	1930	-
Idilio a orillas del lago	Barcarola	1928	Piano
Capricho español	Capricho	1930	Violoncello y piano
En el templo del sol	Rapsodia aborígen	1932	Piano
Atahualpa o el ocaso de un imperio	Suite	1933	Banda
Ensueño de amor	Opereta	1934	Solistas, coros y orquesta
Alborada	Poema sinfónico coral	1936	Orquesta sinfónica y coro
Fiesta de Corpus en la aldea	Suite	1940	Piano
Consagración de las vírgenes del sol	Concierto	1941	Piano y orquesta sinfónica
Galería del folclor andino	Suite	1942	Piano
El páramo	Preludio andino	1942	Piano
Sanjuanito futurista	Microdanza	1944	Piano
La ñusta	Canción incásica	1940 c.a.	Canto y piano



● LUIS HUMBERTO SALGADO (CAYAMBE, 1903-1977)

FRANCISCO SALGADO AYALA (1880-1979)

Es evidente que la obra de este compositor abarca por lo menos medio siglo de productividad (de 1900 hasta 1950 aproximadamente) y por tanto rebaza el período que estudiamos. Sin embargo, es de suma importancia su estudio y además el nivel de productividad va paralelo al momento que estudiamos.

SOLER, ANDRÉS s. XIX-XX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Yo tuve un sueño	Vals	1923	Piano
Belleza guayaquileña	Pasillo	1930-40 c.a	Ídem
Dame un beso y te digo	Fox		
Luz de luna	Fox trot		
Monlighth	Ídem		

SÁNCHEZ, J. SALVADOR s. XIX-XX

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Himno del Centro Obrero Ayacucho	Himno	1928	Coro a dos voces y piano

TRAVERSARI S. PEDRO PABLO

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Canto bolivariano	Himno	1935	Coro y piano
El tambor ecuatoriano	Marcha	1930-40 c.a	-
El Congreso en Quito	Pasodoble		
El General Plaza	Ídem		

UQUILLAS FERNÁNDEZ, RUBÉN (1904-1976)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Tatuaje	Pasillo	1930-40 c.a	Piano
El dolor de la vida	Pasillo		Piano
Todavía	Pasillo		-
Te alejaste	Pasillo		
Corazón herido	Pasillo		
También me olvidarás	Pasillo		
Sombras	Pasillo		
Si sufres ven a mí	Pasillo		
Me verás partir	Pasillo		
Noches del alma	Pasillo		
Como un adiós	Pasillo		
Ensueños	Pasillo		
Perdónala	Pasillo		
Maleficio	Pasillo		
Lágrimas de oro	Sanjuán		
Chiquichay	Ídem		
El aguacerito			Piano
Ñuca shungu			-
Apostemos que me caso	Albazo		
Pajarillo	Albazo		
El maicito	Albazo-samba		
Bonita guambrita	Aire típico		
Vestida de azul	Ídem		
Solterito			
Ojos azules	Tonada		
No pretendas	Vals		

VALENCIA NIETO, VÍCTOR MANUEL (1894-1966)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
En vano	Pasillo	1930-1950 c.a.	Piano
Mi voluntad	Pasillo		Ídem
Hacia el ayer	Pasillo		
En la cruz	Pasillo		
Oye mujer	Pasillo		
Lejos de ti	Pasillo		

No sé decirte más	Pasillo	-
Disección	Pasillo	
Dolencias	Albazo	Piano
Ay no se puede	Ídem	Ídem
Tormentos		
Quiero, aborrezco y olvido	Yaraví	

VERA SANTOS, GONZALO (1917-1989)

TÍTULO	GÉNERO	AÑO	INSTRUMENTO
Señorita Guayaquil	Pasillo	1938	-
Milagreña linda	Pasillo	1930-40 c.a	
Señorita aviación	Pasillo	1940	
Romance de mi destino	Pasillo	1940	Piano
Mujer suave y divina	Pasillo	1930-40 c.a	-
Qué será de mi vida	Pasillo	Ídem	
La espera	Pasillo		
Eternos lazos	Pasillo		
Juramento	Pasillo		
Ausencia y olvido	Pasillo		
Niña de los ojos negros rizos	Pasillo		
Meditando	Pasillo		
Ojos negros	Pasillo		
Yo diera	Pasillo		
Carnaval	Pasillo		
Allá va la serranía	Pasillo		
Por triste senda	Pasillo		
Inspiración	Pasillo		
La canción de mi tierra	Pasillo		
E. Dorothy	Pasillo		

Las obras

Los niveles de frecuencia de ritmos y formas musicales presentes en las obras tanto de autores como de compositores de la época, se distribuyen de la siguiente manera:

Ritmos populares: 251 obras (54,8%)

Formas europeas: 208 obras (45,2%)

Total: 459 obras (100%)

Antes de iniciar una aproximación a la temática de las obras, veremos el aspecto relativo a la instrumentación.

Para la música popular y también para la música académica hay un predominio absoluto del piano, es decir que los creadores musicales pautaban, o hacían pautar en el pentagrama, sus obras instrumentadas para piano. Claro que una vez que se difundía, las interpretaciones sufrían una serie de versiones, pero estas se hacían justamente a partir de la partitura para piano. Los compositores también componían para piano, instrumento que por sus características se prestaba de manera más adecuada para el trabajo musical. En el *cuadro 5* podemos apreciar dicho predominio, pues

La música de los años treinta tuvo un incentivo en cuanto a su difusión en la producción discográfica, así como en el apareamiento de la radiodifusión. La producción de obras de música popular fue prolífica; abundan tanto los creadores como los intérpretes.

el 79% de las obras estaban instrumentadas para piano, un 12% habían sido creadas y pautadas para voz (sea solo o a coros) con acompañamiento generalmente de piano, un 51% eran elaboradas para pequeños grupos de cámara, un 2,9% instrumentado para orquesta sinfónica o instrumento solista con orquesta sinfónica y un 0,3% para banda. Hay que destacar que para estos años aún no se había fundado la Orquesta Sinfónica Nacional y los grupos de cámara no eran muy numerosos.

CUADRO 5. DIFERENTES TIPOS DE INSTRUMENTACIÓN UTILIZADOS POR LOS CREADORES MUSICALES DE LA DÉCADA DE LOS AÑOS TREINTA

Instrumentación	Nº de obras	%
Piano	249	79,0
Voz (solos o coros) con acompañamiento instrumental	40	12,7
Música de cámara	16	5,1
Orquesta sinfónica y conciertos para instrumento solista con orquesta sinfónica	9	2,9
Banda	1	0,3

Al abordar la temática, es decir, los significados implícitos a través de los textos, los títulos o las evocaciones, existe una serie de asuntos que son tratados por los creadores, y que podrían esbozarse en el *cuadro 6*, por temas y subtemas (para una apreciación en detalle ver: Nómina de la producción musical en el período de los años treinta).

CUADRO 6. DIVISIÓN DE LAS CREACIONES MUSICALES DE LOS AÑOS TREINTA DE ACUERDO A LA TEMÁTICA EVOCADA, EXPLÍCITA O IMPLÍCITAMENTE

Temática	%
1) Temas sociales	
Situación laboral e indígena	3,5
Educación	2,8
Deportes	0,7
Costumbrismo	3,5
Subtotal	10,5
2) Temas políticos	
De carácter patriótico: himnos, a los héroes, a los símbolos patrios, etc.	19,0
Históricos: etnias indígenas, conmemoraciones, cívicas, movimientos sociales, etc.	8,0
Subtotal	27,0
3) Temas filosóficos: sobre problemas como la muerte, la existencia, etc.	5,8
4) Temas religiosos	5,5
5) Temas estéticos	
Belleza de la mujer	1,0
Belleza de la naturaleza	5,8
Amor de pareja	30,9
Amor maternal	4,2
La música	14,2
Subtotal	56,1
Total	100,0

Para la música popular y también para la música académica hay un predominio absoluto del piano, es decir que los creadores musicales pautaban, o hacían pautar en el pentagrama, sus obras instrumentadas para piano.

Es manifiesta la abundancia de temas afectivos de pareja (30,9%), así como la temática patriótica (19,0%) y musical (14,2%). En cuanto a temas generales, los estéticos predominan (56,1%), los políticos también son significativos (27,0%) y, en tercer lugar, los sociales (19,5%). Sin embargo, ese aparente predominio formal de lo efectivo debe entenderse a través de la problemática social de la época y de las condiciones políticas subyacentes.

Criterios estéticos de los creadores

Quienes más se pronunciaron de alguna manera respecto al quehacer musical de la época, fueron los compositores. Ellos expresaron un pensamiento que pretendía resumir la actitud del artista musical respecto de su papel en la sociedad.

Un acercamiento a estos criterios permitiría allegarnos a un primer nivel de comprensión del hecho musical de la época, descrito hasta aquí en sus aspectos formales más generalizados. Veremos el pensamiento de los creadores musicales, que más se manifiestan en el plano de la concepción estética musical.

En Sixto María Durán (1875-1847), el mayor de ellos, hay, por un lado, una necesidad de expresar lo propio, lo terrígeno, lo que es su entorno social y cultural; se da cuenta de la importancia de la

producción musical indígena y popular cuando nos pregunta:

[...] esta forma de forma sonora y expresiva, existente hasta hoy y arraigada a nuestra sentimentalidad con su sencillez e ingenuidad encantadoras, a través de siglos y siglos, ¿no constituirá una base sólida de expresión particular estética, en formas de construir lo que hoy llamamos una escuela regional, como la italiana, la alemana, la francesa? (Durán, S. M., 1927: 248-249).

Pero él mismo, al dar respuesta deja ya entrever su concepción unilineal del proceso y el sentido de imitación de lo que sucede en el mundo europeo; habla del retraso que llevamos respecto a otros lugares, aunque con la 'posibilidad' de alcanzarlos: raza, territorio y tiempo, ¿qué nos falta? Obra, es verdad, pero cien años de cultura autónoma dejan ya vislumbrar un futuro glorioso (Durán, S. M., 1927: 249).

Por lo demás, al hablar de influencia externa, advierte que es solo en el aspecto formal, pero no en los contenidos, intuición relativa a la necesidad de asimilar la técnica como patrimonio universal sin dejarse asimilar por culturas extrañas a la nuestra, más aún en un país pluricultural y multiétnico como el nuestro. Nos afirma Durán:

Es cierto que la corriente actual de internacionalización musical tiende a fundir la individualidad de las escuelas, unificándolas, pero advirtamos que esta tendencia natural, como resultado de la fácil e intensa comunicación, se refiere a la técnica de la forma, no al elemento mismo de la expresión, elemento estéril y apenas manejable por manos extrañas; la expresión misma, con su elemento peculiar, será empleada adecuadamente solo por el alma y corazón americanos, en toda la potencialidad de su grandeza artística (Durán, S. M., 1927: 249).

El pensamiento nacionalista que se expresa a través de estas citas, sin embargo, se contradice con otros criterios de Durán vertidos en una conferencia sobre música como factor educativo. Deja entrever un concepto netamente eurocéntrico y romántico,

ajeno a nuestra realidad, y que tiene su raíz en el orden cósmico clásico.

La armonía de los sonidos, fenómeno maravilloso en los primeros años de la vida, estimulará el sentido del orden, del orden natural, porque el orden que se forma simplemente, es arte (Durán, S. M., 1931: 266).

Un nacionalismo musical con raíces exógenas es lo que se aprecia en este compositor y que se traslada a su obra musical de una manera sui géneris. Dentro de un contexto formal basado en la armonía tonal funcional, se desarrollan elementos formales de la música local, tales como el melos, o el ritmo; tal vez sea en las formas y ritmos populares nacionales donde se vea una relación más consecuente entre el esquema de composición y la raigambre local expresada sonoramente.

BIBLIOGRAFÍA

- BEHÁGUE, Gerard
- 1986 'La problemática de la investigación etnomusicológica en América Latina', Cuenca, *Revista de Antropología y Arqueología del Núcleo del Azuay*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, N° 9, abril.
-
- 1983 *La música en América Latina: Una introducción*, Caracas; Monte de Ávila Editores.
- DURÁN, Sixto María
- 1987 'La música como factor educativo: Conferencia leída en la Universidad Central y dedicada al personal de profesores', en: Edmundo Ribadeneira (comp.), *Teoría del arte en el Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador, (1931), pp. 257-271.
-
- 1933 *La música: su metodología*, Educación, Año VII, N° 77, Quito, pp. 17-22.
-
- 1925 *El sonido*, América, Año I, N° 2, Quito, septiembre, pp. 71-73.
- MAIGUASHCA, Juan
- 1986 *Las clases subalternas en los años 30*, Banco Central del Ecuador (poligrafiado), Quito.
- NÚÑEZ, Jorge
- 1980 'Pasillo: canción del desarraigo', *Cultura: Revista del Banco Central del Ecuador*, Vol. III, Año 7, Quito, mayo-agosto, cuatrimestral, pp.223-230.
- SALGADO, Francisco
- 1958 *Manual de fraseología musical didascálica*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 74 p. CNM-B.
-
- 1955 *Sixto María Durán: el maestro y el artista*, Letras del Ecuador, Año X, No. 1, Quito, enero-marzo, pp. 15, 27.
-
- 1939 *La educación musical en las diversas clases sociales*, Brote, Año I, N° 1, Quito, 15 de septiembre, pp. 16-19.
-
- 1912 *Musicología: crítica y estética: selección de artículos literario-musicales publicados en diarios capitalinos en distintas fechas desde mayo de 1912, mecanografiado, /196-/ 128 f., Quito.*
- SALGADO, Luis Humberto
- 1952a 'El Conservatorio de Música y sus directores', *Anales de la Universidad Central*, Tomo LXXX, N° 333-334, Quito, julio-diciembre, pp. 217-223. BCE-H.
-
- 1952b *Música vernácula ecuatoriana: microestudio*, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 16p. BCE-B.
- TINAJERO, Fernando
- 1986 *Aproximaciones y distancias*, Planeta, Quito, 162 p.
-
- (comp.)
- 1986 *Teoría de la cultura nacional*, Banco Central de Ecuador, Quito, 493 p.

Colonos pioneros en el noroccidente de Pichincha

LA MÚSICA Y LAS ARTES EN EL PROCESO DE FORMACIÓN DE LAS IDENTIDADES

A don Adán Ortiz, Cecilia Calderón, Esther Miño, Domingo Oviedo, Beatriz Molina, Alfredo Mena, José Bolaños, Germán Villamarín, Luis Lascano que nos recibieron en el año 2007 tantas veces como tocamos a sus puertas con el mismo cariño y generosidad del primer día.

Juan Carlos Franco y Ariadna Reyes Ávila
Quito, diciembre de 2018

Resumen

Finalizaba el siglo XIX e iniciaba el XX y las últimas voces de una cultura se apagaban definitivamente. Eran los yumbos del noroccidente de Pichincha. Antes de la invasión española dominaron un extenso territorio enclavado entre montañas, selvas, valles, innumerables cascadas y ríos cristalinos y caudalosos. Primero las epidemias, luego la sobreexplotación eclesial, finalmente las fugas y probablemente su asimilación a la cultura mestiza marcaron su definitiva extinción. A sus antiguos dominios arribaron colonos, algunos de ellos fueron testigos de su desaparición. Los pioneros colonos configuraron una identidad cultural que evocaba la memoria de un pueblo ancestral. Los que progresivamente iban llegando trajeron sus tradiciones culturales que se convirtieron en la fuerza subjetiva sobre la que establecieron su adaptación a una región desconocida y adversa. Circularon diversas y extraordinarias manifestaciones culturales como la polca, el cañirico, los tonos de San Pedro, la danza del caderazo con música bomba, también distintos géneros musicales de la denominada 'música nacional' y la puesta en escena de géneros dramáticos. Así, milagrosamente el arte afianzó la identidad de los nacientes pueblos mestizos.

PALABRAS CLAVE: yumbo, polca, cañirico, caderazo, bomba, afroandino, tonos de San Pedro, identidad cultural.

Aspectos socioculturales de la colonización en el noroccidente de Pichincha

Antes de la invasión española, el noroccidente de la provincia de Pichincha fue habitado por la cultura Yumbo. Sus huellas y presencia han sido motivo de estudio de la arqueología, etnohistoria, antropología, sociología, entre otras disciplinas. Los yumbos fueron decreciendo demográficamente de modo progresivo; llegaron a su merma casi total en el siglo XVIII y su desaparición definitiva, a principios del siglo XX.¹

Desde entonces, la región territorial y cultural de la Nación Yumbo fue gradualmente colonizada, lo que dio paso a formaciones sociales contemporáneas, en la dinámica propia de la memoria histórico-cultural de la Región en relación con las nuevas presencias. En las expresiones concretas, a la par que se inscribieron en la memoria de quienes recién llegaron reminiscencias culturales de los antiguos pobladores, también se crearon lazos identitarios en el nuevo territorio a través de la música y las artes como mediaciones culturales.

En este rol de creación, deconstrucción y recreación, la música y la puesta en escena de los pioneros colonos del noroccidente de Pichincha se convirtieron en puentes de reconocimiento y cohesión social en el territorio habitado. Fueron procesos espontáneos en los que el tiempo discontinuo de la experiencia individual y colectiva, puso en circulación los diversos saberes y conocimientos artístico-musicales de origen indígena, afroandino y mestizo a través de la memorial oral.

De este modo, en las parroquias de Pacto, Nanegal, Nanegalito y Gualea, que configuran la región noroccidental del Distrito Metropolitano

...en las parroquias de Pacto, Nanegal, Nanegalito y Gualea, que configuran la región noroccidental del Distrito Metropolitano de Quito, los primeros pobladores colonos fueron pioneros en la formación de una identidad cultural que evoca la memoria de un pueblo ancestral.

¹ Según Galo Ramón (2001) esta hecatombe demográfica ocurrió por la explotación laboral que sufrieron los yumbos en las haciendas de los mercedarios, lo cual provocó fugas selva adentro, así como por guerras intestinas de los mismos. Por su parte Lippi (1998) menciona adicionalmente las epidemias como un factor importante para el decrecimiento demográfico.

de Quito, los primeros pobladores colonos fueron pioneros en la formación de una identidad cultural que evoca la memoria de un pueblo ancestral. En Nanegal, los pioneros colonos empezaron a llegar entre 1910 y 1950 y a Nanegalito desde mediados del siglo XX.² La procedencia de los colonos fue diversa, llegaron de las provincias de Bolívar, Azuay, Imbabura, Chimborazo, Carchi, Loja, Tungurahua; de varias zonas de Pichincha (Quito, Cotacollao, Nono, Tumbaco, Yaruquí, Nayón, Zámiza, entre otras.); e, incluso, de Colombia.

Hacia 1950 el Estado ecuatoriano promovió la producción de banano, y, subsiguientemente, las de café y cacao. Con la creación del Instituto Ecuatoriano de Reforma Agraria (IERAC), en 1964 se alentó la colonización de tierras en el noroccidente y se legalizó su ocupación por medio de la actividad agrícola. Este proceso se vio favorecido por la construcción de caminos lastrados como el de Nanegalito-Nanegal (1957) y el de Nono-Tandayapa-Nanegalito-Gualea-Pacto (1955-1961). Así lo aseguran algunos colonos:

Quando yo era joven, me vendieron una hacienda inmensa, la dueña me conocía y me dijo que le entregue 15.000 sucres, que el resto podía pagarle de a poco. Por eso vendí chanchitos, animalitos, todo, y alcancé a reunir la plata y le pagué. Abrí caminos en mi propiedad, di tierras a la gente hasta que me puedan pagar, así fundé incluso un pueblo que se llama Guayabillas, yo iba abriendo camino, el IERAC seguía entregando mis mismas tierras... ¿se imagina?³

Nanegal y Pacto recibieron el ingreso de numerosos colonos que ocuparon las tierras de los yumbos. La información estadística entre 1950 y 1990 de los diferentes censos de población y agropecuarios demuestran que la población era sostenida

2 Tanto Nanegal como Gualea fueron pueblos que existían en la época colonial pero solo fueron reconocidos oficialmente por el Estado ecuatoriano como parroquias junto con Pacto a fines del siglo XIX.

3 Testimonio Domingo Oviedo (Entrevista: 2007)

en la zona y dependía ampliamente de la producción agrícola y ganadera.

La gente se concentraba en la ganadería y para ello eran necesarios los pastos, por ello se cortaba el monte, muchas de las casas eran construidas con esa madera, y era tan difícil sacarla a la ciudad que mucha de la madera se podría aquí mismo. La práctica agrícola aquí incluía el desmonte, luego el roce, el monte pequeño se corta primero y luego el tumbe, generalmente la madera se podría en dos años y luego de ese tiempo se tenía limpio un potrero. El árbol cortado se podría. Aquí había muchas maderas finas como el cedro, el canelo, la caoba, en aquel momento no se podía aprovechar porque no se tenían las herramientas de carpintería, en esa época tocaba aserrar a mano.⁴

Antes de la construcción de los caminos lastrados y aun cuando estos se terminaron, el intercambio de productos se realizaba por rutas abiertas hacía centurias entre la difícil geografía de la región por la cultura yumbo. Estas rutas prehispánicas conocidas como culuncos fueron construidas y usadas por los yumbos a lo largo y ancho de su territorio. Con el paso del tiempo y el permanente andar de humanos y bestias cargados, así como la pertinaz lluvia, fueron convertidas en enormes hondonadas. Con muy poca conciencia de la existencia ancestral de esta cultura, colonos, “nayones”⁵ y correos usaban estos antiguos trazados yumbos, cuya fama de intercambiadores exitosos de algodón, sal, piedras, especias y conocimientos fue reconocida en la época de la invasión española.

Eran caminos antiguos los que se usaban, parece que eran de yumbos. A un chulla viaje me llevó mi hermano, él era correo en ese entonces. Él me llevó a pie de aquí pero al regreso no pude venir porque dolían

4 Testimonio Domingo Oviedo (Entrevista: 2007)

5 Con este término los pioneros colonos identificaban genéricamente a indígenas de Nayón, Zámiza y Cocotog que comercializaban productos de la sierra en la zona.



ADÁN ORTIZ RELATANDO LA HISTORIA DE NANEGAL Y LAS TRADICIONES MUSICALES DE LOS PRIMEROS COLONOS, PARQUE DE NANEGAL, 2007. FOTOGRAFÍA: ARIADNA REYES.

los pies. Lo que sí puedo darle dato concreto era que los culuncos eran huecos de no menos de 5 metros o 10 metros y la montaña por encima, y tenían que ir con unas palitas o palos porque los animales se estrechaban. Al estrecharse las cargas no podían caminar y entonces picaban de los lados para que puedan pasar los animales. Cuando llovía, venían como ríos y era llenecito y se les llevaba los animales; venían las corrientes y se caían unos contra otros. El que conocía esos laberintos podía, por ejemplo, llegar por la parte de atrás de Nanegal cogiendo por Gualea Cruz y de ahí a Urcutambo. Otro camino que va por Palmito y sale por el Imbabura. Esos caminos comunicaban a la sierra norte con el noroccidente de Pichincha y con territorios de la costa.⁶

A pesar de la larga presencia de la cultura Yumbo en la región noroccidental, los censos de población y vivienda llevados a cabo en el siglo XX no identificaron población que hablara otra

lengua aparte del idioma castellano. Esto quiere decir que la mayoría de la población era colona, mestiza, o se trataba de colonos de raigambre indígena que no querían visibilizar su identidad étnica.

En el censo de población efectuado en la provincia de Pichincha por el Ministerio de Gobierno en 1950, el total de la población de Gualea, Mindo, Pacto y Nanegal se identifica como monolingües; el lugar menos poblado es Mindo con 351 habitantes, mientras que las otras parroquias tienen un promedio de 630 habitantes.

Para 1974 el mismo censo arrojaba resultados similares, es decir, toda la población se autodeterminaba monolingüe y aunque las parroquias habían duplicado su población, Mindo seguía teniendo la mitad de las restantes.

En el censo del INEC de 1990 la población de Gualea apenas sobrepasaba los 2.000 habitantes, Mindo ya alcanzaba esta cifra y era la parroquia con mayor aceleramiento demográfico de la región junto con Pacto que alcanzaba los 4.403 pobladores; Nanegal y Nanegalito conservaban la tendencia a duplicar su población en un período similar y todos los habitantes se consideraron monolingües.

Desde aquí en adelante el crecimiento poblacional va a ser mínimo. Para el 2001 la población de Nanegal alcanzaba los 2.560 habitantes; Nanegalito 2.474 habitantes; Gualea, 2.121; Pacto, 4.820 y Mindo, 2.429. Para el 2010 encontramos en Nanegal 2.636 habitantes; en Nanegalito 3.026 habitantes; en Gualea 2.025 y en Pacto 4.798.⁷

Reminiscencia de los Yumbo

Según Alfredo Mena,⁸ los pueblos matrices de la zona fueron Nanegal, Mindo y Gualea, idea que es compartida por otros colonos pioneros al inicio del siglo XX, como Beatriz Molina:

7 Datos de los censos del INEC del 2001 y 2010.

8 Testimonio Alfredo Mena (Entrevista: 2007)

6 Testimonio Adán Ortiz (Entrevista: 2007)



CASCADA LOS YUMBOS. FOTO: JUAN CARLOS FRANCO

Los tres pueblos matrices de la zona son Nanegal, Míndo y Gualea. Lo que no se sabe es cuál fue el primero, cuál es el más viejo. Se sabe que no se llamaba Gualea sino Guale o Guala. Que alguien le puso Gualea pero no sabemos quién. Lo que sí puedo decir es que mi padre fue el que desmontó para hacer el centro poblado y poder jugar a la pelota de guante. Al rato que desmontó encontró una piedra grande donde sabían golpear la pelota.

En la época de los últimos descendientes yumbos (Nachillón, Quinde, Andagoya) se intensificó el proceso de formación de los nuevos asentamientos humanos en el territorio de las parroquias Pacto, Gualea y Nanegalito. Las familias pioneras fueron su sello: los Mena en el sector de Gualea; los Ortega, Ruales, Morales, Viteri y Ortiz en Nanegalito; los

Oviedo, Rivera, Velásquez, Andagoya, Barrera, Chango, Coronado, en Pacto; los Miño, Velasteguí, Molina, Cerón, Collahuazo en el sector de La Armenia, parroquia Nanegalito.

Fueron estas familias las pioneras que a principios del siglo XX hicieron los cambios sociales, económicos y culturales de la región. Muchos se internaron en la selva por afinidad o parentesco, otros traídos por las noticias de abundancia de la zona, y, los más, por la apertura de la carretera Quito – Tandayapa – Nanegalito. “Nada fácil. Todo ha sido muy duro al principio”.⁹

Los relatos actuales sobre la región reviven voces e historias con una clara recordación de la cultura Yumbo. Sin embargo para la mayor parte de los

9 Testimonio Alfonso Espín (Entrevista:2007)



CULUNCO DEL SECTOR DE LA ARMENIA.
FOTO: JUAN CARLOS FRANCO

habitantes este legado es absolutamente desconocido; la conciencia sobre la región como un territorio habitado desde tiempos antiguos es relativa y claramente con mayor incidencia en pocos adultos mayores.¹⁰ Los colonos heredaron de los yumbos la chala (instrumento para la carga construido de fibra vegetal que usaron los yumbos para transportar productos a largas distancias); el puro¹¹ (calabazas para el acarreo de

agua o bebidas alimenticias) y los culuncos (caminos precolombinos usados para intercambios de productos y conocimientos simbólicos y shamanísticos).

Usamos la chala, la piedra de moler para el morocho. Antiguamente el agua se cargaba en puros y los productos en chalas. Era difícil el camino. Hacíamos una semana y más en llegar a Cotocollao. Usábamos los caminos antiguos. Nosotros decimos culuncos y ahora conocemos que eran caminos de los yumbos para ir de Quito a la costa por el Pachijal. Los culuncos se les puede observar todavía, por ejemplo, en el Puntazul, mientras que por acá se han perdido. Por Las Tolas sí hay culuncos. También hay por más allá de Nanegal arriba, partes, partes se pueden observar. Antes la gente cargaba en chala para transportar productos y cargaba agua en los puros; antes cargábamos

10 Solamente Adán Ortiz, fallecido hace algunos años, y Cecilia Calderón conocieron ciertos aspectos de la cultura Yumbo, algunos de los cuales fueron heredados a los pioneros colonos, tales como el puro y la chala.

11 Al respecto Alfredo Mena (Entrevista: 2007) señala: Puros llamábamos. Eso se sembraba como el zapallo, de ahí se cría, se hace podrir el chungo, se hace el hueco y de ahí saca la pepa y de ahí lavaba con agua hervida o agua limpia para cargar el agua.



● GONZALO VACA, EX-INTEGRANTE DE LA DESAPARECIDA BANDA DE NANEGAL. FOTOGRAFÍA: JUAN CARLOS FRANCO

agua, cuando era niña, no había canecas y entonces cargábamos en chalas y puros; la comuna de Buenos Aires y el Progreso también.¹²

En el imaginario colectivo y en la memoria de los habitantes de Gualea, Nanegalito y del mismo Nanegal, se conservan testimonios y creencias sobre rastros de los yumbos en el área de chontapamba, actual Nanegal. A esta zona se la conocía como ‘la yumbada’, justamente por ser tierra de yumbos, pero también por ciertas creencias asociadas a esta cultura. Al respecto Alfredo Mena,¹³ descendiente de los fun-

dadadores del actual pueblo de Gualea, menciona: “Se oía decir que en Nanegal había una piedra en un río, la piedra yumba donde bailaba una india yumba. Por eso los nanegalitos dicen yumbos a los de Nanegal...”.

Tradiciones musicales de los colonos migrantes en el noroccidente de Pichincha

Las expresiones artísticas y musicales de los colonos migrantes en el noroccidente de Pichincha estuvieron marcadas por distintos orígenes. Sus diversas procedencias determinaron la circulación fugaz de tradiciones culturales: fiestas, danzas y

12 Información Taller sobre Memoria Oral en Pacto, 2007.

13 Testimonio Alfredo Mena (Entrevista: 2007)

músicas de distintos lugares del país, especialmente de las zonas andinas más cercanas con las cuales mantenían relaciones de parentesco y comerciales. En otros momentos, la “música nacional”¹⁴ se constituyó en el vehículo articulador y de cohesión social y cultural de los pioneros colonos, siendo esencial para su sobrevivencia y cohesión social.¹⁵

Los colonos, en su condición de migrantes de distintos lugares, trajeron consigo sus acervos culturales entre los cuales constan instrumentos musicales como la dulzaina, la guitarra o la flauta. La mayor parte de objetos culturales fueron adaptados, reutilizados o refuncionalizados en los nuevos asentamientos humanos, algunos de ellos temporales y sin una continuidad en el tiempo, como en el caso de Cariyacu o su españolización Cariaco. De hecho, una permanencia o inestabilidad otorgada básicamente por las oportunidades que abrieron los caminos troncales y la expansión de la frontera agrícola.

En efecto, Cariaco, pueblo fundado por los pioneros colonos, tuvo una vida corta. Se ubicó al otro lado del río Alambí en una zona cercana al actual pueblo de Nanegal. Sus primeros habitantes trasladaron consigo distintas tradiciones ritualistas y dancístico-musicales. Destacan en este ámbito la fiesta de San Pedro que la celebraban a finales del mes de julio, bailaban alrededor de la cancha de pelota nacional, al ritmo de sanjuanitos interpretados por flautas traversas de carrizo. El baile del caderazo con música bomba es una danza propia

14 Wong (2010: 321) vislumbra la música nacional como una metáfora de la identidad nacional, (un concepto abierto) en donde cada clase social incluye o excluye determinados géneros musicales en concordancia con sus imaginarios sobre la configuración étnica de la nación mestiza. Según Espinosa Apolo (2003:77) hacia 1920 se asiste en Quito “al remozamiento de la cantina e íntimamente vinculada a ella, la afirmación de la llamada música nacional, sobre todo el pasillo”.

15 No obstante este importante movimiento artístico musical se estanca, siendo las expresiones musicales actuales mínimas, aisladas y sin referentes propios.

La Banda de Nanegal obtuvo un importante prestigio en la zona, sin embargo su vida fue corta, problemas de índole burocrático marcaron su desintegración. Durante su corta existencia, la Banda de Nanegal fue fundamental para la circulación del repertorio de la música popular mestiza.



JOSÉ BOLAÑOS Y ESTHER MIÑO RECORDANDO LAS VELADAS DE LOS COLONOS. FOTOGRAFÍA: ARIADNA REYES

de los afroandinos del valle del chota e Intag¹⁶ que también formó parte del acervo cultural de los habitantes de la efímera Cariaco, al igual que lo fueron algunas fiestas ligadas al santoral católico como Navidad y Santos Reyes, en estas últimas se bailaba la polca y el cañirico.¹⁷

16 Según Franco (2000: 107), el caderazo es una danza de pareja de los afroandinos de la cuenca del río Chota-Mira, en donde la mujer busca tumbar al hombre con su cadera.

17 La polca, ritmo de origen europeo, fue introducida en el Ecuador en el siglo XIX por las Bandas Militares. Variantes regionales con este ritmo fueron compuestas por compositores ecuatorianos que vivieron en esta época, tales como Aparicio

Cariaco fue un pueblo de avanzada de los colonos, se situaba justamente al frente del último reducto yumbo conocido con el nombre de Chontapamba, en la actual Nanegal.

Córdoba, Segundo Luis Moreno, Alberto Moreno, Francisco Salgado, Julio Cañar, entre otros. Según Guerrero (2005: 621-625), el cañirico fue una pieza musical que formó parte del fandango, festejo que se extendió por ciudades de la sierra y la costa y fue perseguido por las autoridades administrativas y eclesiásticas por considerarlo impúdico, de gente baja, en la que se come, se bebe y se baila con algazara. A finales del siglo XVIII fue prohibido por el prelado Juan Bernadino Jiménez Crespo en un barrio de Azogues.

Progresivamente los colonos fueron tomando posesión de las tierras de los yumbos de Chontapamba, quienes durante un lapso de tiempo compartieron su cultura con los migrantes. Los últimos yumbos de chontapamba realizaron donaciones de tierras a favor del asentamiento de Nanegal y se integraron a la cultura mestiza de los colonos a través de matrimonios interétnicos¹⁸. De esta forma desaparece chontapamba como último reducto yumbo y los habitantes de Cariaco cruzan el río Alambí para establecerse definitivamente en la naciente Nanegal.

Ya en Nanegal y luego de algunas décadas, los colonos fundan su banda de pueblo, conocida como la Banda de Nanegal, la única que existió en la zona del noroccidente y estuvo conformada por alrededor de diez músicos.¹⁹ Las fiestas religiosas, los matrimonios y otros acontecimientos importantes no solamente de Nanegal sino de varias poblaciones del sector estuvieron acompañados de la Banda de Nanegal. Su instructor fue Manuel Bastidas, quien impartió conocimientos de teoría y lectura musical a sus integrantes.²⁰ De preferencia interpretaban

pasillos, pasodobles y sanjuanitos. La Banda de Nanegal obtuvo un importante prestigio en la zona, sin embargo su vida fue corta, problemas de índole burocrático marcaron su desintegración. Durante su corta existencia, la Banda de Nanegal fue fundamental para la circulación del repertorio de la música popular mestiza.

Había la banda de Nanegal. Un Isaac Portilla, un Juan Parra. A los pocos años de casados pasamos una fiesta en Nanegal porque el párroco de Calacalí venía cada año a dar misa. Entraban, estaban un mes y se iban. Se hacían las fiestas de cada año y ahí se reunían. Priestes habían. Los de la banda eran Priestes (Calderón, 2007)²¹.

El priestazgo ejercido por los miembros de la Banda fue un factor esencial para la integración comunitaria, pues se consideraba obligación de los priestes la organización y financiamiento de las festividades locales, aspecto que debió haberles otorgado un gran estatus entre las poblaciones del noroccidente.²²

En el proceso de construcción de esta identidad migrante se dio cabida a distintas tradiciones culturales musicales que se reproducen en escenarios diferentes. Las tradiciones viajaban con los migrantes y permitieron la integración de estos; fue el caso de los colonos que llegaron al sector de Santa Elena, La Armenia, Gualea y Pacto.

Aquí no había luz, no había radios, no había absolutamente nada; entonces la música era guitarra y un acordeón de un señor ya fallecido que tocaba muy bien. Para hacer ciertas fiestas y sacar fondos para la iglesia y la escuela, se hacían veladas, o sea dramas, y eso era un tiempo muy bonito donde todos hacían de actores y de actrices y nos salía bastante bien y nos íbamos de un pueblo a otro para sacar fondos: de La Armenia a Santa Elena, a Gualea,

18 Entrevista a Adán Ortiz (2007)

19 El origen de las bandas de pueblo en nuestro país viene dado por el fenómeno de la difusión y la imitación, pues desde la introducción de las bandas militares en la época de la independencia con la llegada del Batallón Numancia en 1818, Banda enviada desde Bogotá y que actuó en casi todas las ciudades de la sierra, se llegaron a conocer nuevos instrumentos musicales. Más tarde se conformarían las retretas que eran conciertos de las bandas militares al aire libre en las plazas de ciudades y pueblos. Estas a su vez influenciaron para la conformación de las bandas civiles o de pueblo que podían estar formadas por pocos instrumentistas: un saxofón, un bajo y un redoblante. Las que superaban los 8 integrantes eran escasas y se las consideraban grandes. Las bandas proliferaron en los pueblos y tomaron presencia a través de los municipios que las incorporaron como parte de los espectáculos de las ciudades en los siglos XIX y XX. Este fue el caso de la Banda de Nanegal.

20 Por información proporcionada por el Sr. Gonzalo Vaca que fuera miembro de esta Banda, algunos integrantes de la misma fueron: Gustavo Quishpe (trombón); Oswaldo Quishpe (trompeta); Eduardo Yépez (trompeta); Víctor Pullas (bombo); Miguel Torres (tambor); Gonzalo Vaca (bajo o tuba).

21 Testimonio Cecilia Calderón (Entrevista: 2007)

22 Según Adán Ortiz, en un concurso de bandas de pueblo en la provincia de Pichincha, la Banda de Nanegal sacó el segundo puesto (Entrevista: 2007)

a Pacto, en distintas partes..., era una forma de estar la juventud y las parejas jóvenes porque no había nada... El señor que tocaba acordeón tocaba 'música nacional' no había invasión de músicas extrañas. Un sanjuanito, un pasacalle... Había veces que se sacaban coplas de unos a otros..., pero no una composición como tal. Había veces que se quería hacer una fiesta; no había nada, entonces, entre jóvenes de un lado y de otro se principiaba con las coplas conmemorando los acontecimientos o adulando a las chicas.²³

Las veladas fueron las expresiones culturales que recogían teatro (dramas), poesía (coplas) y 'música nacional' (pasillos, sanjuanitos, pasacalles, entre otros géneros mestizos) que viabilizaron la cohesión social de los grupos de familias migrantes a la zona de La Armenia, Santa Elena, Gualea y Pacto.

El siguiente testimonio de Esther Miño²⁴ relata el proceso organizativo y artístico de La Armenia:

Teníamos un grupo de personas aficionadas para teatro, en ese entonces nosotros le llamábamos dramas. Pero una velada completa se formaba primero por músicos que son los que dan vida, alma; entonces aquí se formó un muchacho que le gustaba el acordeón, con otros primos, amigos, que hicieron las guitarras; también tocaban las maracas, las mosai-cas y formaron un conjunto. Ellos, para iniciar el programa, daban la pieza musical, luego eran las palabras de ofrecimiento del acto por el director de la escuela o el presidente del pueblo que entonces animaba a la gente. Nosotros teníamos gente lo que quiera, entonces los artistas estaban vestidos como de doctores, otros de secretarios, hasta había la corte que juzga a los criminales y todo eso. Bueno, según los dramas. Había dramas muy tristes en los que la gente lloraba, lloraba mucho. Los artistas eran también muy buenos y se apropiaban de los papeles y lo hacían rebién. Después de esto, el drama tenía 3 ó 4 actos: luego de cada acto se daba pieza musical de acuerdo al acto que terminaba. Una vez terminado

el drama y la pieza, venían los sainetes. Como es ahora el teatro de la calle, unos sainetes pero bien chistosos que hacían reír a la gente. La gente, cuando no había la luz, estaba como que más apropiada de estas cosas, cuando ya vino la luz y la televisión ya la gente se retiró ya no quisieron saber nada...

... Entonces, esto más o menos se ha hecho, en el lapso de unos 20 años, 25 años, hacíamos por las fiestas de San José, hacíamos por navidad, hacíamos por año nuevo. Nos solicitaban también, nos íbamos a presentar a Gualea, Nanegal, la gente decía "estos son buenos actores" y nos ayudaban a preparar el escenario. Al señor Honorio Jiménez le gustaba ayudarnos, él mismo iba manejando el camión y nos llevaba...

... Fíjese cuál sería el entusiasmo que la esposa del señor Honorio Jiménez llevaba titeres y ollas de comida para alimentar a los artistas. Y bueno, después de terminados los dramas, se hacía un baile con la gente, unas dos o tres horas, y ahí sí se despedían, 'a sus casas se ha dicho'. Y al otro día tenía preparado el comité un almuerzo para agradecer a los actores, a los que han hecho llorar y a los que han hecho reír, una cosa tan bonita, tan tan bonita... También se hacían cuadros vivos, poesías, poemas, del señor Ronquillo que venía de Pacto.

El grupo musical para estas veladas estuvo conformado por Augusto Albán en el acordeón, Segundo Tapia en la guitarra, Ernesto Albán como vocalista y Jorge Albán en la batería; sin embargo, también se recuerda la utilización de otros instrumentos como la dulzaina, el rondador, la hoja, el rondín o armónica que hacían de metal o carrizo.

Varios colonos como doña Esther Miño, lideresa del sector y fundadora de la escuela Esmeraldas; José Bolaños, coautor del proceso artístico de la población colona; Germán Villamarín, guitarrista de la población; y Luis Lascano cantautor, evocaron en el año 2007 este proceso:

Se tocaba música nacional, pasillos, y se bailaba sanjuanito y pasacalle. Pasillos para dar serenos. Se daban serenos..., venían a darnos serenos por

23 Testimonio Bruna Mazepán (Entrevista: 2007)

24 Testimonio Esther Miño (Entrevista:2007)

el camino viejo a las tres de la mañana; a la una..., enlodados los pobres..., y antes llovía y llovía. Por donde había señoritas iban dando serenos, no se perdían. Hacían entre dos o tres guitarristas o a veces por amistad, por onomásticos. A mi papacito le gustó tener vitrolas, él escuchaba con esos discos negros y duros y gruesos; había para festejar las fiestas el 10 de agosto..., no sólo se agasajaba sino que se hacían dramas en la noche y se hacían sainetes cómicos con la misma. Se apropiaban de los papeles y hacían llorar y reír. Luego se hacía bailar dos o tres horas, no se amanece sino que se iba a la casa a las 12 (Miño, Bolaños, Villamaría, Lascano, 2007).²⁵

Los dramas que se presentaban en las veladas acogían una serie de temas que identificaban la vida extremadamente dura de los migrantes y un imaginario colectivo de valores cristianos tradicionales y una comprensión del mundo a través del modo mestizo de entender la vida cotidiana, el amor, la vida en pareja, las relaciones entre hombres y mujeres, algunos de estos fueron: *El amor filial, La hija del pecado, Así somos las madres, Honor y Justicia, Un veneno, El abismo, El secreto fatal, El secreto inviolable, El último beso de una madre, El amor que redime, Santa Rita la flor de capia, Tras las rejas madre mía, Lenguas asesinas, Sangre adúltera, Cárcel y cadenas, Fidelidad esposa, Hogar proletario, Amor de madre, Lo que Dios ha unido, Los pobres, El calvario de la mujer pobre, Las madres, Dinero solo no hace feliz, Fuego del cielo.*

La dura vida de los colonos migrantes encontraba en la música y en las expresiones artísticas los momentos de solidaridad, de comunicación, de afianzamiento de sus relaciones familiares y sociales. Auténtica mediación cultural donde los escenarios creados por la música y la puesta en escena eran el tiempo del reconocimiento social de los lazos creados. La tradición oral y el traspaso de la memoria que partía de sus lugares daban forma al nuevo territorio; incluso de dominio y manejo exitoso de un territorio terriblemente adverso

Los colonos, en su condición de migrantes de distintos lugares, trajeron consigo sus acervos culturales entre los cuales constan instrumentos musicales como la dulzaina, la guitarra o la flauta.

que se iba anclando en los corazones de la nueva población.

Otro espacio para compartir fueron los 'campamentos', mientras cumplían con la 'conscripción vial'.

Dos veces al año tenían la conscripción vial y los jefes de familia iban a las mingas desde Pacto hasta Nono. Había unas cuevas feas que tenían que empalizar entonces las familias, yo decía adónde irán..., nosotros vivíamos a la vera del camino y salíamos con guitarras, con pailas, con comidas y hacíamos campamentos, y ahí las mujeres salían a preparar comida por lo menos 15 días, con herramientas y empalizaban esos lugares de lodazales y a la gente le gustaba hacer eso porque había veces que se morían los animales enterrados. Eso hacían dos veces al año, la conscripción vial. Dormían ahí como campamentos. A la tarde hacían su hora social y los que sabían cantar, cantaban; y los que contaban cuentos, pues lo hacían..., y así era. Varias familias iban y esta hora era un aliciente, las mujeres eran felices. La gente era unida, solidaria en todo lo que había que hacer. Luego ya había en

25 Grupo de trabajo constituido por Josefina Miño, Luis Lascano, Germán Villamarín y José Bolaños.

cada pueblo su encuentro, su fiesta, un desafío para encontrarse.²⁶

La vida de los colonos era dura y complicada, más aún en el tiempo en que no había carreteras y debían transitar por los caminos antiguos a pie y con animales de carga; sin embargo, este factor fue determinante para fortalecer lazos sociales y la solidaridad de las formaciones sociales nacientes. Como tenían que depender de productos de la región de Quito, debieron relacionarse con los comerciantes, ‘arrieros’, ‘nayones’, ‘caminates’ que en su momento fueron los conocedores de estos senderos, algunos de ellos heredados de los yumbos.

Los indígenas nayones bajaban a comerciar productos, traían víveres, harina, sal, queso, carne seca de Cayambe, cebolla, la gente los esperaba para comprar. Los nayones, a su regreso, llevaban para comerciar en la Región de Quito frutas, maqueños, aguacates y otros productos propios del subtrópico, entre los que se debe mencionar las venas para hacer las chalas y canastos que la gente de Santa Elena se dedicaba a sacar del monte.

Los arrieros ingresaron más adelante y no utilizaron los culuncos sino los caminos que habían sido mejorados. Si se toma la información etnohistórica se podría incluso afirmar que son los nayones quienes continúan con las labores realizadas por los yumbos bajo la esclavitud eclesial y, posteriormente, bajo su iniciativa, como actividad relacional con la nueva población en su territorio.

Estas relaciones muestran también la importancia de este sector del noroccidente para abastecer a la región de Quito (antes de que se construya la carretera a Santo Domingo de los Colorados) con productos del subtrópico, tales como frutas tropicales, panela, aguardiente, algodón, sal, entre otros.²⁷

26 Testimonio Esther Miño (2007)

27 Al respecto Adán Ortiz (Entrevista: 2007) señala: “La zona noroccidental fue la despensa de la ciudad de Quito”. Las fiestas de San Miguel en Zámbez; San José en Cocotog y Santa Ana en Nayón eran abastecidas con los productos del noroccidente. En la época colonial el transporte de los productos para estos menesteres al parecer estuvo a cargo

Esta información es relevante por su vinculación con las expresiones musicales, pues fueron los nayones quienes introdujeron algunos instrumentos musicales, tan necesarios para afianzar los nacientes lazos de identidades en construcción.

Beatriz Molina, hija de la colonizadora pionera del sector de Santa Elena —La Armenia—, piedra angular de la interinfluencia cultural de la zona dado que la casa de infancia de doña Beatriz fue casa posada de arrieros y nayones, recuerda junto con su esposo el encuentro cultural del siguiente modo (Molina y Alarcón: Entrevista: 2007):

Se encuentra Santa Elena en un lugar estratégico para la movilización de la gente. Esta casa era la casa posada donde todos se encontraban para continuar el camino a Quito, no importaba de dónde venían, tenían que llegar acá y tenían que alimentarse. Era una casa larga. Venían de Pacto y aquí se quedaban, de Nono y aquí se quedaban. Como mi mamá conocía a todos, aquí comían y dormían. Cuando venían los ‘nayones’, que querían a mi mamá muchísimo, y se quedaban acá, por ejemplo para el correo, recuerdo que el primero en traer y llevar cartas era un Anaguano, un indiecito de Nayón. Entonces él, cuando era las fiestas de las Marías (mi mami era María Emilia), venía trayendo el bandolín, el guitarrón y el arpa. ¡Caminando cuánto para halagar a mi mamá! Venían por el camino viejo y mi mami cocinaba la jora para la chicha y se hacía algún chanco y se hacía la farra y venían los vecinos y amigos para festejar a todas las marías...

...Esto era en ese entonces. Luego había la vitrola de mano. Aquí hay una familia Insuástegui, ella era Maruja, ellos tenían una vitrola de esas y cuando se hacía la fiesta se daba la manivela y la música *bua bua bua* cuando no se daba la manivela. Justamente era en los trabajos comunitarios donde se daba la necesidad de compartir, por ejemplo, la comida, o luego de la jornada, un tiempo. Anteriormente se hacían las mingas, sea para la casa o para la carretera. Era en estos trabajos donde se compartía...

de los yumbos, luego fueron los mismos indígenas de esas parcialidades los que se encargaron de aquello.

... En la noche se hacía la farra. Llegaban con una costumbre bonita porque entraban los vecinos, cada quien con su botellita y las guitarras. Ahí venían las guitarras y otros instrumentos: rondador, dulzaina. Mi papá sí tocaba el rondador pero es un instrumento de la serranía. Ahí es cuando la gente participaba y cantaban y bailaban. Se bailaba al son del sanjuanito, bolero, porros, pero se bailaba con la guitarra. Se hacían coplas pero era poco, solo algunas personas hacían. De una copla, me acuerdo: "Quítate de adelante con tu calzón remendado porque ha de pensar la gente que eres sastre de mi cuidado..."

... Aquí no había muchos instrumentos, predominaba la guitarra. Con dos o tres guitarras era suficiente. Por ningún lado mismo la gente tenía iniciativa de hacer instrumentos. Lo que siempre hubo hasta hoy es la guitarra. Todavía hay cantores de guitarra, lamentablemente la gente joven que existe está migrando. Mi hermano más que tocar la guitarra, cantaba (Molina y Alarcón: 2007).

Discusión

Es frecuente la escasez de datos en las fuentes etnohistóricas sobre la vida social y cultural de las sociedades del pasado. De ahí la importancia de la tradición oral para reconstruir la historia y las dinámicas sociales a través de testimonios que en el presente caso provienen de colonos pioneros y sus descendientes en el noroccidente de la provincia de Pichincha.

Ante la ausencia de otras fuentes, estos testimonios se convierten en fuentes primarias que revelan aspectos sobre la circulación de tradiciones culturales, géneros dancístico-musicales, las artes dramáticas, la poesía, el uso de la denominada música nacional, aspectos que jugaron un rol fundamental para la cohesión sociocultural y el afianzamiento de los migrantes.

Varios aspectos llaman la atención:

- a. La presencia de la polca, baile de salón de finales del siglo XIX e inicios del XX, que habría traspasado las barreras aristocráticas para insertarse en las clases populares.

- b. La relación entre arte y sociedad a través de la estructuración de eventos colaterales de orden político, religioso, cultural o educativo como en el caso del cañirico, danza que formaba parte del fandango y se remonta a la época colonial, expresión artística perseguida por el poder eclesial por considerarla impúdica.
- c. El acontecimiento permanente de la memoria originaria que, como en el caso de la música y danza bomba de los afroandinos de la cuenca del río Chota-Mira y valle de Íntag, se instala en el territorio seguramente difundida a través de los caminos antiguos que conectaban la población de Cariaco con Peñaherrera y el valle de Íntag. El diplomático Haussarek lo registra en 1864 en la hacienda Chamanal sobre el río Mira.
- d. En el mismo sentido, la concurrencia de los tonos andinos, predecesores del sanjuanito indígena que forman parte de la fiesta de San Pedro.

Toda esta gran diversidad dancístico musical estuvo afinada en la vida de los colonos migrantes de la efímera Cariaco durante las primeras décadas del siglo XX, mientras se extinguía por completo la cultura Yumbo.²⁸

En el sector de Santa Elena y La Armenia, los colonos pioneros buscaron en la música nacional y en las veladas artísticas los medios para identificarse y afianzarse en un sector geográfico que se les presentaba adverso por la distancia, el clima y la carencia de servicios básicos. En ambos casos resulta singular advertir que este gran movimiento artístico coincide en el tiempo con los más altos índices de colonización en el sector, pues ya desde 1990 la colonización decrece y, por tanto, los índices de crecimiento poblacional son mínimos. Para el 2007 solo quedaban reminiscencias de estos episodios que atestiguan la potencia de las músicas y las artes en los procesos de estructuración de las sociedades y la memoria colectiva de los pueblos.

28 En esta época, el Estado no reconocía el derecho sobre la tierra de los pueblos indígenas, se las consideraba tierras baldías y se alentaba la colonización.

Esto demuestra que la música y las artes cumplen funciones sociales estructuradas a partir de condiciones materiales específicas y es quizá, en su circulación, donde se encuentra la oportunidad del investigador de encontrar el hilo con que una sociedad teje su historia.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA SOLÍS, Misael

- 1910 *El noroccidente ecuatoriano: geografía y ecología de Lita a San Lorenzo*, Instituto Ecuatoriano de Ciencias Naturales, Quito, Ecuador.

BALAREZO, Víctor Hugo

- s/f. *El tigre soplado: un mito del noroccidente de Pichincha*, Patronato Provincial de Pichincha, Libresa, Quito, Ecuador.

CABELLO DE BALBOA, Miguel

- 1945 'Verdadera descripción y relación larga de la provincia y tierra de las Esmeraldas, contenida desde el cabo comúnmente llamado Pasao, hasta la Bahía de Buenaventura, que es en la costa del Mar del Sur, del reino del Perú...' en *Obras*, Editorial Ecuatoriana, Quito.

CARRIÓN CEVALLOS, Gary Sebastián

- s/f. *Interpretación del sendero los yumbos en el sitio sagrado de Tulipe noroccidente de Pichincha*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Ciencias Humanas, Quito.

CARRIÓN, Oswaldo

- s/f. *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana*, Ediciones Duma, Quito.

COSTALES, Alfredo

- 1999 *Etnografía, lingüística e historia antigua de los caras o yumbos colorados, 1534-1978*, Honorable Consejo Provincial de Pichincha, Quito.

ESPINOSA APOLO, Manuel

- 2003 *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito*, Universidad Andina, Abya Yala, Corporación Editora Nacional, Quito.

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE PICHINCHA

- 2004 *Diagnóstico Sectorial del Plan General de Desarrollo Provincial de Pichincha*. *Plan de Desarrollo Participativo 2002-2012, Gualaes*. Gobierno de la provincia de Pichincha, Quito.

Plan de Desarrollo Participativo 2002-2012, Pacto.

Gobierno de la provincia de Pichincha, Quito.

Plan de Desarrollo Participativo 2002-2012, Nanegal.

Gobierno de la provincia de Pichincha, Quito.

FRANCO, Juan Carlos

- 2000 *Música tradicional en la cuenca del río Chota Mira: El caso de la bomba y las bandas mochas*, tesis en Antropología Aplicada, Universidad Politécnica Salesiana.

- 2011 'Las voces de la memoria: vida y expresiones musicales de los últimos yumbos de Nanegal e interinfluencias culturales-musicales con los colonos migrantes', en *Revista Nacional de Cultura*, 15-16, Tomo III, Quito.

GODOY AGUIRRE, Mario

- 2005 *Breve historia de la música del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar

- s/f. *Los viajeros de la ilustración*, Alianza Editorial, Madrid.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico

- 1970 *Historia General de la República del Ecuador*, 3 vols., Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

GUERRERO, Pablo; César SANTOS

- 2002 *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Corporación Musicológica Ecuatoriana, Comúsica. Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Tomo I y II.

GUERRERO, Pablo; Juan MULLO

- 2005 *El pasillo en la ciudad de Quito. Memorias y Reencuentro*. Museo de la Ciudad, Quito.

JARA, Hólger

- 2006 *Tulipe y la Cultura Yumbo. Arqueología comprensiva del subtrópico quiteño*. Tomo 1, Biblioteca Básica de Quito, Fonsal, Quito.

JIJÓN Y CAAMAÑO, Jacinto

- 1919 *Contribución al conocimiento de las lenguas indígenas que se hablaron en el Ecuador interandino y occidental anterior a la conquista española*, s/d., Quito.

LIPPI, Ronald

- 1998 *Una exploración arqueológica del Pichincha Occidental*, Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito.

MORENO YÁNEZ, Segundo

- 1981 *Monografía histórica de la región nuclear ecuatoriana*, Consejo Provincial de Pichincha, Quito.

MURIEL B., Inés

1979 'Sobre lo histórico – cultural de la etnomusicología', en *Revista Cultura*, Volumen II, número 4, Banco Central del Ecuador, Mayo-agosto, Quito.

RAMÓN, Galo

2001 'La gente, la tierra y la sociedad de Nanegal desde los tiempos aborígenes', en Robert Rhoades, *Tendiendo puentes entre los paisajes humanos y naturales*, Abya-Yala, Quito.

RUEDA, Marco Vinicio

1982 *La fiesta religiosa campesina*, Ediciones de la Universidad Católica, Quito.

SALOMON, Frank

1997 *Los yumbos, niguas y tsáitchila o colorados durante la colonia española: etnohistoria del noroccidente de Pichincha*, Abya Yala, Quito.

VILLAVICENCIO, Manuel

1984 *Geografía de la República del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito.

WONG, Ketty

2013 *La música nacional*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

FUENTES DOCUMENTALES Y DE HEMEROTECA

SIISE. Sistema Integrado de Indicadores Sociales del Ecuador. 4.5:

2001. Censo de Población y Vivienda; Sidenpe; Simujeres.

Ministerio de Energía y Minas. Dirección Regional de Minería de Pichincha (Dinami). Resolución Número 401432. Fecha de fijación y difusión 2002-06-24.

Ministerio de Energía y Minas. Dirección Regional de Minería de Pichincha (Dinami). Resolución Número 402420. Fecha de fijación y difusión 2006-10-16.

Censo de población y vivienda, 1990, 2001, 2010, INEC.

ENTREVISTAS

Taller parroquia de Pacto, Agosto 2007.

Entrevista a Rosa Gallardo. 2007.

Entrevista a Adán Ortiz. 2007.

Entrevista a Esther Miño. 2007.

Entrevista a Beatriz Molina. 2007.

Entrevista a Don Alarcón. 2007.

Entrevista a Esther y Josefina Miño. 2007.

Entrevista a Bertha Oviedo. 2007.

Entrevista a Domingo Oviedo. 2007.

Entrevista a Hólger Oviedo. 2007.

Entrevista a Silvia Pillajo. 2007.

Entrevista a Ventura Pillajo. 2007.

Grupo de trabajo sobre memoria oral: Esther Miño, Germán Villamarín, Luis Lascano y José Bolaños. 2007.

JUAN CARLOS FRANCO CORTEZ

Musicólogo, compositor y guitarrista. Licenciado en Antropología Aplicada por la Universidad Politécnica Salesiana y Magíster en Musicología por la Universidad de Cuenca. Consultor de la Unesco (Programa de Desarrollo y Diversidad Cultural para la reducción de la pobreza e inclusión social-Ecuador 2009). Coordinador del *Atlas sonoro del Ecuador* para el Ministerio de Cultura y Patrimonio (2010). Director del proyecto de Registro del Patrimonio Sonoro en el Distrito Metropolitano de Quito (2015-2016). Autor de varias investigaciones, publicaciones y compilaciones etnomusicológicas en el valle del Chota, Esmeraldas y la Región Amazónica. Fundador del grupo Yagé Jazz en el año 2000, con el cual ha producido tres discos, dos de los cuales han sido premiados. En la actualidad es docente de Etnomusicología e Historia de las Músicas del Ecuador en la Universidad de las Artes de Guayaquil.

ARIADNA REYES ÁVILA

Ariadna Reyes Ávila nació en Colombia. Es educadora y estudió psicología. Ejerció la docencia en la carrera de Comunicación de la Universidad Politécnica Salesiana. Ha dedicado más de dos décadas de su vida al conocimiento de las culturas diversas acompañándolas, como investigadora o gestora, de técnicas de políticas públicas para la igualdad o acceso a justicia desde una perspectiva de género e interculturalidad.

TRIBUTO

La revista de investigación sonora y musicológica *Traversari*, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, rinde un homenaje a la memoria de cuatro artistas representativos de la diversidad sonora ecuatoriana, fallecidos en el periodo de la pandemia. Nuestro recuerdo imperecedero a estos grandes seres que aportaron con sus voces, instrumentos y escenarios, a la construcción de una identidad propia.



● ÉdGAR LÓPEZ (1965-2020). BALLET QUITUS.
FUENTE: BALLET QUITUS, MADRID-ESPAÑA.



● DIEGO BRITO (1971-2020) COLECTIVO AL SUR DEL CIELO.
FUENTE: TESTIMONIA ROCK. BANCO CENTRAL DEL ECUADOR, 2007: 28.



● ARMANDO PALOMINO (1961-2020). AGRUPACIÓN LOS CHIGUALEROS.
FUENTE: KARINA CLAVIJO



● ALFONSO CACHIGUANGO (1956-2020) AGRUPACIÓN ÑANDA MAÑACHI.
FUENTE: JUAN MULLO SANDOVAL

Todas nuestras revistas digitales y algunos e-books gratuitos los encuentras en:

www.casadelacultura.gob.ec/postpublicaciones/



CCE
BENJAMÍN
CARRIÓN

Pedro Pablo Traversari

DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA



Uno de los
patrimonios sonoros
institucionales
más importantes
de América Latina,
instaurado en
1950.

Avs. 12 de Octubre y Patria
Telf. 2902-272 Exts. 320-321
Reservaciones Ext. 420
museoscce2006@yahoo.es

**Atención de
martes a sábado
09h00 a 16h30**



Lira, siglo XIX

Descripción del instrumento: Caja de madera, tapa de pergamino con figuras geométricas. según el método Hornbostel-Sachs entra en la categoría de Cordófono, es un instrumento de cuerda punteada.