

Revista

# Identidades

---

*17*

1995



El contenido de los artículos publicados son de exclusiva responsabilidad de los autores.

El envío de materiales, cartas, artículos y suscripciones debe dirigirse a:

Revista

## **Identities**

---

Diego de Atienza y Av. América

A. A. N° 17-07-9184

N° 17-01-555

☎ 553-684 • 554-908

Fax: 593.2-563096

Quito-Ecuador

# CONTENIDO



• PRESENTACION	5
• CATORCE EXPRESIONES COREOGRAFICAS BOLIVIANAS Freddy Bustillos Vallejo	9
• CONTRIBUCION DE LA MUSICA POPULAR A LA CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL Milton Estevez	43
• MUSICA Y NUEVAS TECNOLOGIAS Hildur Zea	57
• HACIA UNA TEORIA MUSICAL APLICADA AL "FOLCLORE" PERUANO Arturo Enrique Pinto Cárdenas	67
• ¿Y, PARA QUE LA MUSICA? Germán Jaramillo Duque	79
• LA MUSICA TRADICIONAL DE CHILE Manuel Dannemann	85
• "ALGUNAS MANIFESTACIONES DE LA MUSICA POPULAR EN NARIÑO" Jaime Guerrero Albornoz	99
• "DECONSTRUCCION Y CONSTRUCCION DEL CONCEPTO DE TRADICION" Ana María Dupey	105
• "PROPUESTA PARA LA EDUCACION MUSICAL DE CARACTER EXTENSIVO DIRIGIDA A JOVENES Y ADULTOS" Patricia Sandoval S	113
• BAILES, DANZAS E INSTRUMENTOS MUSICALES AFRICANOS EN EL ECUADOR: Carlos Alberto Caba Andrade	123
• LOS CACIONEROS MUSICALES DE VENEZUELA Isabel Aretz	141
• RASGOS DE LA IDENTIDAD MUSICAL EN AMERICA LATINA Y EL CARIBE TRAS LA OPTICA DE LA CONTRADANZA Rocío Cárdenas Duque	151
• BIBLIOGRAFIA	167
• INFORMATIVO	173

Revista

**Identidades**

**Nº 17**

1985

Quito-Ecuador

ISBN-9978-60-019-1

**CONSEJO EDITORIAL**

Eugenio Cabrera Merchán

Marcelo Arauz

Natalia Martín-Leyes

Manuel Dannemann

María Dolores López Aranguren

Julietta de Arango

Sara Acevedo

Isabel Aretz

Patricio Sandoval

Dimitri Madrid

**DIRECTOR EJECUTIVO**

Eugenio Cabrera Merchán

**COORDINADORA DE COMUNICACION  
Y DIFUSION**

Eugenia Ballesteros Ortiz

**PRODUCCION EDITORIAL**

Unidad de Comunicación y Difusión  
del IADAP

**PORTADA**

Acuarela "paseo de una familia por los alrededores de Bogotá", tomada del libro Batalla contra el Olvido; Colección Biblioteca Nacional de Santafé de Bogotá. Gentileza: Embajada de Colombia en el Ecuador

---

**INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES DEL  
CONVENIO ANDRES BELLO "IADAP"**

Es una entidad especializada, creada por la VIII Reunión de Ministros de Educación del Convenio Andrés Bello en 1977, por iniciativa del Gobierno del Ecuador, cuya finalidad es coordinar políticas de desarrollo cultural en el ámbito regional e implementar programas de investigación, experimentación, capacitación, promoción y difusión de las manifestaciones culturales de carácter tradicional y popular de los pueblos de los países miembros del Convenio.

# PRESENTACION

**E**l 31 de enero de 1970, se suscribió, en Santafé de Bogotá Colombia-, el Convenio "Andrés Bello" de Integración Educativa, Científica-Tecnológica y Cultural, ratificado inicialmente por: Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Perú y Venezuela; al que posteriormente, se adhirieron Panamá y España.

*El Convenio "Andrés Bello", en virtud del tratado suscrito se convierte en la primera experiencia planetaria en materia de integración en los campos de la Educación, la Ciencia y la Cultura. La necesidad de actuar en sus propósitos, sobre realidades heterogéneas- a pesar de las grandes similitudes que nos acercan- con profunda visión, ha ido incorporando conceptos y presupuestos doctrinales que aseguren el cumplimiento del objetivo común: **coadyuvar al proceso de integración**; que vista a futuro, puede ser considerada como la más probable consecuencia del proceso histórico de la humanidad.*

*La integración cultural es el negocio que anima al Convenio Andrés Bello. Le proyecta como **una perspectiva mediadora del desarrollo en términos de equidad, paz, libertad, solidaridad y satisfacción de las necesidades humanas.***

*Su trayectoria, comienza por la consolidación de su estructura orgánica y la conformación de su FONDO DE FINANCIAMIENTO, que le ha permitido una presencia estable. La coordinación y ejecución de planes, programas y proyectos, pese a las dificultades y limitaciones propias de un instrumento intergubernamental, sujeto a la voluntad de las partes, han provocado impacto, no solamente en los Estados miembros, sino en la comunidad internacional.*

*Una larga lista de acciones registra su acervo patrimonial, que para el sector cultural se destacan: "La recopilación de normas que en materia de cultura rigen en los países miembros del Convenio Andrés Bello"; "Capacitación de recursos humanos en las áreas de patrimonio cultural; Gestión y gerencia cultural"; "Expedición Andina y Expedición Cultural", por televisión y radio respectivamente; "Concursos infantiles y juveniles de pintura, dibujo y música"; "Movilización y turismo juvenil"; "Tarjeta joven"; "Promoción de las artesanías artísticas"; "Red Andina de Información sobre las Artes Populares"; "Desarrollo y promoción en los Centros de Trabajo de Cultura Popular", etc.*

*El Instituto Andino de Artes Populares -IADAP-, Entidad Especializada de la Organización del "Convenio Andrés Bello", con sede en Quito-Ecuador, se congratula y reafirma su compromiso como parte del todo, involucrado en el proceso de integración y hace suya la proposición acuñada por la VII Reunión de Ministros de Cultura en Puerto España "Que la Cultura sea el ritmo de nuestro desarrollo", en homenaje a la responsabilidad asumida en la Dimensión Cultural de la Integración.*

Con esta entrega la revista "IDENTIDADES", destaca la celebración en este año de 1995 los 25 Años de creación de la Organización, ocupándose en lo medular de un tema apasionante "La música popular y tradicional", sustancia de nuestra identidad, obligada a sobrellevar la avalancha de la cultura de masas que trata de relegarla.

Los aportes institucionales y de especialistas recogen análisis, experiencias y propuestas, que desde ópticas diversas resumen el interés por la vigencia de "lo nuestro"; condensan pasado, presente y el futuro de nuestras armonías y ritmos populares y tradicionales e invitan a la conservación, investigación y proyección musical en América Latina.

Las contribuciones para esta publicación han sido proporcionadas por las Comisiones Nacionales del IADAP, en parte y en otra, son ponencias del Segundo Encuentro binacional colombo-ecuatoriano de investigadores de Etnomúsica, realizado en Ibarra-Ecuador.

Pecaríamos de omisión no reseñar el contenido central de la revista; para que no suceda ello, y con nuestro agradecimiento a sus autores, señalaremos que Freddy Bustillo Vallejo, nos presenta de las danzas tradicionales de Bolivia, varios antecedentes históricos y aspectos de los cantos, música, coreografía y vestimenta; Milton Estevez, analiza la contribución de la música popular a la cultura e identidad nacionales del Ecuador; más allá de un debate formal, expone conceptos considerando el proceso mismo de estructuración nacional; Hindur Zea, se refiere a la utilidad de la tecnología electrónica e informática en el campo de la educación musical y almacenamiento de información; nos expresa su interés para que América Latina impulse y mejore su propia dimensión musical y la labor de sus músicos e investigadores; Arturo Pinto Cárdenas, expone la problemática y compleja relación entre el hecho musical y las técnicas y teorías así como la escritura, en el campo de la educación musical en un país como el Perú con una riquísima diversidad cultural; se refiere además, a las tareas que se deben cumplir en el campo de la investigación y la experimentación musicales en la actualidad; Germán Jaramillo Duque, desde su percepción afirma, que la historia de la música latinoamericana es la historia de la circunstancia social de nuestros pueblos; en su criterio, cada pieza musical responde a un hecho que tiene íntima relación con lo vivido, más que con lo inspirado y que existen tantos géneros y expresiones musicales, cuántas incidencias sociales se producen de manera continua; Manuel Dannemann, nos entrega una valiosa exposición de las características esenciales de la música folclórica chilena; reflexiona que esta música ha llegado a una situación de decantamiento y homogeneidad básica a lo largo de un

proceso de preeminencia hispánica, y que los cambios del presente permitirán, en un corto plazo, comprobar qué causas seguirá la futura folclorización musical; **Jaime Guerrero Albornoz**, a través de la exposición de las manifestaciones musicales, ocasiones y eventos, de *Nariño-Colombia*, manifiesta que el folclor y la etnomúsica en Colombia y en América Latina, deben ser contemplados como elementos vitales, ya que la mayor parte de su población es heredera de una cultura oral tradicional que se proyecta en todos los aspectos creativos y sociales de su vida; **Ana María Dupey**, apunta a recuperar las significaciones del término tradición, a través del tratamiento de las posibilidades cognitivas que los folcloristas efectivizaron en el enunciado de la tradición en sus textos y sus consecuencias en la caracterización del fenómeno folclórico; **Patricio Sandoval Simba**, desde la experiencia y resultados institucionales hace una propuesta alternativa para la educación artística de carácter extensivo dirigida a jóvenes y adultos, en base a un tratamiento de la enorme variedad y riqueza de las manifestaciones musicales populares ecuatorianas; **Carlos Coba Andrade**, expone los antecedentes históricos de los grupos afroecuatorianos y extensas referencias de sus bailes, danzas e instrumentos musicales; **Isabel Aretz**, se refiere a los estudios etnomusicológicos realizados en Venezuela en las últimas décadas, que han llevado al conocimiento de las diferentes familias que representan musicalmente al pueblo venezolano, aborigen y folclórico, la historia de estas músicas, de sus raíces, su función, su dispersión y fenomenología; **Rodolfo Cárdenas Duque**, trata el concepto de identidad cultural latinoamericana a través del estudio de las similitudes que en lo musical unifican nuestras culturas regionales; analiza una figuración rítmica básica propia de varios géneros músico danzarios, vigentes desde el Caribe hasta Argentina y Uruguay.

*Finaliza "Identities N° 17" con información noticiosa del organismo, que significa presencia. Desde esta tribuna de debate y opinión, reiteramos nuestro saludo en sus 25 Años a la Organización del Convenio Andrés Bello y felicitamos sus esfuerzos de cambio para enfrentar los desafíos del nuevo milenio.*

*Eugenio Cabrera Merchán*  
Director Ejecutivo





# CATORCE EXPRESIONES COREOGRAFICAS BOLIVIANAS

**Freddy Bustillos Vallejos**

(catedrático de la Escuela de Folklore "Mauro Núñez"  
y de las Universidades Mayor de San Andrés y  
Católica de La Paz).

## **ANTAWARA**

La aparición de danzas dentro del contexto cultural de nuestro país, se debe al nacimiento de nuevas necesidades, en este caso; la consolidación de manifestaciones llenando vacíos para la participación juvenil principalmente citadina.

No resulta ser la primera vez, casos parecidos continuamente se presentan especialmente en la Entrada del Gran Poder. Algunas se consolidan, pero la mayoría desaparecen al poco tiempo.

El pueblo al final, es el que toma lo que le conviene identificándose con estos hechos manteniéndose de esta manera solamente aquellas encaminadas a cubrir sus necesidades.

### **Datos en torno a esta danza**

La danza antawara fue creada como tal, por el coreógrafo orureño Fernando Gómez, director del ballet Fernando Gómez del ballet Katiuska, el año 1975.

Es conveniente indicar asimismo, que este coreógrafo anteriormente fue el iniciador de la danza Awatiris que sería una antítesis de Antawara. Se utiliza el mismo traje, la música es muy similar e inclusive la coreografía es bastante parecida, la Danza Antawara se presentó por primera vez, en la entrada del sábado de Carnaval en

Oruro el año de su fundación, causando admiración, interés, curiosidad y beneplácito entre los observadores. Gustó mucho la participación de la juventud y a partir de ese momento, creció al interés por esta nueva manifestación coreográfica apareciendo luego, varias agrupaciones de cultores de esta danza, ingresando con fuerza esta manifestación cultural en las escuelas, colegios, institutos y grupos de danza folklórica.

Han pasado 20 años y esta danza se la interpreta en distintas regiones del país y por lo que puede observarse se estaría consolidando como una verdadera manifestación folklórica propia de la juventud.

Existe disparidad en la denominación de esta danza; así se la llama "Hijos de las Estrellas", "Estrellas del Amanecer", "Sol Radiante del Atardecer". Pero según el investigador Antonio Paredes Candia, esta danza tendría origen peruano (IV Entrada Universitaria 1991). Por las características de la vestimenta, de su coreografía, de su música y de su creación; afirmamos que es una danza de particularidades altiplánicas nuestras.

Al margen del ballet Katuska, en Cochabamba con motivo de la fiesta de la Virgen de Urkupiña, interviene la fraternidad ANTAWARA CREPUSCULO, fundada el 6 de junio de 1985 (VILLARROEL 1985;57). De igual manera otro

grupo que goza del beneplácito de propios y extraños, es Antawaras de la Universidad Católica Boliviana quienes intervienen desde la segunda entrada universitaria. También encontramos grupos de antawaras, en San Bartolomé (Potosí) y otras que se realizan en capitales de provincia, zonas de La Paz, etc.

### Coreografía

Se baila en parejas o en grupos, formando filas, el paso es ágil de momentos, saltado siendo su principal expresión, la demostración de pasos y coreografía que es elaborada por los guías de esta danza, cada vez nacen nuevos pasos y movimientos coreográficos jugando un papel importante la creatividad de los danzantes. La danza es acompañada por una banda de cobre.

### Vestimenta

*Mujeres:* Llevan en la cabeza un sombrero ovejón de copa baja, una blusa generalmente blanca de bayeta de la tierra con bordados de colores, una pollera corta también de bayeta de la tierra, una faja tejida, medias nylon (pueden o no utilizarse) y abarcas.

*Hombres:* En la cabeza llevan un sombrero generalmente blanco de copa mediana, un poncho de color que les llega hasta la rodilla, pantalón de bayeta de la tierra generalmente de color blanco, camisa que puede ser de bayeta de la tierra, medias de lana, faja y abarca o zapatillas planas.





## CAPORALES

Las distintas entradas folklóricas de alguna manera han servido para la demostración y ostentación de poder económico, de tal suerte que son varias las danzas que se volvieron prioritarias de determinado sector social, así la morenada, es el fiel reflejo de esa ansia de ascenso social y demostración de que se tiene el poder de ser los mejores de tener mas dinero.

La juventud, también estuvo buscando una forma que se adapte a sus necesidades, así fue la cullawada, luego tobas, awatiris, antawaras y ahora los caporales.

En esta danza claramente resaltan la demostración de poder cuyo símbolo resulta ser el látigo y la demostración de la belleza en la vestimenta de las mujeres.

## Datos en torno a la danza

El caporal o capataz, era en tiempos de la Colonia, un negro desclasado generalmente, quién al renegar de su propio origen, castigaba severamente a sus hermanos de raza como queriendo hacer desaparecer esa constancia de su propio origen. Es así que mediante esta danza se mostraría "... el período que otorgaban los colonizadores a algunos negros respecto de los esclavos de su propia raza." (CARRERA DE TURISMO UMSA 1991). Luego encontramos que este personaje "... tenía una compañera de igual trato despótico con los negros cautivos, por la que estos le pusieron el nombre de MARIA ANTONIETA, en remembranza a la famosa Reina de Francia muy mentada en la Colonia por su vida licenciosa y soberbia." (TRADICION Y CULTURA 1982:30).

Es posible que al producirse la muerte de esta reina a manos del pueblo francés, habría marcado este acontecimiento una huella muy profunda en el espíritu de los esclavos, hasta entonces no se había realizado un hecho de tal magnitud y siempre se había creído que los reyes tenían origen divino, pero la muerte de María Antonieta, nos muestra que también ella era una persona como todas. El caporal o capataz era una persona con el poder en las manos, entonces no resulta raro que su mujer goce de un poder similar. Continuemos con esta revisión bibliográfica "Los Caporales es una danza post-hispánica, cuyas raíces están en los Yungas, específicamente en la danza de la Saya, en esta danza se encuentra una persona que guía a los demás y recibe el nombre de Caporal, representa a una persona ruda". (SIÑANIZ - 1993). Es necesario indicar que la saya de los Yungas interpretada por los negros especialmente de Chicaloma y Tocaña, es una expresión diferente a la propia danza de Caporales, la saya consiste en cantos y bailes

Es posible que al producirse la muerte de esta reina a manos del pueblo francés, habría marcado este acontecimiento una huella muy profunda en el espíritu de los esclavos.

que no son rápidos y su acompañamiento musical esta a cargo de bombos y la cohancha (raspador), claro está que la danza está encabezada por el Caporal. Posiblemente por la década del 60 la saya de los

Yungas habría ingresado en la ciudad de La Paz y ésta se habría desvirtuado dando origen a una expresión coreográfica diferente, naciendo de esta manera la que se llamaría Saya Criolla. El traje es diferente y más nos recuerda a aquellos componentes de bailes y orquestas de Centro América. Pero es el año 1976 que la Saya Criolla cambia de nombre por la de Caporales, gracias a la participación de este conjunto de bailarines en la Entrada del Gran Poder, son los hermanos Victor, Vicente, Jorge y Carlos Estrada Pacheco, quienes presentan esta danza que desde entonces se caracteriza porque los hombres llevan látigo. En las primeras presentaciones de los Caporales, las mujeres se pintaban la cara de negro como queriendo significar el origen Yungueño de esta danza.

### Significado del nombre

Caporal o capataz resulta ser aquel personaje que a fuerza de golpes con el látigo, hace que los esclavos negros realicen cierta clase de trabajo para el patrono. Actualmente se sigue llamando capataz a la persona que ordena la realización de distintas tareas. El látigo como las exageraciones del traje, muestran el poder que se simboliza en esta danza.

### Clasificación de la danza

Danza Criolla de grupo, de paso ágil y saltado, ambulatoria y colectiva.

### Coreografía

"Avanzan y retroceden llevando el cuerpo de acuerdo al paso. Los capora-

les caminan con pequeñas flexiones realizando en el aire hermosas figuras de callejón, frente a frente, y se mueven libremente en direcciones opuestas de acuerdo a su ritmo." (VILLARROEL 1985:30)

Otra descripción de su coreografía encontramos en Tradición y Cultura, donde se indica que avanzan y retroceden llevando el cuerpo de acuerdo al paso, los Caporales, caminan con pequeñas flexiones, realizando en el aire hermosas figuras con sus látigos como demostrando su capacidad con conducción. Realizan figuras de callejón, doble callejón, frente a frente.

De alguna manera ambas coinciden en su apreciación, es necesario hacer notar que tanto hombres como mujeres forman los llamados cuerpos y cada cuerpo desarrolla su propia forma coreográfica muchas veces ingresando en el campo gimnástico.

### Vestimenta

Originariamente el Caporal o Capataz se diferenciaba de los demás negros por llevar una ropa diferente casi similar a la del patrón y ante todo conservar inseparablemente el látigo como símbolo de su poder y su fuerza.

La sola presencia de este personaje causaba entre el resto de los esclavos, temor, miedo e inclusive desesperación.

Alguien dijo alguna vez, que no hay peor enemigo de su propio color que un negro desclasado, por esta razón en las

danzas yungueñas, el Capataz o Caporal se convierte en el guía o manda más de dichas danzas.

En cuanto a las características actuales del traje, podemos decir que llevan en la cabeza el sombrero con el ala doblada hacia atrás, cintas que salen de dicho sombrero, el pantalón es de seda con bordados atrayentes, una camisa de color también muy bien bordada y confeccionada al gusto danzante, una faja ancha, botas y cascabeles que cada vez estos últimos son mas grandes y finalmente el látigo. En cuanto a la vestimenta de las mujeres, éstas llevan un sombrero bombín de color y adornado con pedrería o lentejuelas, una blusa de color confeccionada al gusto de la danzante, con riquísimos bordados, una pollera de color muy corta, medias nylon y zapatos de taco.

### DIABLADA

La eterna lucha del bien contra el mal, de alguna manera ha servido como inspiración para el nacimiento de la danza La Diablada; pero no solamente es la demostración de esa lucha, también está dentro de esta expresión, la fe, la religiosidad y el temor a lo desconocido, por ésta razón se dice que adora con tal fuerza el diablo personificado por el Tío de la mina, como se rinde pleitesía y devoción a la Virgen de la Candelaria, Virgen del Socavón.





El producto de la leyenda de fundación de Oruro, los milagros acaecidos, el temor y la fe resultan ser los componentes para el nacimiento de esta forma musical coreográfica; inclusive otros estudiosos tratan de interpretar hechos oscuros y muy profundos dentro de la Diablada.

### Datos en torno a esta danza

La investigadora Julia Elena Fortún se refiere al nacimiento de la danza de los diablos cuando escribe que "La más antigua noticia referente a danzas representativas y a farsas espectaculares, data del año 1150 en ocasión de las fiestas nupciales del conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV con la hija del Rey de Aragón Ramiro el Monje, "luego indica que en dicha fiesta se presentó una farsa" ... en que un grupo de diablos capitaneados por Lucifer, lucha en duelo de palabras y en forma coreográfica contra otro de ángeles dirigidos por el Arcángel San Miguel." (FORUN - 1961:4). Luego en el mismo libro se encuentran los datos de Milá y Fontanals quienes dicen que " ... el actual BALL DES DIABLES de Tarragona tiene relación con la antigua danza de los SIETE PECADOS CAPITALES EN LA QUE LOS VICIOS LUCHAN EN DIALOGO CON UNA DAMA QUE ES LA VIRTUD." (FORTUN - 1961:6).

Pero quizá paralelamente a lo anterior, entre los Urus se desarrollaba la leyenda de Huari quien al no tener el amor de Inti Wara envía plagas para destruir al pueblo de Uru, pero son de-

rrotados por "... una Ñusta de singular belleza y de espíritu superior escondido tras unos ojos almendrados y oscuros.

De cabellos más oscuros todavía, pómulos salientes en tez no tan bronceada como de las mujeres lugareñas, notablemente vestida ... " (PAREDES CANDIA - 1972:72-76). De alguna manera el pueblo posteriormente ha identificado a la ñusta con la Virgen del Socavón y a Huari con el Tío de la mina.

También en Chirapaca (La Paz Prov. Los Andes), lugar cercano al lago Titicaca, encontramos entre las figuras o pinturas rupestres, las figuras de diablos danzando.

Según la investigadora Fortún, la diablada como danza habría aparecido entre los años 1780 a 1790 en Potosí luego de Oruro a causa de la explotación minera, pero viendo las pinturas de Chirapaca, podemos asegurar que dicha aparición fue mucho más antes. Algo que también contribuyó al nacimiento de la diablada, pudo ser la popularización del culto a la Virgen de la Candelaria acaecida por ese tiempo. Lo cierto es que luego del nacimiento de esta danza, se escribe el relato y sería" ... Ladislao Montealegre párroco de Oruro en 1818, quien habría compuesto lo que se denomina, la representación o el relato de la Diablada. Montealegre había explicado que compuso su drama para educar al pueblo, mostrándoles los siete pecados capitales ... " (BELTRAN - 1956:54)



Se sabe que en 1953 por primera vez los diablos con los mismos pasos de la diablada, habrían bailado un huayño que sería la mecapaqueña, luego se introdujo la cueca como parte de la danza.

### Personajes que conforman la danza

Primeramente encontramos al arcángel San Miguel, quien es el que dirige la danza, su ropa es generalmente blanca, lleva un casco metálico, cabellera larga, blusón, faldellín, en las espaldas dos alas, en la mano derecha una espada de "fuego" y en la izquierda un pequeño escudo; este personaje es el guía de la Diablada.

Lucifer que es el Rey de los diablos y se caracteriza por llevar una gran careta donde se aprecian sapos, lagartos, dragones, etc., a la vez lleva una capa ricamente bordada.

La china Supay, que resultaría ser la mujer del diablo; es necesario indicar que antiguamente era un hombre que bailaba de china supay, pero actualmente son mujeres las que hacen este papel. Lleva una pequeña máscara, una corona, pollera corta, botas largas y blusas del mismo color de la pollera.

El oso, un personaje que según Beltrán, habría sido introducido para abrir campo en la multitud que se formaba

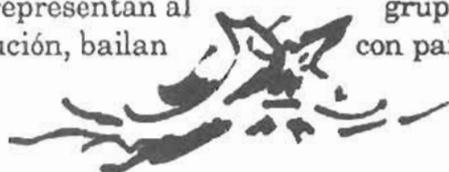


Diablada de Oruro - Lucifer. Bolivia

cuando aparecía la danza, lleva careta y el resto del traje es de lana.

El cóndor, posiblemente este personaje se introdujo por su simbolismo de fuerza ancestral, lleva careta y plumas de cóndor.

Los diablos, personajes que forman el grupo mayor de danzantes, llevan careta de diablo, chaquetilla y faldellín ricamente bordados, camisa y buso cuyo color representan al grupo o institución, bailan con pañoletas.



Pero hubieron otros personajes así " ... el año 1951 un disfrazado de elefante y otro de hormiga ..." (BELTRAN - 1956:57).

### Coreografía

Según Beltrán, tanto Lucifer, sus generales y las chinas supay ingresaban montados en caballos, los restantes diablos bailaban al ritmo de la música y el arcángel San Miguel era el que custodiaba a la Virgen del Socavón que era llevada en andas.

Actualmente la coreografía tiene las siguientes figuras: El paseo del diablo, el ovillo, la estrella de cinco puntas, formación de grupos, etc.

### KULLAWA

La danza de la kullawa o kullawada como también la nombran, es una de las principales expresiones coreográficas aymaras. Se dice que habría nacido a consecuencia de la actitud de hilar y tejer aprovechando la lana de los auquénidos como también de las ovejas. Una labor coordinada entre el hombre y la mujer.

#### Datos en torno a esta danza

En cuanto a su origen Inca tenemos que "Largos recorridos de parejas aymaras, danzan ceremonialmente para el Inca, dirigidos por el guía llevando una gran rueda con copos de algodón,

representando su oficio de tejedores". (TRADICION Y CULTURA -1982:11).

Corroborando lo anterior encontramos que "Pertenebió a la nobleza incaica, era bailada por las ñustas y determinadas autoridades del Incario." (PAREDES DE SALAZAR -1976:115).

Rigoberto Paredes también dice: "... tuvieron importancia en la época incaica, se modificaron después de la conquista; ..." (PAREDES -1981:25).



La Carrera de Historia de la UMSA, realizó investigaciones en torno a esta danza y ellos indican que "... Kullawa se relaciona con los señoríos aymaras que habitaban la región altiplánica de Bolivia. Estos eran conocidos como criadores de ganado camélido ya que poseían grandes rebaños de llamas y alpacas" y luego se indica que "durante el siglo XV, cuando se produjo el avance inca desde el Cuzco hacia estos señoríos, los hatos de auquénidos fueron incorporados al estado Inca.

Debido a la resistencia ofrecido por los kollas, parte de su población fue trasladada como mitimaes ... quitándoles el derecho a la crianza de camélidos, salvo para su subsistencia." (RAMIREZ - 1991:53-54).

Se habla del Waphuri como el conductor o principal de la danza, algunas veces se ha dicho que sería una deidad, lo cierto es que pese al tiempo transcurrido, este personaje continúa como un símbolo de esa labor del hilado mostrando quizá el poder aymara en este lugar.

En 1942 en el Diario se publicaron leyendas aymaras conmemorando un año más de la fundación de La Paz, en una de ellas se dice que esta danza "... es una presentación de la marcha del ayllu kullawada hacia otra región, cuando fueron desterrados por el Mallku Inti Wilca, jefe étnico, debido por una parte, a que estos estaban reduciendo a la gente de los demás ayllus a la condición de simples yanas, y por otra, por el peligro que representaba la cantidad de ganado que tenían.

En su larga caminata, los hombres mejoran la calidad de la lana, mientras que las mujeres se convierten en expertas del hilado y el tejido" y continúa "Los pasos lentos y cadenciosos del baile ... simbolizan, precisamente, la larga marcha del ayllu, dirigido por el jefe del ayllu, representado, en su danza por el waphuri." (RAMIREZ -1991:54-55)

### Coreografía

"... se reduce a largos recorridos de las parejas, con vueltas y más vueltas, al compás de un huayño." (BELTRAN - 1956:21)

Se indica también que antes de la década del 50 se acompañaba esta

danza con instrumentos musicales nativos y que serían los pifanos (flautas traversas) los que interpretarían las melodías de la kullawa, aún hoy día encontramos en Chuma, la Kullawa acompañada por pifanos.

Continuando con la forma del baile, encontramos que "la comparsa está formada de dos filas centrales de mujeres ... Estas filas centrales son custodiadas por danzarines varones por los extremos del conjunto." (ALBO - 1986:65)

También anotamos que "la danza la componen parejas de hombres y mujeres. Estas se ocupan de hilar en las ruecas, que tienen en las manos ... moviendo los pies y las manos al compás de la música." (PAREDES - 1981:25).

Finalmente indicamos que a consecuencia de la influencia moderna, la Kullawa surge transformaciones especialmente durante la década de los años 60 y 70. Siendo la kullawa una danza apreciada por los jóvenes, éstos cambian la ropa y los peinados acercándolos a la moda de ese tiempo, se ven pantalones con bota ancha, en las chaquetillas se observa la figura del cantante de moda y las melenas se lanzan al viento al ritmo marcado de una música de características "rockeras", no era raro inclusive, ver la figura del artista de moda en los





estandartes, como ocurrió con la fraternidad cullahuada aventureros en Gran Poder CHASCAS quienes llevaban la figura de Camilo Sesto. (ALBO - 1986).

Se crearon nuevos pasos, pero como el pueblo es sabio mantiene lo que le identifica con su realidad social y cultural, estas formas de Kullawa han desaparecido, pero pese a eso, existen dos formas, la kullawa antigua y la moderna; la primera manteniendo la autenticidad en el traje, la coreografía y la música y la segunda adoptando nuevas formas e identificándose con la corriente actual del modernismo.

### Vestimenta

Una forma de vestimenta bastante antigua, había sido la siguiente: "el traje bordado generalmente sobre astracán rojo o azul, es tieso, sobre todo la chaqueta o chaleco, sin mangas con cuello terminado en solapas grandes y muy decoradas. Se arma sobre dos piezas de cartón amoldadas al cuerpo ... El pantalón de igual color y material que el chaleco, con menos adornos y solo en la delantera de las pernils, está cuajado de piedras vidriadas, de espejos, perlas falsas y lentejuelas siguiendo las líneas de soles, lunas, cuadrados y triángulos de los bordados", y continúa "con su matizado y el brillo de sus innumerables espejos triangulares, contribuye al sombrero engalanado, además, con tapacejo colgante del ala ... pareja se muestra tocada con igual sombrero salvo las jovencitas de pelo

descubierto, siendo las polleras del mas encendido rojo, amarillo, verde y demás cronos." (BELTRAN -1956:21).

Según Elsa Paredes de Salazar, la vestimenta consistiría en que "las mujeres cubran la cabeza con un sombrero de falda plana, cuadra y copa redonda ... Alrededor de la falda del sombrero, cuelga una flecadura dorada o plateada. Dicen que este sombrero originariamente era una montera triangular. Portan en las manos una rueca y un bellón de lana de vicuña que van hilando con movimientos rítmicos al compás de la música. La tradición afirma que antiguamente la rueca era de oro." (PAREDES DE SALAZAR - 1976:115). Luego esta autora indica el resto del traje ya conocido.

Finalmente veamos lo que dicen los danzantes de la kullawa antigua de estudiantes de Historia, "... en el caso del varón, el atuendo consiste en skhéara o montera con bordados en pedrería; ponchillo, también bordado con perlas y piedras de fantasía, pantalón ancho y cerrado en el botapie, lleva también una faja adornada con monedas de plata, antifaz, guantes de lana, k'apu o rueca, llechu, polq'os y sandalias.

Las mujeres cambiaron el aksu por la pollera en los hombros llevan una llikja o mantilla tejida y adornada con placas circulares de plata, mientras que en la blusa llevan una pechera bordada, de la cintura cuelgan bolsas adornadas con platería y finalmente, además del antifaz que con un pequeño velo se cubren todo el rostro, llevan faluchos (pendientes) y anillos en todos los dedos." (RAMIREZ - 1991:56)

Para concluir diremos que actualmente en la kullawa moderna, las mujeres llevan jubón de seda y encima de el un pequeño aguayo, en la cintura un chumpi del que penden tres bolsas adornadas con monedas de plata.

## PUJLLAY BANDERAS

Una danza muy poco conocida es sin duda, la de las Pujllay Banderas lo cual se presenta en la localidad de Pati Pati (Departamento de Potosí, Prov. Tomás Frías) con motivo de la fiesta de Navidad. Es una danza que está ligada directamente a la pureza de las mujeres representada por la bandera blanca que llevan al danzar. Danzas como estas existen a lo largo y ancho del país, pero a causa de la poca investigación que se hace al respecto, poco a poco están desapareciendo.

### Datos en torno a la danza

Pati Pati está dividida en once ranchos y son tres los que cada año organizan la fiesta, así al despuntar las primeras horas del día 25 de diciembre, "... se escucha al sonar de lo rollanos pudiendo apreciarse el flamear de las banderas blancas lo cual da a conocer que empezó la fiesta de Navidad ... Las comparsas están formadas en su totalidad por mujeres solteras, las cuales se colocan en fila de grande a pequeña y corren blandiendo las banderas al ritmo del conjunto.

En el extremo del asta se encuentra situado una cascabel ..." (BUSTILLOS - 1979:4).

En cuanto a las banderas blancas o wipalas, encontramos que eran "Enseña Patria de los antiguos kollas. Emblema cuyo diseño consistía en la unión de telas cuadradas de diferentes colores: que cada una representaba una circunscripción, un territorio delimitado o un pueblo ..." (PAREDES CANDIA - 1972:177).

El R.P. José Díaz Gainza en cuanto a esta danza indica que "Eran en tiempos precoloniales, como lo siguen siendo hoy, canciones y danzas de ritmo alegre. En ellas se ondea incesantemente el oriflama del mismo nombre.

La música de wipala se ejecutaba en las fiestas del carnaval especialmente, con coplas alusivas, simplemente festivas, como también picarescas. Más adelante indica que "El ritmo de Wipala es idéntico al huayño, y su coreografía, a la del carnavalito altiplánico, o sea, prevaleciendo la forma circular o de cadena." (DÍAZ - 1977:137-138).

Esta danza es acompañada por rollanos que son instrumentos de pico pertenecientes a los pinkillos, de caña o madera.



Reciben ese nombre por estar envueltos en láminas delgadas de cuero, se dividen en malecitos (mayores) y ayoritos (pequeños) siendo acompañados rítmicamente por un tambor llamado cajorito.

Cada grupo de danzantes llega hasta la iglesia, ingresa en ella, escucha la misa formando una fila para luego acompañar a la procesión de los "niños" que son imágenes en bulto para finalmente continuar danzando al ritmo de los rollanos.

### Coreografía

Si bien el paso es corrido blandiendo las banderas, también se forman círculos alrededor del conjunto, luego danzan en zig-zag. La coreografía está marcada por las guías o personas que danzan al principio de la fila. Esta fila está constituida por talla, de grande a pequeña.



Don Antonio Paredes al respecto escribe: "Se reduce a un trote que efectúan las bailarinas, una detrás de la otra, en fila que avanza haciendo viboréo y siguiendo el camino que les señala la guía, que entre todas las bailarinas es la más caracterizada, o la de más edad, o la más experimentada en esta danza.

Mientras avanzan, vigorosa y permanente hacen flamear las banderas, todas al mismo tiempo en el lado izquierdo o en el derecho, uniformemente." (PAREDES CANDIA - 1980:114).

Si bien esta descripción corresponde a la danza llamada Ailantu, está es idéntica a la de las Pujllay Banderas, la diferencia está especialmente en el sombrero. Inclusive son rollanos los que acompañan esta danza.

### Vestimenta

La danza es de cholitas "... vestidas con su mejores galas con varias polleras multicolores, mantas lisas de color con un ribete blanco a modo de marco, sombreros potosinos tanto de copa alta como baja, algunas con guirnaldas. En los pies llevan ojotas y las polleras les llegan a la altura de la rodilla." (BUSTILLOS - 1979:5)

Para finalizar indiquemos que Pujllay quiere decir jugar lo que se traduciría como jugar con las banderas, además esta danza "... atre a los jóvenes del pueblo, intercambian miradas naciendo una cordial amistad que luego se traducirá en romance. Parecería que ellas estuviesen buscando marido y mostrando su pureza en el color blanco de la whipala." (BUSTILLOS -1979:5).

## TARKEADA

La época de la siembra de alguna manera se le va identificando con la fiesta del carnaval. Se sabe que antes de la llegada de los españoles, las fiestas de siembra y cosecha eran las mas esperadas como las mejores realizadas; además que para cada momento importante del año, existía música especial e instrumentos musicales propios. De ninguna manera podían mezclarse. Uno de esos instrumentos utilizados a partir de fin de año hasta principios del próximo, era la tarka, la cual con su música acompañaba a los grupos de danzarines.

### Datos en torno a la danza

En cuanto a la antigüedad de la Tarka, encontramos que "Hay completa escasez de noticias antiguas sobre la tarka", mas adelante escribe "La tarka aparece usualmente en primavera y en estío ( de noviembre a abril en las tierras andinas), y se puede formar ... conjuntos instrumentales, ritmando con el bombo y el tambor los bailes de Navidad, Año Nuevo, Reyes, Carnaval, etc." (GONZALES - 1948:417-418).

También encontramos que las Tarkas "Los prehistóricos se fabrican como los de hoy, de caña o carrizo seleccionados ...; han desaparecido por la acción del tiempo. Otras son fabricadas de hueso animal y humano. Estos últimos se mostraban como trofeos del enemigo." (DIAZ -1977:181).

Posteriormente este autor escribe "La de las (Tarkas de bronco sonido), consagrada a kjunu Titi Wisajocha (Titi Wira-cocha). Las caracteriza la bella música de Tarkas ... talladas en madera y en la que los danzantes reproducen toda la gama de sus figuras coreográficas, representando a sus autoridades: los Incas (conductores), Jiliris (autoridades), Yatiris (sabios), Amautas, Wilkas (sacerdotes) e incluso la realización del sacrificio simbólico de la Kaura Humphakha, la llama impoluta, en obsequio a su Mallku (monarca o jefe), con sus tradicionales sañawis o Ayllis." (DIAZ-1977:205).

En el interesante trabajo de Mauricio Mamani, en cuanto al material que se usaba para la construcción de este instrumento, indica que de acuerdo a versiones de don Erasmo Aysacayo de la comunidad de Papujio de la Prov. Avaroa del Depto. de Oruro, "Tarka viene de la palabra tarku, porque se construye de las ramas de la planta tarku." (MAMANI - 1987:71).

Finalmente anotamos lo siguiente: "Hoy en día la tarqueada se ha cobijado en el huayño, naciendo de él, su mejor forma de expresión musical reflejada en el baile." (SUAREZ -1984:19).



De esta manera hablar de la tarkenda no solamente se reduce a referirse a un conjunto musical formado por esos instrumentos, sino también a una danza que realiza su coreografía acompañada de dichos instrumentos. Es necesario también hacer notar que a veces se suele poner letra a alguna de esas melodías.

### Significado del nombre

Anteriormente habíamos dicho que el nombre de tarka vendría de tarku; en el diccionario de Ludovico Bertonio, encontramos que "Tarcaca cunca, amaya cunca quekhayu" que quiere decir voz ronca. (BERTONIO - 1984).

### Coreografía

En cuanto a la forma de bailar, "... simulan la entrega de la mujer más bella del ayllu al Mallcu. Ella va lujosamente ataviada... La elegida es conducida en andas rodeada de todos los danzantes del grupo ..." (PAREDES DE SALAZAR - 1976:127).

También podemos decir que la danza se componen de dos o más filas, y que se baila en parejas; su coreografía no es complicada, tienen movimientos de avance, de círculos, de vueltas y de demostración.



### Vestimenta

En cuanto a la vestimenta, esta no es complicada "los hombres se desta-

can porque llevan en su atuendo, una ancha chalina que ostensiblemente se la enrollan en el cuello, por encima del poncho multicolor, en cuanto a la mujer "Luce un Aksu con bellos dibujos tejidos. Cuelga de la espalda un aguayo prendido por dos de sus extremos con tupos de plata. Cubre su faz un paño delgado a manera de velo que cuelga de la corona hecha de plumas y adornada con brillos, lentejuelas y espejuelos." (PAREDES DE SALAZAR - 1976:127).

Podemos también indicar que tuvimos oportunidad de apreciar esta danza en varios festivales folklóricos y en ellos el atuendo era mas simple, los hombre llevan sombrero ovejón, poncho, pantalón de bayeta de la tierra y abarcas; en cambio la mujer en la cabeza usa sombrero de cholita paceña, manta, una o más polleras y abarcas.

## TUNDIQUIS

Durante muchos años la cultura negra ha permanecido oculta y desconocida, posiblemente fue la revolución del 9 de abril de 1952 que de alguna manera hizo que fuesen conocidas las manifestaciones folclóricas mediante los festivales que empezaron a realizarse en el antiguo Estadium Hernando Siles hoy Estadium Olímpico; por entrevistas efectuadas sabemos que en esos festivales se presentaron manifestaciones folklóricas nativas, entre ellas las danzas de la saya y los tundiquis. De esta manera estas danzas fueron conocidas y recién se pusieron los ojos en la cultura negra situada en la región de los Yungas.

## Datos en torno a esta danza

Son muy pocos los investigadores que se han dedicado a la cultura negra, entre los pocos datos respecto a los Tundiquis, encontramos que "La tradición de la vigencia de un Rey entre los negros de la Hacienda de Mururata, al menos sostenida décadas atrás, el grupo acostumbraba realizar la ceremonia del Rey, la cual estaba vinculada a una familia especial. Se verifica la fiesta por la época de Pascua, precedida de una misa en la capilla y una posterior procesión del Rey Bonifaz llevando en andas, dotado de un séquito, la guardia de honor y un grupo de mujeres jóvenes que le dedicaban melodías correspondientes en coro."

Se piensa que el Rey negro sería don Bonifaz Pinedo quien viendo la desgracia de su pueblo, habría llegado junto a sus hermanos de raza hasta las tierras de los Yungas. Parece que luego de su muerte, se efectuaba la coronación del Rey negro tal cual indicamos anteriormente; pero continuamos con esta relación "Todo ello dentro de un riguroso aparato de solemnidad, el mismo Rey contaba con su corona, cetro, capa, etc. Anteriormente el grupo se dedicaba a bailar sus danzas propias como la saya el tundiqui, dentro de un marco de algarabía y música, de estirpe africana." (PORTUGAL - 1977:91).

Don Rigoberto Paredes también al respecto escribe "Los hombres de color introducidos en el coloniaje en calidad de esclavos, tuvieron varios bailes ... De estos solo queda el de los tundiquis y

mururatas, que han llegado a popularizarse tanto que aún los imitan los mestizos con aplauso y embeleso del vulgo."



En la Entrada del Gran Poder, se presenta la danza de los negritos del Colegio Nacional Ayacucho, que en realidad resulta ser la danza Tundiqui, participan en esta entrada desde 1972.

De igual manera encontramos esta danza interpretada en otros departamentos del país.

## Coreografía

En cuanto a la forma de danzar, encontramos que "Entonan cánticos que acompañan con el movimiento de los cascabeles y sonido de las maderas.

Cantan y bailan con mucho donaire y mímica, sin perder un momento el compás. El negro muestra siempre aptitudes especiales para el baile y música por eso cuando los mestizos hacen de tundiquis, no tienen la gracia de aquellos." Luego, revisando estos datos, encontramos aspectos culturales ligados directamente a la danza "Entre naturaleza y mestizos se conceptua que una persona ha legado a la pubertad, cuando se le permite ser parte de la compañía de bailarines. El primer baile, tiene demasiada importancia entre ellos ... La razón que se tiene para ir a esa conclusión, está en que la danza por ser muy licenciosa en esas clases, no se reduce

únicamente a un entretenimiento coreográfico, sino, que da lugar para que las parejas danzantes encuentren momentos oportunos para entregarse a placeres sexuales." (PAREDES - 1981:50-51).

La investigadora Elssa Paredes también al respecto escribe: "La coreografía está en relación con la música que les acompaña que está formada por tambores y sonajeros. Sus movimientos presentan la representación y esclavitud que el negro sufrió durante la Colonia." (PAREDES DE SALAZAR - 1976:121).

A lo anterior podemos acotar que los bombitos son construidos especialmente para esta danza, a la vez uno o dos músicos tocan el raspador que reciben el nombre de cohancha, sus cantos son acompañados por los ritmos de los instrumentos musicales anteriormente indicados.

### Vestimenta

La vestimenta es simple, llevan una camisa blanca, un pantalón, en el cuello una pañoleta roja y un sombrero; al respecto encontramos que "Llevan un pantalón ajustado a las piernas, una camisa blanca con manga llenas de volados, de colores chillones; la cintura se fajan con un pañuelo rojo doblado formando un triángulo cuya punta va hacia abajo. En la cabeza un sombrero de paja de anchas alas, levantada en la parte frontal, sujeta por una pluma. En el cuello se

amarra otro pañuelo", en el caso de las mujeres, estas llevan "... una falda fruncida y una blusa de color brillante que contrasta con el pañuelo de color rojo con lunares blancos que se amarra a la cabeza. En las orejas llevan grandes aros dorados y en el cuello muchos collares de vistoso aspecto." (PAREDES DE SALAZAR -1976:121). Claro está que si danzan personas que no son de color, deberán pintarse tanto la cara, las manos y las piernas de color negro.



### AUQUI AUQUI

La sátira a los conquistadores y a los poderosos colonialistas, ha sido a través del tiempo, un motivo muy bien explotado por nuestro pueblo el cual encuentra en dicho orden, una forma de burla y protesta disimulada.

Pasaron muchos años, pero esas expresiones culturales continúan vigentes como constancia del desarrollo de la sociedad de ese tiempo, ese hecho que a modo de constancia, llega hasta nosotros pudiéndose actualmente aquilatar el grado de despotismo y opresión que se sufrió durante esa página negra de nuestra historia.

### Datos en torno a esta danza

Ingresando en el campo histórico, José Días Caínza, al referirse a la organización social de los Incas dice que la misma estaba registrada por "... Mallkus

y Auquis (jefes políticos-religiosos) ..." (DÍAZ 1977:70) Jorge A. Lira a la vez indica casi corroborando lo acotado por Díaz "Auqui Príncipe, hijo de un ser superior o de un Rey ... es una especie de título señorial y que presumiblemente nombraba a un grupo de caballeros nobles, quienes tenían por prebenda nobiliaria, ejecutar una danza de carácter ceremonial ante el Inca" y continua "... aquellos aditamentos que llevan actualmente los bailarines y nos mueve a presumir ironía, en aquellos tiempos de grandeza fue una parte del protocolo tradicional en la corte incaica, como ejemplo aquello de la joroba ..." mas adelante este investigador escribe "... acaso no relatan los cronistas ... que para hablar con el Inca Emperador, se simulaba cargar un bulto. A nadie se le permitía acercarse a la presencia del soberano, sino, llevando en la espalda una pequeña carga en señal de sumisión." (PAREDES CANDIA - 1982:343).

Este mismo nombre de Auqui encontramos entremezclado entre el mito y la leyenda, así "Los auquis forman una categoría particular de genios tutelares del aire, de las aguas de la tierra. Presiden las acciones de los hombres y reciben sus ofrendas", y continua "Se cree que los individuos, los animales, las cosas, son poseídos por seres misteriosos, espíritus, fluidos, esencias cuyas manifestaciones son a menudo concretas. De estos, algunos son bienhechores y llegan a ser protectores si reciben ofrendas de los hombres, sobre todo las primicias de las bebidas que consumen ..." (ORDOÑEZ - 1919:41-42).



Continuando con datos que muestran al auqui como deidad o espíritu, encontramos lo siguiente "Los rebaños, se dice, son protegidos por un auqui y el alma de una persona enferma puede encontrarse cautiva de un auqui." (MUÑIZ - 1926:14).



Es posible que la figura del auqui, se lo identifique con un viejo barbudo, de sombrero grande y pequeña estatura y se quiera hacer parecer a ciertas deidades posiblemente malignas ... quizá sean estos los llamados duentes?. La investigadora Mercedes Anaya escribe refiriéndose a un lugar llamado Tara Hali "... dicen que los duendecitos gemelos vagan inconsolables, todas las noches, custodiando tesoros de sus padres. Se han convertido en pequeños auquis de su pretérita manción. Sus figuras intangibles se esfuman a la claridad del día." (ANAYA - 1946:143).

Es posible que al llamar auqui a esos personajes, estén refiriéndose a los viejos de figura contrahecha tomando como base la definición quechua que analizaremos posteriormente.

Ingresando en aquellos escritos que se refieren a la danza Auqui Auqui tenemos que "... es una danza de imitación burlesca a la ancianidad española, son viejos encorvados con bastones nudosos ... tratan de caracterizar la chochera y la ingenuidad de los ancianos: ..." (MAMANI - 1987:65).

También al respecto encontramos que " ... ridiculizan burlesca y abiertamente, al poder virreynal." (TRADICION Y CULTURA - 1982: 26). De igual manera don Gustavo Adolfo Otero dice que es una danza "... en que los indígenas vestidos con indumentaria española y con aires de viejos, bailan en coro zarzuelero humorístico ..." (OTERO - 1975:329).

Finalmente encontramos que "... es una interpretación irónica de la justicia y administración de las autoridades del tiempo del coloniaje. Representa la ridiculización de los abogados de esa época, de los errores cometidos por los doctores y magistrados españoles y la ingenuidad del nativo..." (PAREDES DE SALAZAR - 1975:119).

### Significado del nombre

En idioma quechua encontramos que:

Auquillo: Abuelo antepasado  
 Auquicuna: Los nobles hidalgos  
 Auquis: Viejo, venerable, de peso  
 Capac Auqui: El principal de los caballeros nobles

Rinriyok auqui: Nobles orejones  
 (GONZALES DE HOLGUIN - 1901)  
 (ROSTWOROWSKI - 1988:186). En idioma aymara encontramos: Auqui Padre o Señor (BERTONIO - 1984).

### Coreografía



La forma de danzar consiste en formar dos filas, avanzar con paso marcado, retor-

Festival del Solsticio  
 Tiwanaku



nar, avanzar ambas filas hasta encontrarse, etc. pero veamos lo que al respecto indican otros investigadores.

"En su coreografía dialogan con cualquier amigo espectador y simulan realizar un proceso jurídico, poniéndole sobre la cabeza un libro o un papel cualquiera y antes que hable o se defienda, lo castiga con el bastón." (PAREDES DE SALAZAR - 1976:119). Es posible encontrar actos teatrales en el desarrollo de la danza, de igual manera encontramos cierta similitud en los escritos de Mauricio Mamani "Durante la danza tratan de caracterizar la chochera y la ingenuidad de los ancianos; en sus jocoseries ofrecen en venta sus grandes latifundios, desheredan a sus hijos, desconocen a sus nietos, se sienten poderosos terratenientes que tratan de jugar con sus bienes." (MAMANI - 1987:65).

## Vestimenta

La vestimenta el Auqui auqui consiste en un disfraz de viejo, con joroba, sombrero de ala ancha, abrigo largo, pantalón que le llega hasta la rodilla, medias de lana zapatos con hebilla grande, máscara de cuero y lleva un bastón encorvado. Al respecto Oblitas dice que "Los bailarines se disfrazan de ancianos corcobados con largas barbas, para lo que se colocan en la barbilla el vegetal llamado sunkha; llevan bastones torcidos en forma caprichosa, usan una especie de leva y pantalón rojo abombachado; en la cabeza unos sombreros alones de lata o paja; en la cara una máscara que representa un anciano." (OBLITAS - 1963:342) (MAMANI - 1987:65) (RIGOBERTO PAREDES - 1981).

En cuanto a la forma de danzar, encontramos lo siguiente: "... avanzan dos pasos y con el bastón taconéan dos veces al suelo, luego vuelven a avanzar y hacen lo mismo con la otra mano; cuando avanzan, profieren un grito singular de guerra ... es como decir hurra. Las canciones que entonan terminan con este estribillo: Machulita hoj hoj; awilita hoj hoj." (OBLITAS - 1963:342).

En San José de Uchupiamonas, la danza de los Auqui auqui se baila inclusive saltando.

Los instrumentos que acompañan a la danza, son los pífanos (flautas transversas) acompañadas por tambor y bombo. Tanto en el altiplano aymara como al norte de La Paz, los instrumentos utilizados son los mismos variando simplemente la denominación de la flauta que se conoce como tacuara en este último.

## CHUTAS

La fiesta del carnaval, ha servido para la aparición de distintas danzas. Unas propias para la diversión y otras consolidadas con esta fiesta siendo así que más antes ya existían y que estaban dedicadas a la época de lluvias y la siembra.

La danza de los Chutas resulta ser una de las principales expresiones del área aymara de La Paz, es el pueblo que a la sombra de una máscara muestra una felicidad disimulada para re-



tornar a una triste realidad luego de transcurrido el carnaval.

### Datos en torno a esta danza

Todos los investigadores coinciden en indicar que esta danza es propia o preferida por las personas de las capas populares, se dice que sería una expresión folclórica del cholo paceño.

Según Antonio Paredes "Se la conoce también con nombres de Aljeris y Corocoreños", y luego explica que "la voz Aljeri es aymara, cuya traducción es vendedor de productos nativos. Se daba este nombre a los indígenas de hacienda que por obligación debían llegar a la casa citadina del hacendado a cumplir su obligación gratuita de vender los productos del fondo agrícola. Corocoreño es el oriundo de la ciudad de Corocoro de la Provincia Pacajes." (PAREDES CANDIA - 1984:259-261).

Es posible que el traje de los Aljeris y de los Corocoreños sea similar, esto veremos mas adelante.

Conversando con personas ancianas, especialmente beneméritos de la Patria, ellos decían que el chuta originariamente fue un personaje solitario al estilo del pepino y que en los carnavales se mezclaba con comparsa,

siempre emitía sonidos de falsete, pero posteriormente en base a este personaje se formó la danza de los chutas.

También encontramos que los chutas "... durante los días del carnaval, se reunían miles de bailarines en el sector de la cancha El Tejar." (REVISTA FOLCLORICA - 1990:18).

Parece ser que la revolución del 9 de abril, habrían logrado que el campesino como el habitante de los barrios marginales de La Paz, pudiesen recién expresar libremente su música y sus danzas y es quizá que por ese tiempo se habría formado la comparsa de Chutas.

En sus comienzos, la danza de los chutas era acompañada por tarkas, aunque hoy día todavía encontramos esta clase de acompañamiento musical, para esta danza, así corroborando lo anteriormente indicado, Suárez escribe "El autor de estas líneas da fe de haber asistido personalmente a una fiesta campesina-ciudad satélite, julio de 1979 en la cual, el baile de los chutas era acompañado por una tarkada." (SUAREZ -1984:19).

El ingreso de las bandas de cobre ha hecho que muchas danzas cambien el conjunto musical que les acompañaba, se dice que la banda es mas fuerte, que se escucha a bastante distancia, además que ante la interpretación sonora de las bandas de otras danzas, es necesario utilizar esta clase de interpretación musical



para no ser relegados a segundo plano. Inclusive se mide la jerarquía de la danza por la clase de banda que utiliza.



### Significado del nombre

Se trata de encontrar la raíz del nombre de chuta, en el origen de Chuquiago (La Paz), así encontramos que "Chuquihapu que significa lanza, capitana principal; Chuqui-hapu como heredad de oro; Chuquiapu como rico señor de oro y Choqueyapu, modestamente como sementera de papa." y continuamos "La leyenda pródiga, nos lo presenta como a pueblo compuesto por una raza fuerte y aguerrida, que tuvo un jefe homérico que se llamó Chachapuma (hombre león) ... Choqueyapu o Chuquiapo base para la designación de sus habitantes con el nombre de Chukutas, cambiando posteriormente por declinación a Chuta." (TRADICION Y CULTURA - 1982:15).

Podría también buscarse el origen de este nombre cuando se habla del chulo que según la Real Academia Española sería "Individuo del Pueblo bajo de Madrid, que se distingue por cierta afectación y guapeza en el traje y en el modo de producirse. También se les dice chulos a los servidores que ayudan al torero." (CANAVESI - 1987:23). Luego sabemos que al llegar los españoles a la América trajeron consigo las corridas de toros y que posteriormente el denominativo de chulo se convertiría en cholo y chola (la mujer del chulo) y posiblemente de este

denominativo, luego habría aparecido el nombre de chukuta y chuta.

También se indica que los que eran los custodios de las tumbas sagradas en chuquiago, "... por declinación fonética se transforma en chukuta y finalmente en chuta." (TRABAJO DE INVESTIGACION PARA FOLCLORE BOLIVIANO 1993).

### Coreografía

El huayño es la forma musical ligada a la danza de los chutas. "Como es danza ambulatoria, mientras avanza lleva el compás y hace las figuras de las pandillas, y en los lugares que se detiene ejecuta el huayño con sus mudanzas y evoluciones." (PAREDES CANDIA - 1984:267).

En realidad se avanza en fila y en pandilla realizando vueltas completas, también se desplaza en zig-zag; en otras palabras la coreografía generalmente es impuesta por los guías de la danza.

También encontramos que "... se baila en parejas al son de alegres huayños, cambiando el movimiento de la cabeza con el cuerpo, jugando o retozando continuamente; los danzantes exclaman huipa que es su grito de alegría, se echan flores y confites con



la denominación de Chayana, y se golpean las espaldas con el fruto del membrillo con la lugma." (TRADICION Y CULTURA - 1982:15)

### **Vestimenta**

"Consta de un pantalón estilo colán, cuya parte delantera es de un color generalmente anaranjado, y la parte posterior azul; una chaquetilla corta, armada al cuerpo de los mismos colores, con solapas y mangas ajustadas. Ambas piezas profusamente bordadas con lana de color y dibujos de colores ... debajo de la chaquetilla, una camisa blanca. En la cintura una faja tejida de lana de color. La careta es de alambre tejido, amoldaba a la cara pintada de colores fuertes." y continua "Encima van adornos de perlas de diferentes colores a manera de escarapelas, formando los pómulos de la cara, usan gorro tejido de varios colores y sobre este un sombrero de paño con ala ancha. Porta en la mano un charango. "En cuanto al traje de las mujeres esta misma autora indica que "... viste varias polleras; una chaquetilla de terciopelo toda bordada, entallada al cuerpo .. culmina con un aguayo cruzado y adornos de lana de color en sus trenzas." (PAREDES DE SALAZAR - 1976:122).

En realidad el chuta usa una chaquetilla muy adornada, una faja, el pantalón adornado cuya parte del bota pie es angosto y ancho en la parte de los muslos, lleva sombrero de paño, camisa, corbata, careta de alambre

milimetrado pintada de rosado y la cara con pintura negra y finalmente usan una chuspa donde están las serpentinatas, mixtura e inclusive harían, en cambio la mujer lleva el sombrero pacaño una chaquetilla adornada, varias polleras, algunas llevan antifaces y todas la chuspa.

### **Costos**

El flete del traje del hombre llega a costar entre bolivianos 50 hasta bolivianos 150 de primera salida.

La chaquetilla de la mujer llega a costar bolivianos 30.

## **DOCTORCITOS**

Entre las danzas satíricas, la de mayor representatividad es sin duda la danza de los Doctorcitos. En esta manifestación coreográfica se trata de mostrar al abogado o al personaje importante presentándolo muy bien vestido aunque el "Alma sea muy Negra", de alguna manera se cumpliría aquello que se dice que "no todo lo que brilla es oro" y "el hábito no hace al monje".

### **Notas en torno a esta danza**

Don Antonio Paredes al respecto dice "El baile de los doctorcitos aparece en este siglo: gestada en la mente del pueblo toda la época en que el partido liberal gobernaba en Bolivia, nace después de la GLORIOSA, nombre que le dieron los republicanos a la revolución del 1920

... podría decirse que fue inspirada en la danza autóctona los Auqui Auquis." (PAREDES CANDIA - 1984: 102)

Luego encontramos que "Los Doctorcitos en la época republicana ridiculizan la burguesía criolla, heredera de sus prerrogativas y abusos." y continúa "la burla de los indios, ridiculización del vil doctorcito boliviano su verdugo sin entrañas; es mostrada abiertamente." (TRADICION Y CULTURA - 1982:26).

Corroborando todo lo anteriormente indicado, en Los Señores del Gran Poder hallamos que " ... nació en la época republicana y en la que intenta vestir a los danzarines a la correcta usanza de los españoles a manera de ridiculizar a la rosca criolla boliviana heredera de la mala imitación del español." (ALBO- 1986:67).

Finalmente Villarroel explica es danza satírica al doctor altoperuano de tan ingrata memoria para los bolivianos, ridiculiza su fatuidad, su impostura, su doblez dentro de la actividad nacional ... es una danza que representa al doctorismo de principios del siglo XX, propia del altiplano y especialmente de la Paz" - (VILLARROEL- 1985:32).

Realmente puede decirse que es una danza donde se ridiculiza especialmente a los abogados, de alguna manera estos personajes se constituyeron en seres odiados y temidos por el pueblo el cual buscó una forma de protesta

convirtiéndose la misma, en la danza de los Doctorcitos, danza que nació interpretada solo por hombres pero que actualmente se ha convertido en mixta.

### Coreografía

Don Antonio Paredes al respecto dice "Los danzantes avanzan en dos filas, luego se cruzan haciendo piruetas, y quedan siempre en dos filas, pero en los lugares opuestos en principio del avance.

Siguen avanzando hasta llegar a su sitio donde haya amplitud, para allí formar un círculo." luego este autor indica las acciones que efectúan los danzantes, "Durante todas estas evoluciones, los bailarines mueven cómicamente el bastón, hacen genuflexiones extremadas, simulan fumar con afección, se rascan la cabeza o las pantorrillas, saludan ceremoniosamente con el tarro, se limpian la nariz con un enorme pañuelo rojo, mandan besos a las mujeres ... todo lo hacen sin hablar una palabra. Es danza mímica, humorística, cuando mas siguen el ritmo de la música con delicados toques del bastón contra el suelo." (PAREDES CANDIA -1984:104-105).

Completando lo anterior, Villarroel escribe "Es comparsa y de carácter ambulatorio. Danza colectiva en lo que toman parte solamente varones. Pantomímica. Picaresca por algunas actitudes. Los danzantes ... mueven cómicamente el bastón." (VILLARROEL -1985:32)

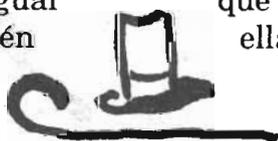


## Vestimenta

La vestimenta consiste en: " ... el traje de etiqueta que usa la burguesía para sus fiestas de gala; frac o chaqueta. Chaleco de brocado de colores muy llamativos. Cruzan el vientre con una pesada cadena que simula sostener un reloj ... en la solapa, enormes flores de papel. "Luego indica que dentro del atuendo, este personaje usa "Sombrero de copa alta, bastón muy delicado y enormes guantes blancos. En la cara descomunal nariz de color rojo, que a veces lleva un par de anteojos y crizados bigotes ... Cuelgan de la pechera, pedazos de latas circulares a manera de condecoraciones ... Sobre el calzado, gets ingleses, que les cubre el empeine al estilo de los elegantes de la década de 1920." (PAREDES CANDIA - 1984:104).

Según este autor, algunas veces los danzarines se colocaban un letrero que decía Weracocha que traducido del aymara significa Caballero, actualmente mas bien encontramos otra clase de letreros como Fiscal, Ministros de la Corte, etc.

Si bien en su origen fue una danza masculina, encontramos ahora, mujeres interpretando esta danza cuyo atuendo consiste en un sombrero de copa alta, frac y un pequeño vestido angosto cuyo largo llega encima de la rodilla; al igual que los hombres, también ellas llevan guantes y bastón.



## MORENADA

De las danzas cuyo origen se inspira en la vida y sufrimiento de los negros, es quizá la morenada la principal expresión presentándose la misma en distintos lugares de nuestra Patria; es quizá en este momento una de las danzas mas apreciadas y de continua interpretación, a tal punto que inclusive actualmente también se la interpreta en el Perú.



### Datos en torno a esta danza

Encontramos dos teorías en relación al origen de esta danza, una indica que "Según la representación de los morenos es el mayordomo que vigila el trabajo de estos, consistente en pisar la uva del lugar." (BELTRAN - 1956:22)

Lo que quería decir que la acción de pisar la uva habría dado origen al paso de la Morenada y el traje resultaría ser los toneles donde se guardaba dicho líquido.

La otra teoría dice que "La morenada representa hoy la dolorosa caminata de los esclavos negros hacia las minas de Potosí en tiempos de la Mita y la Encomienda." (COCO MANTO - 1979:10).

Esta aseveración significaría que los negros esclavos en los Yungas tenían que trasladarse hasta las minas de Potosí llevando cierta clase de productos.

En cuanto al origen de la Morenada mediante el pisar de uva para la elaboración del vino, tendríamos que decir que en los Yungas no hubo plantaciones de uva y menos se fabricó vino por cuya razón, esta teoría podría estar desechada; en cambio la segunda, la caminata de los negros de los Yungas hacia Potosí, ha debido ser una jornada de muchísimos días y poco se sabe de esta clase de caminatas.

Revisando las figuras rupestres de Chirapaca (Prov. Los Andes del Departamento de La Paz encontramos que "... se los representa en hilera muy naturalistas, de perfil, sobresaliendo los altos penachos de pluma, los falde-lines de los morenos y en las manos portan la matraca." (TABOADA - 1988:162).

Sabemos que estas pinturas fueron realizadas posiblemente a mediados del siglo XVIII, pero no nos olvidemos que los negros ingresaron a los Yungas en el siglo XVI, de acuerdo a las pinturas de Chirapaca, casi inmediatamente de la aparición de los negros también se habría originado la morenada?.

Un dato que de alguna manera pueda quizá clarificar este problema, sería el siguiente: "Hacia el año 1824 se produjo la confiscación de bienes pertenecientes al Gral. José Ramón de Loayza, entre los que prevalece la Hacienda San Ramón de Cola, situada a cinco leguas del pueblo de Caracato y correspondía a la doctrina de Luribay": luego refiriéndose a instrumentos de trabajo y otros, mas adelante indica que "Todo esto corrobora efectivamente la actividad de esclavos



Morenada  
Carnaval de Oruro

negros en las plantaciones de tipo valluno que incluyen los frutales especialmente la vid y plantaciones de orden americano como el maíz.” (PORTUGAL - 1977:75). Como podrá verse se habla de vid pero Luribay está en la Provincia Loayza y corresponde a los valles de La Paz, quizá las figuras de Chiripaca reflejasen ese hecho?.

También indicamos que actualmente en Chuma y otros pueblos colindantes la morenada es acompañada por pífanos, claro esta que mayoritariamente es acompañada por banda.

### Personajes de la danza

Primeramente encontramos al capataz, caporal o también llamado Achachi, “Tal vez el caporal es una caricatura del embajador español de los virreyes, por su larga cabellera, por sus mostachos y sus patillas desmesuradas, por su empolvada y rizada melena y hasta por su látigo ... Es



sugestivo que los trabajadores negros que se dicen traídos de la Guines se burlen del caporal, de su cabeza de chirimoya, de sus orejas de guardamonte y de su nariz de ternero viejo.” (BELTRAN - 1956:22). Actualmente este personaje es el que lleva una careta de moreno muy grande, su

traje es como un frac repleto de adornos, lleva el látigo y deberá bailar encorvado soportando el peso de alrededor de 50 kilos.

En cuanto al grupo de morenos, el traje “... tiene la forma de tinajón de vino cuyos agarradores están formados por los brazos del danzante que los coloca sobre la cadera simulando arcos. La máscara de estuco con que se cubre la cara, representa con rasgos exagerados la faz del negro ... Cubre la cabeza un sombrero de hojalata que aparenta la tapa del tinajón, adornado en la parte delantera con tres plumas ... La toquilla está formada por cintas angostas de colores diferentes que se anudan y cuelgan atrás, lleva pantalón largo de seda o lana blanca pegado a las piernas. Los pies calzados por botas cortas y blancas.” y sigue con este relato “El traje de los morenos está compuesto de un faldón de forma cilíndrica que también simula el tonel de vino, dividido en dos o tres secciones a manera de volantes, que rematan en flecaduras de perlas.”

(PAREDES DE SALAZAR - 1976:99). Además que cada moreno lleva la matraca (idífono) con la que acompaña la danza, de acuerdo a la institución que baila la morenada a la jerarquía de la misma, la matraca adquiere formas diversas y exagerado tamaño.

El oso, anteriormente habíamos indicado la labor que tiene dentro de la danza, que es el abrir camino para que pase la comparsa.

Las danzantes llevan el sombrero de cholita paceña, con plumas, una manta generalmente de vicuña o alpaca, pollera hasta la rodilla y zapatos planos.

Antiguamente existía la “negra” a quien según distintos escritos le dan en llamar María Antonieta como significando la mujer del caporal, así encontramos que “En este conjunto no podía faltar la mujer, que en este caso es una negra sicalíptica, con vestido y sombrero alto y blanco, zapatillas de señorita.” (BELTRAN - 1956:22). Por la fotografía que encontramos, podría tratarse de un hombre vestido de mujer con la cara pintada de negro.

En cuanto a las llamadas “figuras” o chinas morenas su participación en la danza no es antigua, se remonta a mediados de la década del 60 y eran hombres que llevan sombrero de cholita paceña con plumas, una blusa adornada, pollera corta, medias nylon y botas de taco que les llegaba hasta mas arriba de la rodilla. A mediados de la década del 70 fueron substituidos por mujeres hermosas quienes hacen gala de su atrayente figura.

Actualmente el bailar morenada significa un gasto económico grande, y se está estilando comprar el traje que llega a costar alrededor de 600 dólares, por esta razón es que esta danza se ha convertido en prioritaria de ciertos grupos potencialmente económicos

y que significan dentro del pueblo, los de mayor jerarquía. “Es la danza de mayor prestigio, al menos en el Gran Poder ... Los morenos son en su mayoría ya gente de una situación económica estable y mayor. Ahí se nota ese gran mérito que tiene nuestro pueblo sobre la unidad familiar, porque el



moreno imposible que deje a su mujer. Es una participación conyugal.” (ALBO - 1986:105). Tal cual ocurre con la diablada, también en la morenada existe relato y cánticos que actualmente muy poco se escuchan, quizá es Oruro donde aún se interpretan esas estrofas cuando los morenos le rezan y saludan a la virgen del Socavón.

## SURI SUKURI

Son varias las danzas que para su origen, han tomado elementos culturales y en base a ellos se ha tratado de organizar una expresión coreográfica.

Estas nuevas danzas, algunas de ellas se han adaptado a las necesidades juveniles, en cambio otras aparecieron, se presentaron y luego desaparecieron mostrando de esa manera que no eran aceptadas por el pueblo.

### Datos en torno a esta danza

En "los Señores del Gran Poder" encontramos que los Suri Sikuris son un "grupo mixto en que los hombres ejecutan el siku, llevando como parte principal de su indumentaria un suri hecho de plumas de ñandú adherido a una especie de sombrero." (ALBO - 1986:63).

Revisando datos respecto a la fiesta de la Virgen de Urkupiña, encontramos que "El significado de los vocablos Suri Sikuri es avestruz y ejecutores de los sikus, que son los sikuris. De tal manera significa: El avestruz y los que tocan los sikus." (VILLARROEL - 1985:37).

También encontramos lo siguiente: llevan enormes plumeros sobre la cabeza en forma de paraguas adornados en el centro con plumas de colores. Visten pollerines de género blanco almidonado y planchado: sobre las espaldas les cubre diagonalmente un paño blanco. Algunos particularmente los principales llevan colgados del cuello a manera de una estola, fajas matizadas de colores. Componen la tropa íntegra catorce bailarinas, que tocan tres clases de zamponas de distintos tamaños. "Al centro de la rueda suele bailar un indio disfrazado de viejo, con el nombre de Achachikumu, otro de mujer y otro de agricultor con un torito de yeso o de cuero

retobado en la mano." (PAREDES - 981:15).

Según don Rigoberto Paredes, lo anterior sería una descripción de los Suri Sikuris, pero mas parece de los Sikuris de Italaque los cuales llevan como vestimenta "... turbantes de plumas de forma de clepsidra (muchulis: plumajes llaman en aymara), ponchillos de merino rojo con orla de tul blanco, y pollerín de género blanco ..." (GONZALES - 1948:409).



Se sabe que como danza, los Suri Sikuris por primera vez se presentaron en la entrada del sábado de carnaval en Oruro en 1982 y que fue la Universidad Técnica de Oruro la que auspició dicha presentación que como toda nueva manifestación, tuvo detractores quienes indicaban que se había efectuado una mezcla de elementos culturales, así las plumas de avestruz, las khawas o pecheras correspondientes a otras danzas, los pasos de ballet dentro de la coreografía y finalmente la música que acompañaba la danza que era "Boquerón Abandonado" del compositor Antonio Montes Calderón y que nada tenía que ver con esta danza.

Han pasado varios años y los Siri Sikuris como danza se ha consolidado y es interpretada en los departamentos de La Paz, Oruro, Cochabamba, Potosí y Sucre principalmente.

## Vestimenta

La vestimenta consiste en lo siguiente "En la cabeza llevan una especie de enormes plumeros semejantes a un paraguas estructurado con plumas del avestruz o ñandú; es una atomización de plumajes de ritmo circular.

Los varones con pantalones negros y una especie de chalecos. Las mujeres con polleras de color rojo, encuentran armonía con el sombrero circular de plumas que junto a su paso ágil finalmente se convierte en una eterna melodía." (VILLARROEL - 1985:37). Esta descripción corresponde al conjunto de Suri Sikuri de San José en la festividad de la Virgen de Urkupiña.

Podemos decir que al margen de lo anteriormente indicado, tanto mujeres como hombres llevan sombrero de plumas y zapatos planos, además los hombres llevan khawas al estilo de las pecheras de los quenás quenás.

## Coreografía

En cuanto a la coreografía, encontramos que "... danzan un ritmo parecido al huayño. Formadas en dos filas desarrollan movimientos de avance, retorno en callejones, cruces y vueltas sobre el mismo eje." (ALBO - 1986:63).

Tendríamos que decir que esta danza tiene pasos estilizados más cercanos a los pasos de ballet y dentro de su danza, hacen ademanes como según

indican los bailarines, se estaría imitando, buscando o cazando al avestruz.

Se baila tanto en parejas como en grupos y tanto guías como coreógrafos han creado una coreografía muy vistosa.



## TINKUS

Son varias las danzas que han nacido en base a motivaciones culturales diversas. El tinku como danza originariamente existía, sino todo un ritual que se desarrollaba en distintas oportunidades en el norte de Potosí, parte de Cochabamba y parte de Oruro. La danza del tinku ha nacido tomando partes características de esas festividades.

### Datos de la danza

Una de las fiestas donde puede apreciarse el tinku en toda su grandeza, es en la fiesta de la Cruz en Macha (Prov. Chayanya del Depto. de Potosí). "El tinku es una práctica ritual que se mantiene desde épocas remotas. En ella intervienen todas las comunidades y ayllus de la región ..." (PLAZA - 1981:18).

Más adelante se indica que "Cada ayllu o comunidad tiene la costumbre de dirigirse a un lugar de reunión que se



encuentra en una pequeña altura o loma ... A medida que van creciendo en número realizan una serie de danzas de iniciación y calentamiento. Las imillas wawas hacen su aparición encausando a los reticentes al círculo de danzantes. En esta oportunidad se interpretan indistintamente las canciones con jula julas y charangos ..." (PLAZA - 1981:20).

De acuerdo a la traducción del quechua al castellano, Tinku quiere decir encuentro y vemos que la música de los jula julas es parte de la fiesta, pero esa música en estos aerófonos (sikus) es marcada y sin acompañamiento de bombos ni tambores mientras que las Imilla Wawas sosteniendo una bandera blanca (Wiphala) encabezan a estos músicos. De igual manera los toques de charango, el zapateo y las coplas en quechua no tienen el ritmo actual de la danza Tinku; pero son elementos que luego aparecen dentro de esta expresión coreográfica.



Continuando con estas relaciones, encontramos que "El tinku, pelea ritual, está especialmente asociado con las flautas principales de jula julas ... y es otra forma de encuentro donde se juntan dos oponentes, junto con el sacrificio de derramamiento de sangre, tal vez simbólicamente trayendo

fertilidad a la tierra resultando en una buena cosecha y así también en la continuidad de la raza humana." (STOBART - 1987:84).

Realmente con el tinku se cumple un ritual dedicado a la pachamama "... esperan estas fiestas con ansia, porque en ellas se reúnen varias actividades que hacen de esta fiesta única en su género, se baila, se canta, se pelea y se enamora, al son de coplas y música que en esta región son muy peculiares, todo acompañado con chicha, singani o alcohol. Si faltaría una de estas cosas, la fiesta no sería completa." (ARRUETA - 1987: 208).

El tinku al margen de ser una práctica ritual "... también incluye elementos de carácter socio económico (dispuestas por terrenos) y aún carácter relacional (peleas entre individuos) que se conjuncionan en la fiesta. Algunas enfatizan el carácter religioso (sincretismo) del evento (pedidos a los espíritus nativos y a Dios para mejores cosechas); mientras otros usan la oportunidad para demostrar su hombría. Todo hombre que desea ser reconocido como tal, debe haber peleado ..." (PLAZA - 1981:25)

Finalmente también encontramos lo siguiente "Mientras empapado en sangre el guerrero Laime o Jukumani vencedor, agradecía la protección emanada de sus divinidades; la comunidad triunfante iniciaba su dominio anual en ceremonia festiva; el grupo derro-

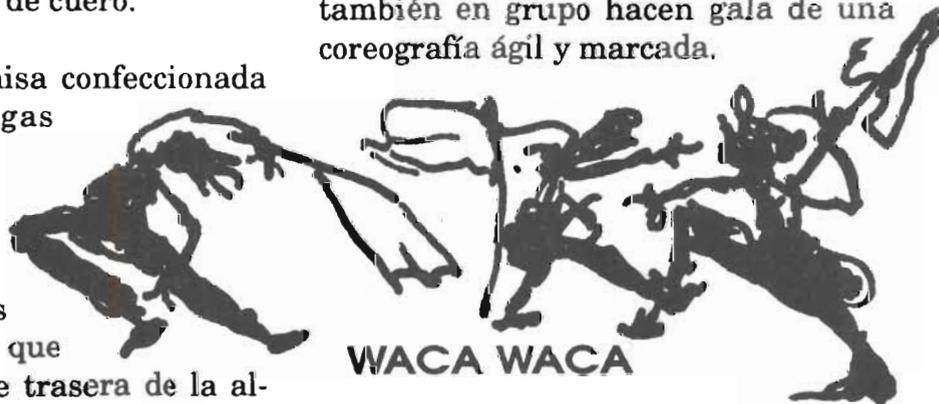
tado, escondía el cadáver de su representante para durante la noche enterrarlo, burlando así a las autoridades.” (TRADICION Y CULTURA - 1982:18).

Esa misma acción se representa en la danza que en determinado momento dejan de bailar para enfrentarse unos con otros.

### Vestimenta

El hombre lleva una montera que está fabricada de cuero entre mezclado con alambre, adornado con una pluma, la calzona que es un pantalón de bayeta de la tierra, chaleco o chaqueta también confeccionado de bayeta de la tierra, bufanda o chumpi que es una chalina de dos colores y la envuelven a la cintura para asegurar la calzona, sicas que son polainas fabricadas de lana, abarcas que son especie de sandalias fabricadas de cuero.

La mujer usa camisa confeccionada de tocuyo con mangas amplias, almilla que es un vestido largo y se confecciona de bayeta negra, el ajsu que es parecido a una capa que se coloca en la parte trasera de la almilla, rebozo es manta de color oscuro con bordados, k'epi que está formado por un aguayo donde coloca al niño o a la merienda, sombrero que está fabricado de lana de oveja y ojotas que es el zapato indígena.” (ARRUETA - 1980:9-10).



### Coreografía

“Su excelente coreografía natural, ritmo vigoroso ágil y acompasado, caracteriza a los Tinkus como un grupo singular de la actividad folklórica.” (VILLARROEL - 1985:36).

Para la coreografía de esta danza, se ha aprovechado ciertas melodías de ritmo muy marcado y oriundas del norte de Potosí “... la danza actual es sin duda reminiscencia festiva de este trascendental acontecimiento; convertido en diversión popular ... En la danza participan mujeres bailando en círculos.” (TRADICION Y CULTURA - 1982:18).

En la danza, las mujeres o imilla wawas, forman un grupo compacto realizando evoluciones con las banderas blancas; luego están los hombres que también en grupo hacen gala de una coreografía ágil y marcada.

Entre las motivaciones que han existido para que el pueblo luego en base a ellas cree sus danzas, está la corrida de toros; no nos olvidemos que cuando existía un acontecimiento importante durante la Colonia como la llegada de

un personaje de gran jerarquía o tenía que realizarse una fiesta religiosa o recordatorio de algún acontecimiento especial, se realizaba la corrida de toros que se convierte en una forma de mostrar el poder del hombre, en este caso del español el cual derrota a la fuerza bruta representada por el toro. Este hecho ha debido impactar fuertemente en el nativo que luego lo transformó en danza satirizada en ella, dicha corrida de toros.



### Datos en torno a la danza

Realizando una revisión bibliográfica, encontramos que “las corridas de toros, constituyen un ejemplo de estas costumbres que en la ciudad de La Paz, se la realizaba entre la antigua Plaza de Indios (Plaza Alonso de Mendoza) y el puente de Coscochaca (Idelfonso de las Muñecas); siendo sus habitantes indígenas, quienes al son de pinkillos de tres orificios y tambor, ridiculizaban en pantomimas la corrida de toros, en la que diversos perso-

najes, bailarines, cubriéndose el rostro, para evitar el cepo de la justicia por su propuesta en esta manifestación; ataviados en forma imperfecta con un cuero de toro disecado, corneaban a otro.” y continua este relato “Pintada la cara con hollín, con chaqueta de soldado, agitando un ridículo trapo y espada de madera, caracterizando ruda y vulgarmente al torero.” (TRADICION Y CULTURA - 1982:24).

Waka Tokoris  
Festival del  
Solsticio

Es de hacer notar que el pinkollo o pinkillo como se denominan actualmente, tiene tres orificios y se toca con una mano

mientras con la otra se acompaña la wankara (caja nativa). Por acompañar a esta danza, ese pinkillo recibe el nombre de waka pinkillo.

“Se piensa que la danza de los waka wakas apareció como una sátira a las corridas de toros traídas por los españoles. El pueblo mediante una forma coreográfica presenta esa expresión de la cultura española mezclándola con aspectos tradicionales nuestros.” (BUSTILLOS - 1982:41).

Ante la prohibición de la participación del nativo en las costumbres españolas durante la colonia. “La reacción inmediata del indígena fue la de ridiculizar el comportamiento español creando de esta manera el Waka Toqori (baile de la vaca) ...” (ALBO - 1986:66).

Finalmente indiquemos que en esta danza encontramos tanto elementos nativos como adquiridos presentándonos un típico ejemplo de sincretismo cultural.

### Vestimenta

“Visten los ejecutantes -hablemos del traje antiguo- unas monteras triangulares con adornos de espejuelos, cintas de oro y plata, estas prendas terminan en un cucurucho punteagudo con una especie de borla de varios colores; el danzarín puede mirar por una abertura por detrás de una funda acampanada que cubre la parte delantera. El que baila se encuentra dentro de cuero de toro, que rodean varios paños oscuros, es la repre-

sentación del animal perfectamente simulada.” (COSTAS - 1967:349).

Simplemente habla de un personaje, en el área aymara del Depto. de La Paz donde se presenta esta danza, los que intervienen no son muchos personajes, veamos otros datos de la waka waka campesina.



“Los danzantes mediante una abertura circular, introducen hasta la altura de la cintura, un cuero de toro disecado con un faldellín pequeño en los bordes, el cual se encuentra sujeto por medio de tirantes a los hombros de la persona quien lleva en la cabeza, un sombrero que termina en dos puntas, completa el disfraz, un pequeño poncho.” (BUSTILLOS -1981:4). Esta descripción corresponde a los waka wakas de Moco Moco (Prov. Camacho).

En cuanto al resto de personajes diremos que “... son las lecheras (cholititas paceñas con varias polleras), un jilacata (autoridad campesina) ... dos o mas kusillos y un disfrazado de torero.” (BUSTILLOS - 1982:41).

Se sabe de mujeres que se colocan alrededor de 30 polleras para bailar en esta danza, en cambio la labor del kusillo, es realizar movimientos gimnásticos por lo cual algunos escritores le han llamado el mono nativo, el torero hace ademanes de torear a los que bailan con el cuero de toro y el jilacata, danza encabezando el grupo.

En la ciudad esta danza es acompañada por banda de cobres.

“... el atuendo actual tiene mayor riqueza artística por las aplicaciones de bordados en el pollerín, que circunda toda la parte baja del fuste de cuero de res. El bailarín lleva un Chotco o tocado, con plumas de parihuana ... Un abrigo y una esclavina.” y continua esta relación “las mujeres denominadas lecheras, suelen llevar mas de 18 polleras, de diferentes colores, que se exige mucho esfuerzo físico, por el ritmo que deben realizar, con movimientos de cadera; un rebozo que cubre la espalda y un jubón de chaquetilla, y prendedores de plata en el pecho, llevando en la mano una lechera rústica.” (TRADICION Y CULTURA - 1982:24).

### Coreografía

La danza de los Waca Waca, se la interpreta de la siguiente manera: realizan “... figuras de callejón, zig-zag y entre cruzados, dirigidos por un guía que lleva sombrero bicornio, careta de panilla negra, chaleco y pantalón corto; y complementa con una espada antigua en la mano.” (TRADICION Y CULTURA - 1982:24-25).





# CONTRIBUCION DE LA MUSICA POPULAR A LA CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL

2º Encuentro Internacional de Investigadores  
de la Música Popular

**Milton Estevez**

Compositor, arquitecto y sociólogo  
Quito - Ecuador

## 1. INTRODUCCION

Hablar de contribución de la música popular a la cultura de una nación parece a primera vista casi una tautología. En efecto, qué sector social participa con mayor propiedad en la estructuración nacional que los sectores populares?

Solamente un punto de vista sesgado sobre la nación, en general, o sobre la cultura nacional, también en general, podría cuestionarse sobre si hay o no contribución de la música popular a la cultura nacional.

En principio, el mismo razonamiento es válido para lo que atañe a la "identidad cultural".

Más aún, si nos atuviéramos a la opinión lanzada hace años durante una de las emisiones de Radio Francia, a propósito de una obra de Manuel de Falla inspirada en la música popular española, sería posible extrapolar (y sesgar las cosas en el otro sentido) diciendo que "sólo la música popular es música nacional".

El problema se presenta, empero, al tratar de especificar la forma en que se da tal contribución de la música popular a los dos procesos sobre todo en las situaciones de "cultura nacional" e "identidad cultural", no generales, sino de formaciones sociales y países como el Ecuador y otros de América del Sur.

Esto resulta especialmente notorio cuando los conceptos de cultura nacional e identidad cultural nacional se encuentran en debate y si, más allá del debate en torno a los conceptos, son los mismos procesos de estructuración nacional y de la identidad cultural nacional los que se encuentran en curso, inacabados, no sabemos si a medio camino o en situación terminal, como en el caso ecuatoriano, o quizá aún el de América del Sur.

---

La nación como categoría no incluye exclusivamente al pueblo, entendido éste desde el ángulo socioeconómico como el conjunto de pobladores que se halla en contradicción con las clases que ejercen dominación y hegemonía en una formación social determinada.

---

Así, esta cuestión aparentemente obvia en el nivel de las nociones, demanda al menos hipótesis de trabajo cuando se trata de ascender a la teoría.

De esto último se tratará aquí.

## 2. PRECISIONES

La nación como categoría no incluye exclusivamente al pueblo, entendido éste desde el ángulo socioeconómico como el conjunto de pobladores que se halla en contradicción con las clases que ejercen dominación y hegemonía en una formación social determinada. También incluye a ciertos sectores de estas últimas y otros intermedios, los cuales se hallan en relación contradictoria entre sí pero comparten aspectos de una situación, así como una posición común frente a lo que les es subordinante y hegemónico desde el exterior de su subsistema.

Pero en lo que atañe a la población como factor integrante de la nación, en el caso de una formación social subordinada por un sistema más global (en el caso ecuatoriano por el capital internacional), aquella categoría (la nación) excluye en el plano económico, a las clases y sectores de clase intermediarios (no intermedios), en especial, a la burguesía intermediaria (del capital internacional, sea éste industrial, comercial o financiero), que tiene nexos estructurales y funcionales más profundos con el sistema internacional subordinante que con una estrategia económica nacional.

En el plano político, y en el ideológico, que atañe más directamente a la música, no se pueden considerar integrantes de la nación a las fracciones de clase intermediarias del sistema internacional subordinante, es decir comprometidas con su ideología y sus formas ideológicas, entre las cuales se halla la música, y sobre todo respecto de las formas ideológicas locales, entre ellas la música.

Se desprende de suyo que no existe necesariamente simetría entre sector económico y fracción política o ideológica, por cuanto en la ideología existe un amplio margen de tolerancia en cuanto a las posiciones, mientras éstas no afecten directamente a la situación económica establecida.

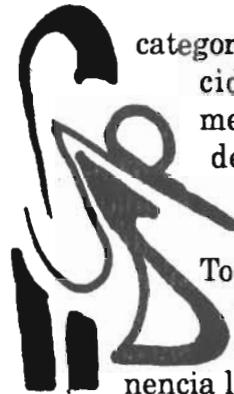
Así, será posible encontrar nacionalistas, en términos musicales, entre los más variados sectores y fracciones, aunque desde luego con un concepto propio a cada cual de lo nacional, de lo popular, de la identidad, etc.

Pero a fin de evitar la ambigüedad que esta progresiva maraña involucra, definamos contenidos de ciertos conceptos que la ponencia demanda.



Varias categorías y definiciones a emplearse no son de circulación corriente y, en algunos casos, difieren de las que sí se hallan en circulación.

Por precaución, se incluyen también otras



categorías que se suponen conocidas, pero que probablemente se hallan matizadas de manera diferente a su forma habitual.

Todo, a fin de que se comprenda lo que se plantea en el sentido que la ponencia lo entiende.

## Cultura

Se entenderá como tal al conjunto de actividades de la sociedad en los ámbitos material e inmaterial, destinados a transformar la naturaleza o a crear, características de los procesos de hominización y humanización del hombre.

Se considerará la cultura inmaterial como humanizante por excelencia, y dentro de ella, todo lo que implica actividades creadoras que son características del hombre, como la música, por ejemplo <sup>(1)</sup>.

En la formación social ecuatoriana, estructurada de manera diferencial según la inserción socioeconómica de los pobladores, el concepto de cultura involucra también una diferenciación según las clases que lo entiendan.

## Identidad Cultural

Conjunto de rasgos culturales característicos de una sociedad o de una forma parcial de la misma, reconocidos como propios y distintivos por ellas.

Un cruce de las categorías nación, cultura e identidad cultural pone ya de manifiesto varias consecuencias.

El componente poblacional de una nación pluriclasista (campesinado, proletariado, pequeñoburguesía...), atraviesa varias culturas, desde el momento en que se da en ellas una diferenciación de clases.

Pero no sucede igual a la inversa. Los componentes de la identidad cultural pueden ser reales para una cultura particular, mientras que para el conjunto nacional, si es pluricultural y en proceso de gestación como en el caso ecuatoriano, permanecen como virtuales, justamente por no hallarse aún integrados, conocidos y reconocidos por el conjunto de lo que será lo nacional.

Un ejemplo: la música shuar es un rasgo distintivo real de la cultura shuar y, en consecuencia, de su identidad. Pero la misma no es conocida, y tampoco reconocida, como un rasgo integrado de la identidad cultural ecuatoriana, salvo en la retórica o en la teoría, y esto en los casos en que se la toma en consideración. Es decir, este rasgo de identidad cultural particular real es aún solo como rasgo virtual de la identidad cultural nacional. Más aún si se considera que el debate sobre lo nacional daría para deducir que tanto el conjunto como las distintas culturas del Ecuador no se hallan aún en situación

nacional propiamente dicha, sino en situación prenatal.

Mientras tanto, la cultura shuar sí atraviesa por un proceso de diferenciación social interno y respecto de su sistema subordinante inmediato, la formación social ecuatoriana y, sobre todo, el Estado ecuatoriano.

Esta situación autoriza a plantear que, desde el punto de vista socioeconómico, hay realmente elementos populares de la nacionalidad y, en consecuencia, en el nivel de las formas ideológicas, música popular, shuar existente en realidad como parte de la cultura nacional, aunque no de la identidad cultural nacional, sino de una de sus vertientes no reconocidas.



## Música

Dentro del ya complejo panorama expuesto, es necesario aún convocar otra situación múltiple, esta vez pertinente ya de manera directa a la música, que debe ser cruzada con las variables expuestas para llegar a alguna propuesta sobre el tema de la ponencia.

Antes de abordar la diferenciación, sin embargo, entenderemos como MUSICA, en general, una organización determinada de los sonidos, sea con intención de trascendencia estética (es decir, organización artística) sea con fines de aplicación funcional o utilitaria.

Pero, en efecto, no existe una sola música, y los tipos de música o de práctica musical existentes pueden entenderse de diversas formas según las variables desde las que se las enfoque. Podemos citar al menos música popular, folklórica, ilustrada o académica, y comercial, para redondear la delimitación conceptual que se requiere.

Para estructurar las definiciones de estas formas parciales de la música, se emplean aquí las siguientes variables: el sujeto productor de la organización sonora determinada, el contenido de la música y el destinatario previsto de la misma (es decir, parafraseando los términos socioeconómicos, la producción, el valor de uso, el consumo y sus nexos sobrentendidos, los procesos de circulación, cambio y distribución del hecho musical).

**Música Popular** <sup>(2)</sup>. Forma artística de organización sonora producida por el pueblo, cuyo contenido es reflejo estético de su cultura no ilustrada (en sí y para sí, según el grado de alienación o proyección sociocultural del productor y el producto), generalmente no documentada mediante soportes perecederos sin alteración de los códigos iniciales, transmitida en buena parte por tradición oral, y consumida generalmente por el pueblo, más usualmente dentro de los límites de su producción, salvo si es recuperada por la producción comercial.

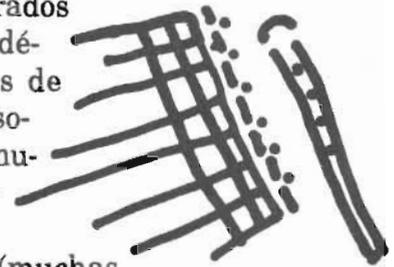
Puede o no ser anónima. Si es anónima se la considera un caso particular de la música popular, aquel conocido

más profusamente como **MUSICA FOLKLORICA** <sup>(3)</sup>.

**Música Comercial.** Forma de organización sonora producida ya sea por especialistas ilustrados (de formación académica) o empíricos de cualquier estrato social, de contenido musical y extramusical no necesariamente popular (muchas veces antipopular), funcional al intercambio capitalista y al "entretenamiento", destinado a inducir reflejos consumistas (compra masiva de discos, cassettes, videocassettes), mediando apelaciones estandarizadas a la sensibilidad estética primaria del público comprador (sea o no del pueblo) y, en consecuencia, masivamente consumido por la población, aunque de manera diferenciada (jóvenes de la urbe, música rocolera "nacional"; sectores populares; música de baile, población masiva; música dicha "folklórica" y música política comercial, pequeño-burguesía intelectual u otros estratos influidos por ella, etc.)

Integra más bien el "show-business" (negocio del espectáculo) antes que una vertiente estética.

**Música Ilustrada o sapiente o académica,** según una convención virtual de circulación bastante expandida, aunque sea cargada de connotación peyorativa, pues se asocia más bien con





la producción escolástica conservadora y acartonada, de museo). Forma artística de organización sonora producida por especialistas (de formación académica), de contenido sonoro y estético especulativo, (históricamente progresivo por acumulación de avances técnicos y teóricos), no comercial, referida o no a lo popular, documentada mediante soportes imperecederos como partituras, textos de reflexión técnica y teórica, etc., destinada en principio a todo público, pero consumida en realidad por quienes tienen acceso a la misma, sea debido a factores culturales (grado diferencial de ilustración musical versus grado de apelación estética no primaria de la obra ilustrada) o económicos, en virtud de variables extramusicales (alienación de las masas de la cultura ilustrada por inserción socio-económica diferencial).

**Música Clásica.** Música ilustrada eurooccidental producida durante una época (siglo XVIII), dentro de un estilo (rococó).

No se usará en consecuencia esta definición (como se suele usar erróneamente, en sentido equivalente al de música ilustrada o académica en general, que concierne a toda la producción, de cualquier época y estilo, que reúna las características señaladas para esta categoría).

**Obra Clásica.** Producto musical más acabado, a juicio de los códigos culturales compartidos al respecto dentro de una época o de un estilo, en cualquier tipo de práctica musical.

### 3. MUSICA POPULAR, CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL

Relativamente sorteadas algunas ambigüedades, es posible entrar en materia.

**Una primera afirmación posible es que, en efecto, la música popular contribuye a la estructuración de la cultura nacional y de la identidad cultural.**

Para establecer las modalidades en que dicha contribución se da, agreguemos a la delimitación previa una referencia del PREIC (Proyecto de Investigación, Creación y Difusión Musical del Conservatorio Nacional de Música, Quito, 1985, en ejecución) (4) sobre algunas especificidades y avatares de la música andina:

“El conjunto de lo que se podría llamar la música andina comporta múltiples elementos, susceptibles de agruparse en torno a dos grandes ejes:

1) “Un lenguaje musical precolombino y prácticas musicales aborígenes diferentes del sistema temperado diatónico de Europa Occidental”.

2) “Etapas sucesivas de síntesis a partir de dichas prácticas y los lenguajes musicales europeos, europeizantes o introducidos por la colonización europea (por ejemplo los elementos de música africana), que han establecido relaciones de articulación contradic-



toria con las prácticas musicales aborígenes, sea a través de la conquista y dominación española, sea a través de las etapas inmediatamente post-colonial y contemporánea de las nacionalidades latinoamericanas, siempre caracterizadas por intervenciones exógenas diversas, tanto en la base económica cuanto en la superestructura. Síntesis que subsisten en sincronía con los testimonios del lenguaje aborígen y que podrían ser caracterizadas como lenguajes musicales post-coloniales mixtos, elaborados en la mayor parte de los casos de una manera empírica, y adoptados sea por la población indígena, sea por la población mestiza, o aún por aquella de origen europeo que habita las naciones andinas.



“Entre los componentes de la música andina groseramente esbozados, aquel que corresponde al lenguaje aborígen constituye la contribución original de los pueblos andinos al patrimonio mundial y una de las fuentes actuales más importantes de materiales frescos que pueden derivar, a través de un trabajo de análisis y síntesis del sonido, el lenguaje sonoro, el estilo y la concepción estética de la música andina, en un conjunto sistemático de elementos semióticos contemporáneos singulares, respecto del lenguaje europeo temperado o de las prácticas contemporáneas de la música

académica europea o europeizante, únicos puntos de referencia que hayan sido tomados en cuenta para la formación de los músicos académicos latinoamericanos, en especial aquella de los compositores académicos”<sup>(4)</sup>.

Se desprende de esta primera referencia que existe una contribución aborígen y una contribución popular de sincretismo, ambas reales, a la cultura nacional, pero al mismo tiempo, que existe una dicotomía entre éstas y lo que constituye la práctica ilustrada de la música, puesto que los procesos de hegemonía

segregan los aportes autóctonos o populares de simbiosis, por igual, de la formación académica de los músicos.

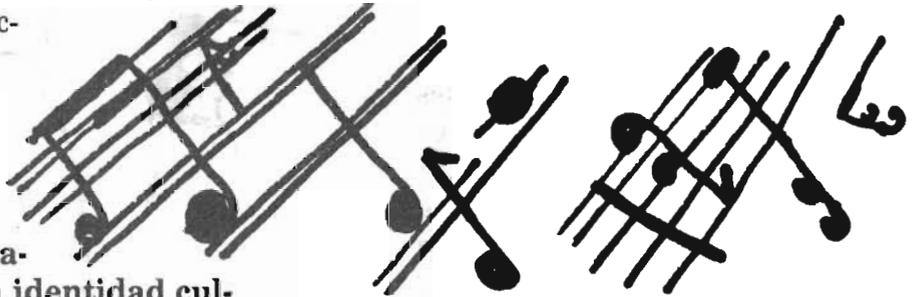
Al mismo tiempo, que existen como contribuciones reales a la cultura nacional, esto también involucra que hay, por el contrario, un proceso de discriminación de dichas contribuciones como factor de identidad cultural nacional, puesto que la educación formal (parte del aparato de hegemonía) reconoce como factor ilustrado de formación únicamente el ancestro académico grecolatino de filiación eurooccidental, heredado a través de la colonia.

**Hay, en consecuencia, contribución real a la nacionalidad, pero virtud a la identidad cultural nacional, no porque las manifestaciones musicales lo quieran, sino porque las contradicciones sociales así lo determinan, en tanto no se han integrado a la conciencia colectiva como propios los aportes de las culturas subordinadas de la formación social ecuatoriana.**

Pero también se deduce de esta referencia que **la contribución de la música popular a la cultura nacional y a la identidad cultural es un aspecto parcial y no el todo**, como lo pretendía la afirmación dentro de la emisión de Radio Francia evocada más arriba, **puesto que existe la música ilustrada ecuatoriana, que constituye otro de sus factores, aunque su**

**signo sea predominantemente hegemónico y solo referido a uno de sus ancestros.**

Este tema nos llevaría por otro lado a considerar el rol de la música popular en la producción de la música ilustrada, que en los inicios de la música ilustrada europea fue a la vez génesis y materia prima de reflexión, mientras que hoy, justamente debido a la especialización secular, la música sapiente puede o no referirse a lo popular, y debido a la diferenciación socioeconómica, también se-

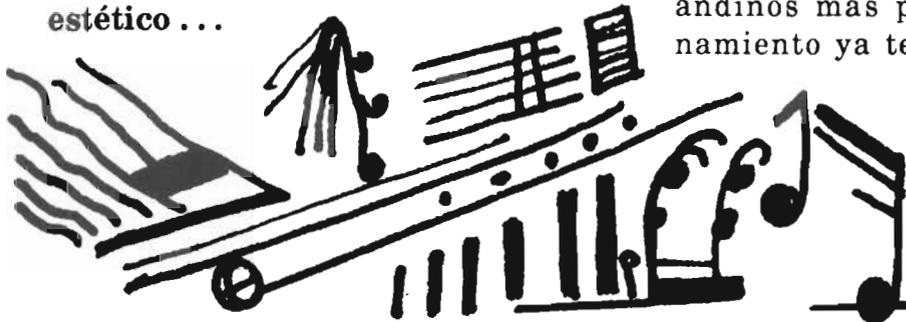


cular, no se halla al alcance de los sectores populares.

Pero este solo tema merecería una ponencia completa. Baste mencionar por hoy que, en el caso ecuatoriano, no se puede ya hablar de un rol genético originario de la música popular en la reflexión teórica sobre esta materia prima, puesto que tiene una mediación que la música europea ilustrada de los orígenes no tenía: un ancestro ilustrado de signo extranjero e impuesto. Hoy, la música popular puede eventualmente ser materia prima de una reflexión mixta (asociada al ancestro ilustrado), pero no originaria, sino coyuntural, enmarcada en las reglas contemporáneas del juego internacionales, así

como en las producidas por los propios compositores ilustrados del Ecuador.

De todos modos, **también existe un aporte de la música popular respecto a la música ilustrada actual, de signo evidentemente muy distinto al que existía en el pasado y en el continente europeo. Este aporte concierne a todos los parámetros musicales: espacio, tiempo, dramaturgia, color sonoro, concepción y papel estético...**



Otra referencia del PREIC arrojará nuevas facetas:

**“ALGUNOS CARACTERES DE LAS APROXIMACIONES A LA MUSICA INDIGENA DE LOS ANDES”<sup>(5)</sup>**

“Los intentos de investigación de la música andina, que se han multiplicado durante los últimos tiempos, pueden agruparse en dos grandes corrientes, a fin de ilustrar a sus características teóricas y metodológicas generales”:

1) “Una aproximación de los conjuntos populares y de aquellos de variedades folklorizantes, llamados conjuntos “folklóricos”, los cuales producen la música difundida como latinoamericana (o folklórica del Ecuador, en el caso particular), en el mercado internacional

y nacional de la música popular y comercial folklorizante.

“Esta aproximación, caracterizada por un contacto empírico inmediato de los músicos (la mayor parte de ellos sin ninguna formación musical académica), presenta un obstáculo teórico: la falta de discriminación técnica en la asimilación de los elementos musicales de la tradición oral. Obstáculo que determina la incorporación de aquellos elementos andinos más próximos al condicionamiento ya temperado de un “oído

medio” latinoamericano y la producción de prácticas más bien próximas a las síntesis empíricas europeo-aborígenes de los Andes, des-

cuidando por desconocimiento, y desde luego por consideraciones de mercado, los elementos precoloniales.

“Pero al mismo tiempo, esta aproximación aporta una idea importante en el dominio de la concepción: la búsqueda de un ancestro en el objetivo práctico de interpretarlo e incorporarlo al trabajo actual de creación, en tanto lenguaje vivo, y no en el objetivo único de la recolección musicológica convencional, destinada más bien al archivo o al museo de manera casi exclusiva.

2) “La aproximación de los musicólogos locales (y aún de otros), que presenta en relación con aquella de los músicos empíricos la ventaja de la formación académica y, en consecuencia, una posibilidad de discriminación técnica -



aunque en ciertos casos ésta solo sea virtual- entre aquello que constituye lo precolonial o lo postcolonial de la música andina. Esta aproximación ha permitido y permite una importante recopilación de documentos sonoros en diversos estados de "pureza" frente a los puntos de referencia precoloniales, así como ciertos estudios más bien descriptivos de dichos documentos.

"Sin embargo, ella presenta importantes obstáculos ideológicos que no se pueden subestimar: por un lado, la formación académica totalmente europeizante, por añadidura anacrónica y no crítica, de los músicos académicos y de los musicólogos locales, que induce en su pensamiento al análisis de la música aborígen según los parámetros de la música europea temperada y la caracterización de las prácticas musicales autóctonas como versiones imperfectas de la música europea, debidas a la ausencia de formación académica de las orejas aborígenes (!); y, por otro lado, (induce) un interés más bien arqueológico y descriptivo que de análisis y restitución del lenguaje autóctono en tanto materia musical viviente ..."

Esta referencia permite poner en evidencia nuevamente que las lecturas de lo popular, lo folklórico, etc., son múltiples, según el ángulo desde el cual se mire. Entre ellos, el ángulo comercial, puesto que se menciona la recu-

peración de esta tipología en las "variedades folklorizantes".

Las alusiones a la música popular, sean de orden primario o no, constituyen por así decirlo el "valor de uso" que justifica el "valor de cambio" del producto musical comercial, o si se prefiere el "anzuelo" que introduce al posible cliente en la compulsión adquisitiva de saporíferos (entretenimiento) que, superadas las alusiones de rigor, abandonan el contenido popular para acentuar las apelaciones primarias que condicionan el reflejo consumista.

Si algo existe en la música comercial (mejor llamada "showbusiness", negocio del espectáculo y no música, por una cultura experta en negocios) que entre en la cultura nacional, se lo debe a la música popular.

En fin, si escrutamos un poco en la música comercial, llegaremos a diferenciar múltiples estratos de la misma, que también existen en la música popular: hay música del campo y de ciudad, de los jóvenes, de los viejos y de los mediana edad; música utilitaria para que todos los estratos bailen, etc.

Y en todas ellas encontraremos trazas de raigambre popular, aunque cada cual las entienda y coseche de ellas a su modo.

**Puede verse que la música popular es una manifestación particular de la práctica musical, pero omnipresente y relacionada dialécticamente**

con todas las restantes tipologías de la práctica musical, para las cuales constituye al mismo tiempo lenguaje alternativo, sea de reflexión artística, sea de empleo funcional.

Puede decirse que la música popular constituye un aspecto característico de la cultura nacional, en tanto refleja estéticamente a la mayoría de la población.

Finalmente, y aunque en términos de identidad cultural su particularidad no esté integrada en la conciencia colectiva de una formación social pluricultural en proceso de maduración, sino en la de su reducto específico, en el momento en que lo nacional integre este rasgo virtual y lo con-

vierta en real, el aporte de lo popular adquiere aún más relieve por ser en esencia original y llenar de procesos siempre vivientes.

Fácilmente podrían ir derivándose nuevas y nuevas facetas para el análisis y probablemente varias ponencias más sólo agotarían parcialmente una temática tan abigarrada, evidentemente tratada aquí de manera muy parcial.

Por el momento, empero, han sido lanzadas suficientes conclusiones, quizá provocaciones, o más simplemente hipótesis de trabajo que pueden dar pie a la discusión y al esclarecimiento colectivo, funciones características de una ponencia.

---

## N O T A S :

---

W. SEMNOTAS.ME

- (1) Una distinción adicional de carácter socioeconómico al interior del concepto ayudará a entender mejor las distintas formas de práctica musical que se abordarán luego:

“La categoría “cultural”, en tanto se refiere a procesos y productos no materiales, tiene una doble implicación, de carácter funcional distinto, según las acciones culturales tengan un vínculo más específicamente estrecho con la economía o con la ideología (o, desde luego, con la instancia política).

### 1. Consulta no material como consumo productivo secundario

“Constituye un aspecto técnico de la cultura inmaterial, más ligado a los procesos de la estructura económica como factor cualitativo en la reproducción ampliada de la fuerza de trabajo, que podía caracterizarse como **consumo productivo secundario**, puesto que no atañe a la reproducción simple o “primaria” (alimentarse, alojarse, vestirse), sino a la productividad por vía de la calificación: un ejemplo lo constituyen la educación general y la educación técnica, ligada a las actividades económicas.

“Define entonces la cultura funcional a cualquier ámbito de la instancia económica (producción, consumo, cambio y circulación, distribución).

## 2. Cultura no material como consumo individual secundario

“Otro aspecto de la cultura no material, menos técnico, más lúdico, menos ligado a la economía, concierne de inmediato a las formas ideológicas de la cultura, o también a las políticas. La música, las artes plásticas, las otras artes, no tocan directamente el consumo productivo secundario, sino otro que podría decirse **consumo individual secundario**, imbricado con la “calidad de vida” de los pobladores, pero no articulado de manera inmediata a la productividad.

“Cuando la funcionalidad de la cultura no es económica, sino específicamente ideológica (o eventualmente política), su uso deviene, desde el punto de vista económico, **consumo individual secundario**.

“Se entienden por funcionalidad ideológica (o política), distintos niveles y formas que reviste el contenido estético de las prácticas culturales, desde los más claramente portadores de sustancia política, hasta aquellos aparentemente muy lejanos de esta relación.

## 1. Cultura y Etnología

“Al proponerse la cultura (entendida sobre todo como no material) como temática central, el enfoque no puede hacer abstracción de otra variable: etnología, sus imbricaciones con la estructuración de las clases y con las formas específicas de la cultura, tanto material como inmaterial, y quizá sobre todo con éstas últimas.

“Esto es particularmente notorio cuando se observa las simbiosis entre prácticas coloniales y autóctonas, o, por el contrario, cuando en las comunidades “nativas” (aún si son vecinas, como los anexos, o “anejos” de los centros poblados más mestizos) se conservan ritos y hábitos que nada tienen en común con aquellos establecidos durante los procesos coloniales o en otras intervenciones exógenas.

*Estévez, Milton: PROPUESTA PARA EL NUEVO USO DE LA ANTIGUA IGLESIA DE PUELLARO. Proyecto de restauración para el Fondo de Salvamento del Municipio de Quito. 1990. Mecanografiado, biblioteca personal.*

- (2) Difiere de las categorías popular y música popular elaboradas por Paulo de Carvalho Neto, de circulación corriente en el Ecuador, que solo toman en consideración el consumo, y confunden así lo popular con lo comercial:

“POPULAR - **Típico**. Hecho no folklórico de mucha aceptación en el pueblo, ya sea de **proyección estética** (v) o no. Generalmente una moda, es decir, un hecho muy colectivizado, tiene creador conocido, su aprendizaje es colectivizado, tiene creador

conocido, su aprendizaje es institucionalizado; es preferentemente urbano, y es momentáneo. Como se observa, dichas características son completamente opuestas a las del **hecho folklórico** (v). Sin embargo, los inexpertos los confunden. Se debe a Gabriel Tarde, en su famosa *Leis de la Imitación*, 1890, los primeros esfuerzos por evitar las confusiones entre moda y tradición (V)".

"Sobre estas bases se diferencian, inclusive, la **música popular** (v) de la **música folklórica** (v). De aquella no se ignora el autor y además se transmite intensivamente por la radio, en las zonas urbanas. Su vida es radiante, pero efímera. Según Félix Molina Téllez, ella es un hecho que encierra "lo popular circunstancial" en oposición a lo "popular tradicional" de la concepción de Jijena Sánchez y Jacovella. Aunque lo popular no sea folklórico, no por eso deja de ser "perfectamente nacional", según Oneyda Alvarenga, pudiendo integrar el repertorio de la "música del pueblo (folk) urbano", como lo señala George Herzog. Tratándose de pieza musical, débese recurrir al factor **anónimo** (v) siempre y cuando haya dudas. (CF)" (Cita . . .)

**De Carvalho-Neto, Paulo: DICCIONARIO DE LA TEORIA FOLKLORICA.**

*Talleres ABYA-YALA. Cayambe-Ecuador. Segunda edición, 1989, pp 161-162.*

- (3) También difiere, por consecuencia, de las definiciones en circulación, que consideran excluyentes entre sí lo popular y lo folklórico, nuevamente a causa de tomar como referencia solo el consumo.
- (4) "Esta formación académica unilateralmente referida a Europa tiene sus raíces en varios factores, siendo uno de los principales el hecho de que sólo la música europea occidental ha experimentado a través de los siglos un proceso de reflexión teórica documentada a partir de sus antiguas prácticas musicales populares; de codificación notación a través de partituras, comprensibles independientemente de la lengua de sus usuarios, y de las obras técnicas; así como de expansión en el mundo entero a través de los procesos europeos de colonización, uno de cuyos signos es el conservatorio, habiendo llegado incluso a ser impuesta como la MUSICA con mayúsculas, o lo que es más común oír, como la GRAN MUSICA o la MUSICA UNIVERSAL, relegando las prácticas musicales extra-europeas, incluso las sapientes, a un plano "inferior".

*Estévez, Milton. PREIC, PROYECTO EXPERIMENTAL DE INVESTIGACION, CREACION Y DIFUSION MUSICAL. DIC, Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical del Conservatorio Nacional de Música, Quito, 1985.*

*Revisión de 1989. Texto mecanografiado.*

- (5) Ibid.



# MUSICA Y NUEVAS TECNOLOGIAS

**Hildur Zea Sjøberg**

Centro de Documentación Musical  
COLCULTURA  
Santafé de Bogotá - Colombia

**D**esde sus inicios, la música ha estado íntimamente ligada a la tecnología; los músicos medievales inventaron el canto gregoriano con el fin de interpretarlo específicamente en las catedrales góticas, cuyos tiempos de reverberación exigía, para la apreciación estética de aquellas épocas, movimientos lentos.

Para los años cincuenta, el advenimiento de la electrónica provoca cambios notables; nace la música electroacústica y las posibilidades que ofrece será parte activa de gran cantidad de movimientos musicales posteriores. Paralelamente, las innovaciones a nivel de la ciencia de la informática y el desarrollo de los lenguajes de programación, permitirá a los músicos, no solamente ayudarse de un computador para componer y escuchar su trabajo, sino también para almacenar todo tipo de información musical y analizarla, al igual que enseñar la música de manera más ágil y didáctica. En el primer sentido, un computador y un sintetizador le ofrecen al músico la posibilidad de manejar y controlar, de un modo casi ilimitado, toda la gama de sonidos; puede determinar las líneas melódicas de cada instrumento, modificar sus timbres, corregir acordes, mezclar armonías, escribir el score, separar cada parte y oír su obra. Programas de composición automática o semiautomática permiten generar procesos mucho más complejos de lo que un músico hubiese soñado hace 60 años; un musicólogo puede trabajar con parámetros avanzados a nivel de tonalidades, densidades, variaciones de velocidad, campos sonoros, etc. Así mismo, las bases de datos ofrecen la posibilidad de acceder información en todo el mundo, elaborar catálogos temáticos de alto nivel, cruzar información, conservarla, difundirla.



Aquí trataremos brevemente algunas de las utilidades de esta tecnología, con énfasis en los programas de educación musical y almacenamiento de información en todos sus niveles; ello con la esperanza de tocar ideas que despierten un interés definitivo con el cual América Latina impulse y mejore su propia dimensión musical y la labor de sus músicos e investigadores.

### **USO DE COMPUTADORES EN COMPOSICION MUSICAL**

Si bien es cierto que es factible obtener buenos resultados a un programa de composición aun cuando no se cuente con un sintetizador, tenerlo siempre es la mejor alternativa. Los programas existentes habitualmente dan la opción de escribir sobre un pentagrama que aparece en pantalla o tocarla a través del teclado del sintetizador; la transcripción aparece automáticamente en la pantalla y se almacena en la memoria.

Por principio, estos programas exigen un Midi o interface que conecta los dos equipos y una tarjeta especial que dirige y controla la relación entre las ordenes del programa y los diversos sonidos que el sintetizador genera. A partir de ahí, se puede componer, interpretar, grabar rutinas y tocarlas; es posible emular instrumentos polifónicos como la guitarra o el piano y orquestrar a partir de 16 instrumentos. La diversidad de opciones de trabajo depende del tipo de tarjeta que se use.

Programas un tanto sofisticados pueden decodificar la señal y reprocesarla; el sonido es un fenómeno físico regido por leyes por demás precisas. Como cualquier otro fenómeno, pueden ser descompuesto en sus partes mínimas para estudiar su comportamiento. Las tarjetas, al almacenar y controlar tales parámetros, puede determinar, sin márgenes de error, cada variación mínima o cambio en la lectura, apreciación que no hace el oído humano tan fidedigna-

mente. Ello resulta particularmente útil cuando de efectuar análisis de la música tradicional se trata; la opción de grabación recoge la señal, la de notación la transcribe, y el procesamiento y edición la descompone digitalmente, obteniendo como resultado final datos analíticos (y estadísticos, si se desea) en cuanto a células rítmicas, niveles de afinación, repetición, variación, etc.

## PROGRAMAS DE ENTRENAMIENTO AUDITIVO Y ENSEÑANZA DE LA MUSICA

La educación del oído es uno de los requisitos mínimos que se exige en cada escuela de música y conservatorio; al oír una melodía, el estudiante debe ser capaz de transcribirla. Así mismo, al leer una partitura, debe ser capaz de oírla dentro de su cabeza. Entrenar a grupos grandes, como es lo usual, puede resultar casi un imposible: mientras unos son buenos en manejo de melodías, los otros lo son en rítmica; algunos necesitan repetir el ejercicio muchas veces en tanto otros pueden en el primer intento. Un estudiante tiene dificultad para deducir la línea soprano y a su vez, un segundo estudiante la tiene con el bajo.

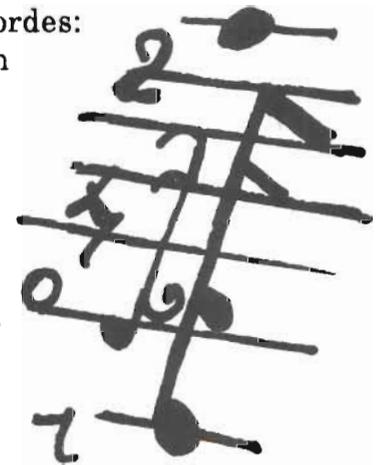
Un programa de enseñanza musical, que permita un uso a nivel personal dirigido resulta una excelente alternativa. Usualmente, un programa de esta naturaleza se presenta dividido en áreas de entrenamiento, con niveles de dificultad y la posibilidad por parte del maestro de agregar o retirar variables, acorde con sus necesidades de ense-

ñanza. Básicamente ser parte de un menú, en el cual, por principio, aparecerá un pentagrama, un teclado y una serie de "ventanas" o "casillas"; así mismo, submenús con los cuales trabajar las siguientes alternativas:

**Intervalos:** en pantalla aparecerán una serie de "ventanas" o "cajas" que contienen los nombres de diversos intervalos musicales; el programa hace sonar uno de ellos y el estudiante debe identificarlo, marcando la ventana que piensa le corresponde; al final del ejercicio, el programa le indica cuáles fueron correctos y qué debe hacer antes de pasar a la siguiente unidad o nivel de dificultad.

**Melodías:** el programa toca una melodía y pide al estudiante que seleccione las notas que oyó; el programa la transcribe y la hace sonar nuevamente. El estudiante puede modificar la velocidad del dictado o repetir el ejercicio cuantas veces desee.

**Calidad de los Acordes:** el programa toca un acorde y le pregunta al estudiante por su calidad y/o le pide que lo invierta; pulsando las ventanas, el estudiante puede oír las notas del acorde, hacer una pausa, cambiar el modo de presentación o el tiempo.



Si el estudiante da la respuesta correcta, el programa refuerza nuevamente la enseñanza y transcribe las notas del acorde.

**Armonía:** el programa, por ejemplo, toca un ejercicio de armonía a cuatro partes, en modalidad coral; el estudiante, al escuchar, debe separar las líneas soprano y bajas. Si es correcto, el programa transcribe sobre el pentagrama; nuevamente el estudiante puede cambiar el timbre y estilo de acompañamiento, la velocidad del dictado, repetir, etc.

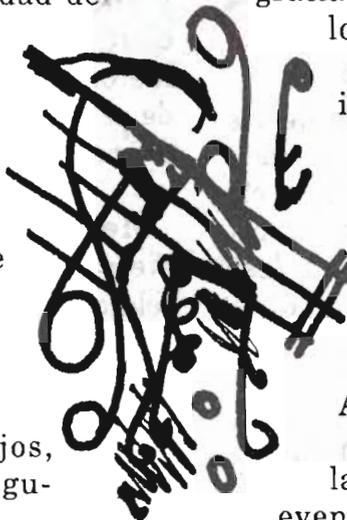
**Ritmos:** el programa toca uno y el estudiante pulsa el valor de las notas que cree haber oído; el programa muestra cada una de las correctas. Ofrece niveles de dificultad, en los que está presente desde simples hasta la combinación de ritmos complejos, empleando divisiones irregulares y notas enlazadas.

Los programas se diseñan para que el profesor pueda "acomodarlos" y aplicar diferentes tratamientos según el tipo de estudiante; para ello, debe cambiar las variables (almacenadas en un archivo maestro) que determinan qué preguntar, cómo hacerlo y las acciones a seguir acorde con el rendimiento del estudiante. De otra parte, el programa crea un archivo record individual para cada alumno, en el cual almacena su trabajo, con el fin de realizar seguimientos evaluativos a cada uno. Usualmente no

es necesario conocer a profundidad de lenguajes de programación para utilizar este tipo de sistemas de enseñanza.

## BASES DE DATOS MUSICALES

Con relación a la clasificación y divulgación de información referida a la música, durante muchos años nos hemos visto confinados al manejo único de fichas bibliográficas y la distribución de catálogos preparados manualmente gracias a arduos trabajos. Hoy día, los computadores nos dan la opción, no sólo de transmitir información mediante líneas telefónicas, sino también acceder a ella a cualquier nivel y preparar índices y tesauros especializados con rangos de flexibilidad amplios.



Ahora bien, un banco de datos definitivamente útil, además de la información bibliográfica y eventualmente, histórica (hoja de vida del compositor), nos mostrará en pantalla la partitura (o la imprimirá, si es necesario) y nos permitirá oír la obra a través de monitores y audífonos especiales conectados al computador. La tecnología que permite la existencia de este tipo de base de datos, se encuentra disponible desde 1986. La conjunción de un CD-ROM y un buen sintetizador la hacen una realidad viable.

CD (Compact disk) hace referencia a una unidad digital de almacenamiento grabada y leída gracias a una señal

laser; el más común hasta ahora es aquel que reproduce señales auditivas: la música se almacena en forma digital en un disco compacto, el cual, puesto en un player (no se cómo decirlo en español) suena como altísima calidad. ROM (Read Only Memory) es uno de los tipos de memoria que utilizan los computadores para guardar información; en este caso sólo puede ser leída, es decir, los datos no pueden modificarse. CD-ROM une ambos sistemas con el objeto de almacenar tanto a nivel visual como auditivo. Un CD-ROM puede guardar hasta 550 megabytes, equivalentes a 1500 diskettes o 28 discos duros de 20 megas o 250.000 hojas impresas. La unidad de lectura es muy similar a las que conocemos para los discos laser pero conectada a un computador personal.

Actualmente, en bibliotecas y centros de documentación especializados en música, las bases de datos se instalan en computadores los cuales, a su vez pueden estar conectados en red, intercambiar información a través de líneas telefónicas o simplemente hacerlos a través de diskettes. Los sistemas en red, además de sus altos costos, requieren de una unidad central manejadora cuyo nivel de efectividad y respuesta puede ser variada y disímil; cuando los sistemas se "caen", cosa común, los datos son inaccesibles, a no ser que se recurra al viejo fichero.

El CD-ROM, con un costo único, suele incluir, además del disco inicial, algún tipo de suscripción para recibir las actualizaciones (pero en ese sentido, los sistemas en líneas permiten tener acceso

a las mismas de una manera casi inmediata, cosa que por lo menos ahora, no ocurrirá con los CD-ROM); trabaja de forma independiente y su operabilidad depende básicamente del usuario.

Su aplicación requiere, al menos, un computador personal, una unidad de lectura para CD, un interface que los conecte, un programa que lo maneje, uno que dirija búsquedas y recuperación de información y, obviamente, el disco. Actualmente, toda la línea de computadores personales de IBM (XT, AT, PS/2) y compatibles que trabajen con sistema operativo MS. DOS y DOS pueden recibir y leer un CD-ROM. El standard fue desarrollado por SONY y en general, incluye el software antes indicado. El sistema de búsqueda opera básicamente a dos niveles: acceso a un diccionario de palabras claves y/o acceso a la información global (un archivo comúnmente denominado "maestro". (Veáse anexo)

Hoy día instituciones como la Biblioteca del Congreso de U.S.A. y algunas de las entidades adscritas al IAML (International Association of Music Libraries) y IAMIC (International Association of Musical Centres) ofrecen sus catálogos en formato CD-ROM. El precio de uno de ellos puede oscilar entre US 500 y US 3000, según su contenido y nivel de especialización; las actualizaciones se reciben cada tres, seis u ocho meses.

La realización de un catálogo en CD-ROM requiere de alta tecnología y, puesto que son sólo de





lectura, no es factible por ahora pensar en hacer nuestros propios CD-ROMs. Sin embargo, ya se está trabajando en el desarrollo de unidades CD-WORM (Write or Read Memory), es decir que puede escribirse sobre ellos como en cualquier diskette de nuestras oficinas.

Esta tecnología no está tan lejos de nuestras manos como podría suponerse; al contrario, pronto será un hecho. Si desde ya planeamos el trabajo con miras a la utilización de este tipo de sistemas, cuando lo tengamos no se habrá perdido terreno. Ello implica catalogar y siste-

matizar con base en reglas de clasificación y codificación internacionales. Las bases de datos disponibles en CD-ROM han sido etiquetadas bajo el sistema MARC II (Machine Readable Cataloging), mismo que utilizamos actualmente en buena parte de Latinoamérica; así, si continuamos en la misma línea, el trabajo por desarrollar una vez tengamos acceso a CD-WORM, será mínimo. De cualquier manera, el éxito de nuestra producción, investigación, análisis, proyección y continuidad en el área de la música estará mediado en parte por nuestra capacidad de universalizarnos.

## A N E X O

---

### BREVE INTRODUCCION AL USO DE COMPUTADORES PARA DISEÑO DE BASES DE DATOS

Un computador se define como una máquina programable para el procesamiento de información; de hecho, la máquina está constituida por el **Hardware** y el **Software**, correspondiente al conjunto de programas que determinan sus acciones. Los computadores realizan funciones específicas cuando se almacena en su **memoria** un conjunto de **instrucciones** denominado **programa**. Tales instrucciones, desarrolladas mediante técnicas de programación, indican en forma detallada a la máquina todo lo que debe hacer; el computador ejecuta las mismas instrucciones una y otra vez, en cada ocasión en que el usuario crea necesario realizar una tarea particular.

El Hardware de un computador está constituido principalmente por un **procesador y por la memoria**. El procesador realiza el trabajo y la memoria lo almacena. Las instrucciones básicas iniciales las da el **Sistema Operativo**, el cual determina, entre otras cosas, la compatibilidad de los equipos entre si.



Los computadores usualmente están compuestos por una **unidad central de proceso (CPU)**, y un conjunto de **periféricos** opcionales; la CPU, como ya mencionamos, incluye los procesadores y el dispositivo de almacenamiento de memoria; a éste se le conoce como **disco duro**, aún cuando no todos los computadores lo tienen. Así mismo, la mayoría de los CPU tiene incorporado su **unidad de lectura o drive**; dicha unidad recibe y procesa la información a los programas que contienen los **diskettes**. Estos a su vez han sido previamente inicializados o "**formateados**" bajo un sistema operativo específico, de tal manera que el sistema pueda leerlos. Los periféricos suelen incluir, entre otros adicionales, el monitor, una unidad de diskettes externa, un mouse (ratón), una impresora, etc.

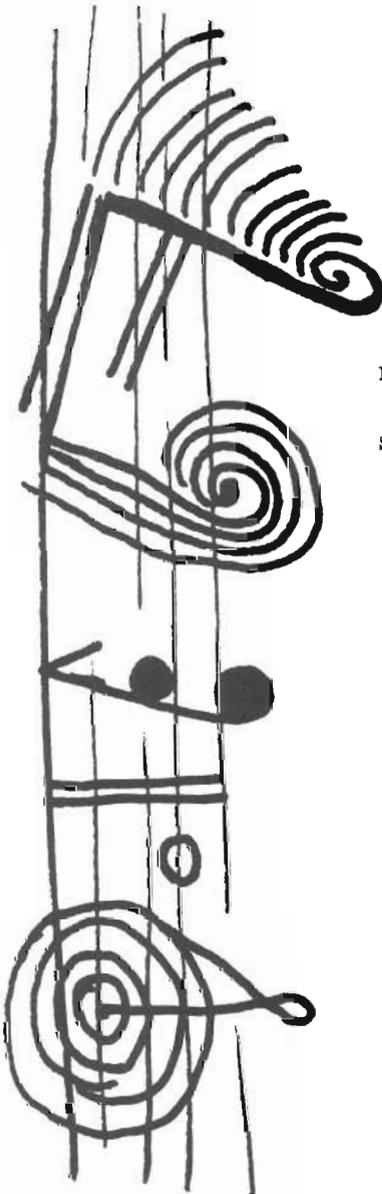
El computador puede ejecutar instrucciones muy rápidamente desde unos miles hasta millones por segundo; esta capacidad se debe a la rapidez con que sus componentes electrónicos operan. Tal velocidad depende de la **memoria RAM**; cuando se habla de un equipo con 640 kb, 1 mg o 2mg en memoria RAM, se está diciendo también que tan veloz es y que tanta cantidad de programas es capaz de ejecutar al mismo tiempo. A su vez, la **memoria ROM** determina la capacidad de almacenamiento de información; si se mencionan 20 megabytes, significa que la memoria puede almacenar 20 millones de caracteres en su disco duro.

El disco duro, gracias a las utilidades que el sistema operativo ofrece, organiza la información que recibe en **directorios** y **subdirectorios**; unas sencillas órdenes permiten acceder a cada uno de estos y visualizar cada conjunto de elementos o registros relacionados, es decir, los **archivos** que los conforman. Cada software o programa está compuesto por un número determinado de archivos, los cuales a su vez contienen todas y cada una de las instrucciones que permiten que el programa funcione.

### Las Bases de Datos

El término **base de datos** se emplea comunmente para designar depósitos de información manejados electrónicamente gracias a las rutinas programadas mediante un conjunto de órdenes y estructuras específicas.

Antes de iniciar el diseño de cualquier sistema de manejo de información es indispensable y básico determinar, por un lado, las finalidades a todo nivel del sistema y por otro, los criterios conceptuales y las reglas y normas que van a regir el trabajo; al



utilizar el término finalidad nos referimos no sólo a los objetivos, sino también al tipo de servicios que se desea prestar; en términos generales, un sistema de información propenderá a facilitar a investigadores y usuarios especializados respuestas concretas y datos precisos con los cuales adelantar su trabajo. Otro punto que es necesario recalcar, es la importancia de utilizar, a la hora de diseñar sistemas de manejo de información, lenguajes comunes y normas que la mayor parte -sino toda- la comunidad comparta; igualmente, deben ser compatible con las que se han desarrollado a nivel internacional. Ello permite compartir e intercambiar la información sin que se presenten inconvenientes o duplicación de trabajo.

A nivel de estructura, una base de datos funciona mediante archivos de información lógicamente relacionados pero físicamente diferentes; normalmente no es necesario conocer en detalle el lenguaje de programación para operarla, pero es importante familiarizarse con su mecánica.

Si bien pueden existir ligeros cambios en una u otra según el tipo de programa que se emplea, la estructura mínima de una base de datos es la siguiente:

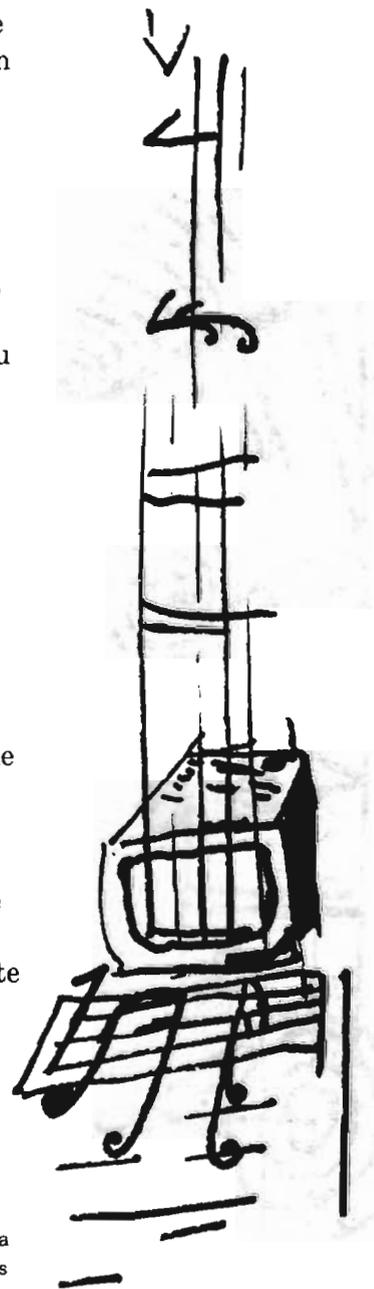
### 1.- Tabla de definiciones de campos

Este archivo nos permite definir el número de campos (item o elemento de la unidad global de información o registro, i.e. el título de una obra, su autor, descripción física, etc), la longitud de cada uno y sus características especiales.

Cada uno de estos campos se "bautiza" con un número o etiqueta que le permitirá al programa identificarlo siempre que el campo esté presente. La escogencia de tal etiqueta es definitivamente importante en la medida en que es la base para intercambio y/o conversión de información entre programas o sistemas diferentes. <sup>1</sup>

Las longitudes y características de cada campo se asignan según la naturaleza de los datos y el alcance de los mismos.

<sup>1</sup> La Biblioteca del Congreso de Estados Unidos diseñó el formato de etiquetas MARC II, el cual rotula la información bibliográfica y la hace intercambiable, independientemente de que los nombres de los campos varíen de un país o de un idioma a otro. COLCIENCIAS actualmente trabaja en el **Formato Común de Comunicaciones**, el cual conjuga etiquetas del Marc con adiciones utilizadas en América Latina.



## 2.-Hoja de trabajo

Una vez definidos los campos se procede a ordenarlos de la forma deseada en una hoja de trabajo o "ficha"; en ésta se almacenará o cargará la información acorde con las normas y reglas previamente definidas por la biblioteca o centro de documentación. La unión de campos usualmente se denomina **registro**; a cada uno de ellos, el programa le asigna un número consecutivo con el cual quedará identificado siempre. La unión de todos los registros se conoce como **Archivo Maestro**. Normalmente los programas manejadores de bases de datos ofrecen la posibilidad de hacer varias hojas de trabajo y utilizarlas según la información lo requiera.

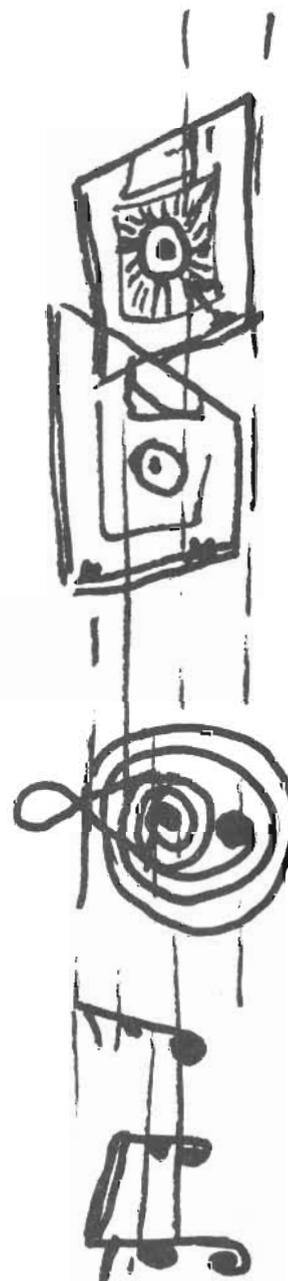
## 3.- Tabla de indización

Una de las mayores ventajas de una base de datos es la posibilidad de acceder y recuperar información desde diversos campos; para que ello sea posible es indispensable definir mediante una tabla de indización cuáles serán los puntos de acceso a utilizar. Los campos a indizar más comunes son los que tienen que ver con el autor, el título y el área de materias. En esta tabla se especifica, mediante una técnica específica, la modalidad bajo la cual es posible recuperar la información. Dichos datos o "claves" se almacenan en un archivo tipo diccionario llamado **Archivo Invertido o de Índices**. Cuando se efectúa una búsqueda, el programa busca la clave en este diccionario; si está presente, ubica en cuáles de los registros aparece para, a continuación, mostrarlos al usuario o imprimirlos, si es el caso.

## 4.- Formatos de salida o impresión

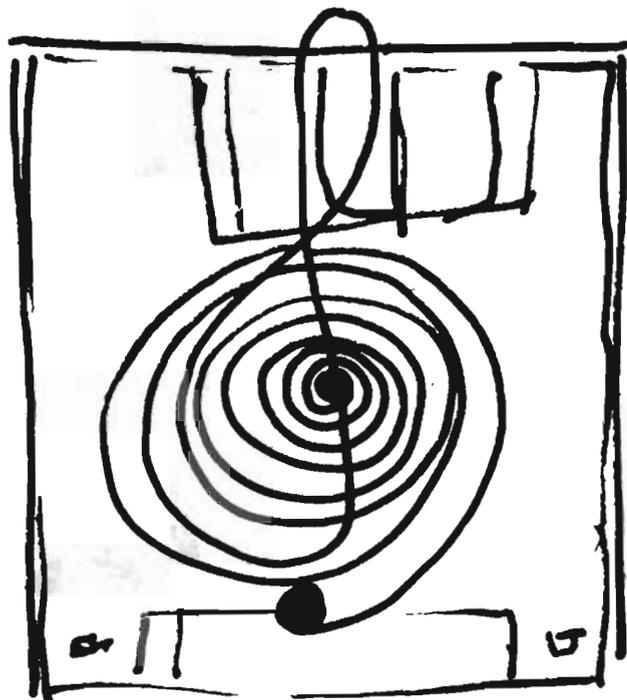
Producto final del trabajo de ordenamiento y sistematización de la información son los listados y catálogos o bien, la posibilidad de consultarla por pantallas. Para ello es necesario diseñar formatos que permitan visualizar la información de la manera deseada así como imprimir fichas o catálogos de diversa naturaleza. Cada programa de base de datos contempla la utilización de una "gramática" especializada, tal vez la parte más compleja en este trabajo.

Por principio, las bases de datos permanecen en los discos duros, no sólo porque usualmente los programas así lo exigen, sino también porque ello permite hacer consultas más rápidas y cruces de información. Sin embargo y por seguridad, de éstas deben hacerse copias de respaldo (conocidas como Backup) mínimo cada ocho días.



Las bases de datos más comunes para el manejo de información bibliográfica son ISIS (Unesco, 1984-1986-1988), SCIB (Icfes, Sides, 1987), NOTICE (Banco de la República, 1989). DBASE III Plus, de fácil consecución en el mercado, si bien es definitivamente útil, se queda corta con respecto a las anteriores, cuando de elaborar formatos de salida se trata; así mismo, su capacidad para manejar grandes números de registros es limitada.

Actualmente existen formatos de conversión los cuales permiten "traducir" información de una base de datos a otra cuando han sido creadas en programas diferentes. Así, su trabajo en Dbase podrá ser "leído" por Isis o viceversa. Sin embargo, la conversión puede ser algo engorrosa. Por consiguiente, antes de escoger una base de datos, es importante asegurarse de que suplirá las necesidades del sistema de ordenamiento y catalogación utilizado en la biblioteca o centro de documentación.





# HACIA UNA TEORIA MUSICAL APLICADA AL "FOLKLORE" PERUANO

**Arturo Enrique Pinto Cárdenas**

Musicólogo  
Perú

## 1. EL HECHO MUSICAL

El hecho musical se da en todas partes del mundo y a través de todas las épocas como una manifestación espontánea del ser humano.

No existe sociedad que no cultive la música. El hecho musical es un fenómeno universal, tal como es universal el lenguaje hablado para toda la especie humana.

Pero así como cada pueblo habla un idioma diferente, existen diferentes maneras de expresarse musicalmente. Guardando distancias podríamos hablar de que existen pues diferentes "idiomas musicales".

En el caso del lenguaje hablado, el ser humano cuenta con el recurso sonoro que le brinda su aparato fonador, para obtener vocales y consonantes que a su vez van a servir para formar sílabas y palabras, las cuales pueden ordenarse de diferentes maneras para elaborar frases y oraciones que comuniquen conceptos y pensamientos. Este hecho como fenómeno universal lo estudia la lingüística, pero su aplicación para el caso de cada idioma en particular dará resultados específicos. Así la gramática de un idioma será específica a dicho idioma y no podrá aplicarse a otro. Lo mismo ocurrirá con la fonética, la sintaxis, etc.



En el caso del hecho musical aún cuando la música no cumple, como el lenguaje hablado, la función de comunicar significados conceptuales, se presenta un fenómeno similar, tanto es así que se puede hablar de “pensamiento musical”.

Para obtener el sonido musical, todo pueblo hace uso de recursos ya sean corporales, como la voz humana o extracorporales como los instrumentos musicales; pero la técnica vocal e instrumental desarrollada por cada pueblo podrá ser muy diferente a la de otros.

Así también ocurrirá con la manera como se organiza este material sonoro: cada pueblo plasmará en su idioma musical sus propios conceptos filosóficos y estéticos.

En el caso de las técnicas vocales, algunos tendrán preferencia por timbres “brillantes” o resonancias “nasales”, otros por resonancias “de pecho” o timbres mas bien “pastosos” o “redondos”. Algunos gustarán de pronunciados efectos de “vibrato”, otros lo evitarán en absoluto. Hay técnicas que permiten un sonido “claro”, “transparente”, otras una notable riqueza de armónicos superpuestos o “multifónicos”.

En el caso de los instrumentos musicales encontramos una variedad aún más evidente. Algunos pueblos han

desarrollado una riquísima diversidad de membranófonos e idiófonos, otros han dado preferencia a los aerófonos, otros a los cordófonos. Pero no sólo en este hecho hay diferencias sino también en la manera de combinar el sonido de unos instrumentos con otros. El balance tímbrico ideal para unos pueblos puede ser muy distinto al de otros. Para la música europea el sonido “redondo” de la orquesta es preferible ante otras alternativas; pero para la música asiática, es mejor un sonido “cortante”.

En cuanto a la organización del material sonoro algunos pueblos lo hacen en complejas estructuras rítmicas logradas en base al uso de instrumentos de percusión, principalmente. Mientras otros dan preferencia a la elaboración melódica o armónica.

Si prestamos especial atención de las diferentes escalas y modos que usan los pueblos, encontraremos un mundo pleno de riqueza y variedad.

En Asia predominan escalas pentatónicas de diferentes tipos y estructuras interválicas, usadas con un particular concepto “modal”. En Europa, el idioma musical se basa en cambio en una escala “natural” de siete notas, usada en dos de sus siete posibles modos, a partir de la cual se derivó la llamada “escala cromática”, que según el sistema “temperado” divide el ámbito de la “octava” en 12 semitonos exactamente iguales, para lo cual se hace necesario realizar ciertas “correcciones” a los intervalos de la serie natu-

ral de armónicos. En Africa ocurre algo similar en el caso de la escala “equipentatónica”, que divide el mismo ámbito de la octava en cinco intervalos iguales. En la India por su parte las escalas llamadas “ragas” contienen en una octava más de 20 intervalos microtonales llamados “srutis”. Entre los pueblos andinos existen escalas como por ejemplo la “tritónica”, basada en un acorde perfecto obtenido de la serie natural de armónicos. También varios tipos de “tetratónicas”. Muy notables son, por otro lado, las “pentatónicas”, usadas en sus 5 posibles modos. Hay además escalas de 6, 7 y más sonidos.

Los conceptos armónicos que manejan los diferentes pueblos son también muy disímiles entre sí. En la música clásica europea se construyen complejas “polifonías”, según criterios estéticos particulares que consideran “agradables” ciertos efectos y “desagradables” otros. Por ejemplo se evita el uso de ciertos paralelismos de voces como los de los intervalos de 5ta. justa. En cambio en Asia y también en los Andes el recurso del paralelismo es muy usado no sólo en 5tas y 8vas, sino también en 4tas y hasta 3ras. En el caso de la India existen armonías basadas en la técnica del “pedal”, sonidos prolongados que sirven como soporte armónico para complicadas líneas melódicas basadas en las “ragas” antes comentadas.

Además de todo esto existen muchos casos de mestizaje entre distintos idiomas musicales, muchas veces con resultados sorprendentes. En los

Andes han surgido nuevas escalas y modos así como maneras muy peculiares de armonizarlos, producto de la presencia junto a las vertientes autóctonas de elementos de raíz foránea, ya sean europeos, africanos o asiáticos. Hay así mismo maneras nuevas de usar instrumentos musicales de diversas proveniencias y han sido creados muchos totalmente inéditos anteriormente.

Otro caso notable es el del Jazz norteamericano originado en los llamados “blues”, melodías cantadas sobre escalas de raíz pentatónica africana y acompañadas con acordes tomados de los himnos religiosos protestantes, de manera que muchas veces temas en modo menor se armonizan con acordes mayores y hasta de 7ma.

La evolución de este fenómeno ha dado lugar a una moderna escuela de armonía basada en el uso de gran cantidad de escalas y modos así como acordes de 4 y más sonidos, la cual ejerce actualmente una fuerte influencia sobre otras manifestaciones musicales. También en este caso se ha modificado la técnica de ejecución de muchos instrumentos y han sido creados otros nuevos.

De esta manera si seguimos observando con objetividad y rigor científico el hecho musical en el mundo, llegaremos a la conclusión de que aún siendo éste un fenómeno universal se manifiesta en la



práctica de maneras muy distintas. No existe pues una sola "música universal". El hecho musical es un fenómeno universal pero existe diferentes idiomas musicales en el mundo.

La expresión "la música es el idioma universal" responde más a una visión romántica de la realidad que a una verdad objetiva. De hecho el idioma musical de un pueblo puede ser incomprensible y hasta "desagradable" para otros.

Asegurar pues, que de tantos idiomas musicales sólo uno puede considerarse válido y de "mayor nivel artístico", y debe ser impuesto a otros pueblos, equivale al criterio etnocentrista por el cual hay quienes creen pertenecer a una "raza superior"; postura inaceptable no sólo en honor a la verdad y la objetividad científica sino al más elemental sentido de dignidad humana.

---

No existe pues una sola  
"música universal".  
El hecho musical  
es un fenómeno  
universal pero existe  
diferentes idiomas  
musicales  
en el mundo.

---

## 2. TEORIA DE LA MUSICA

Toda teoría es un sistema de leyes que sirve para explicar y ordenar racionalmente una serie del fenómeno de la realidad. Así de la percepción, constatación, observación y estudio del fenómeno, del hecho espontáneo tal como es, se deduce su teoría. Ella será más acertada mientras más se ajuste a la verdad objetiva, de lo contrario perderá validez.

La teoría como producto de la mente humana, es siempre susceptible de error y por lo tanto perfectible. En algún momento en Europa se creía que el sol giraba alrededor de la tierra igual que todos los demás astros, error típico de la inclinación humana a considerarse como centro de la realidad. Pero a pesar de la oposición de todo tipo de oscurantismo, la verdad objetiva se impuso y no quedó más que reconocer que la tierra es un planeta más de un sistema cuyo centro es el sol. Así las anteriores teorías perdieron validez. Jamás pues la realidad puede distorsionarse para hacerla encajar con la teoría, es la teoría la que constantemente debe adecuarse a la realidad.

En el caso del hecho musical tenemos pues que partir de la constatación del fenómeno de la existencia de distintos idiomas musicales. De este modo, así como no podríamos considerar a uno de ellos como único "idioma universal", tampoco podemos considerar sus técnicas y sistemas teóricos como "la técnica", o "la teoría universal".

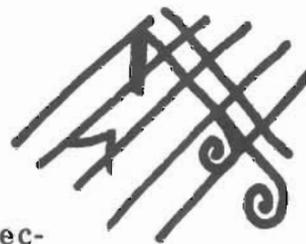
De hecho cada pueblo en particular se ha hecho cargo por su cuenta de elaborar algún sistema teórico para su propio idioma musical.

Ya hemos hecho mención a algunos casos, al referirnos al mundo de las diferentes escalas y modos.

La evolución de los conceptos teóricos musicales de cada pueblo tiene que ver con toda su cosmovisión y los criterios estéticos propios de su cultura. Los chinos por ejemplo entienden la armonía relacionándola estrechamente con la "teoría de los 5 elementos" y las "leyes del equilibrio del ying y el yang", lo cual tiene que ver con sus escalas pentatónicas y hasta los nombres y funciones que se atribuyen a cada uno de sus 5 sonidos. Algo similar sucede con sus instrumentos musicales y el carácter mágico que se les asigna. La orquesta china original clasificaba sus instrumentos de acuerdo a los ocho materiales hallados en la naturaleza, con los cuales eran confeccionados: piel, piedra, caña, metal, arcilla, madera, bambú y calabaza.

El sistema teórico europeo basado en el uso de 2 de los 7 modos posibles de una escala "natural" de 7 notas, cuyos nombres han sido tomados por casualidad de las sílabas iniciales de los versos de un poema en latín, refleja también sus propios conceptos filosóficos. Cuando por ejemplo, con este material sonoro, se elaboran "temas" melódicos que "da capo" a la "coda", es decir "de la cabeza a la cola",

son tratados según el criterio del "desarrollo temático", que tiende a resolver en un "finale" mas o menos apoteósico, esto responde a una visión lineal y unidireccional del tiempo e incluso de la historia.



Otros pueblos en cambio imaginan el tiempo mas bien como una serie de repeticiones cíclicas, lo cual queda plasmado también en sus expresiones musicales. Los pueblos indígenas americanos y en particular andinos jamás "desarrollan" un tema musical a través de una obra, sino más bien lo manejan repetitivamente creando un efecto casi hipnótico que cumple una función ritual muy similar a las fórmulas mantricas de la India, o de culturas africanas, lo cual además se refuerza con danzas del mismo carácter circular.

Resulta obvio delante de tan evidente gama de alternativas que el ser humano encuentra al manejar el material musical que es absurdo pensar que la teoría de sólo uno de tantos idiomas pueda aplicarse a todos los demás.

La teoría clásica europea por ejemplo, resultaría insuficiente e ineficiente para explicar fenómenos musicales que trabajan con muchos más de los 7 sonidos y 2 modos que ella conoce. En el mejor de los casos algunos tratados de teoría musical

Europeos mencionan los “modos griegos” o los llamados “litrúrgicos” como “antigüedades en desuso”, o muy superficialmente se refieren a algunas escalas de otros pueblos como “curiosidades exóticas”. No podría pues aplicarse a otros idiomas esta teoría como tampoco podríamos hacer lo contrario.

Para la teoría clásica de la armonía, los acordes de la teoría moderna del jazz serían inaceptablemente “disonantes”, e incluso los acordes usados según las “técnicas contemporáneas” de la propia música académica europea serían igualmente inexplicables, pues corresponden a conceptos que superan ampliamente a dicha teoría clásica.

No existe pues una sola teoría universal de la música. Cada idioma requiere un sistema teórico propio, adecuado a sus características particulares. Asegurar lo contrario equivaldría a pretender sostener que el sol gira alrededor de la tierra o sería como tratar de aplicar la gramática de un idioma sobre otro.

### 3. LA ESCRITURA MUSICAL

Así como existen diferentes idiomas y sistemas técnicos y teóricos musicales, existen también diversas maneras de graficar el hecho musical.



Los chinos y árabes usan sus propios sistemas de escritura. En el caso de la música flamenca existe el llamado “sistema de tablatura” para escribir para la guitarra en base a números y gráficos de las cuerdas del instrumento. Los sistemas “cifrados” han existido en diferentes lugares y épocas en la música preclásica europea ya se usaba este sistema para representar acordes. Actualmente se usa otro tipo muy distinto de “cifrado” en el Jazz, basado en letras, números, y otros signos. Para el caso Andino, se desconoce si hubo algún tipo de escritura de la música en épocas prehispanicas.

El desarrollo reciente de la etnomusicología, está logrando también resultados interesantes en el esfuerzo de escribir la música de otros pueblos no occidentales. La propia notación musical europea está también en constante evolución apareciendo siempre nuevas técnicas y cayendo en desuso otras.

Pero sea cual fuere el sistema de escritura musical nunca podrá éste suplantar al hecho auditivo en sí. No existe una técnica de notación que haya logrado ser absolutamente descriptiva del fenómeno sonoro. Todo sistema de escritura musical es siempre convencional, “prescriptiva”. Sin una formación auditiva en un determinado idioma musical, toda interpretación basada meramente en material escrito

será deficiente, esto nos lleva a resaltar la enorme importancia de la tradición oral en el hecho musical.

Incluso en el caso de un idioma musical que ha desarrollado un sistema de escritura tan sofisticado como el europeo, el valor de la tradición oral es indiscutible. Una partitura jamás debe ser leída mecánicamente, es indispensable un trabajo de interpretación para lo cual se requiere el dominio del estilo de la época y hasta del autor. Estos conocimientos son transmitidos en los conservatorios donde el contacto directo entre alumno y profesor es de vital importancia, siendo un orgullo para un músico el haber sido discípulo de determinado maestro de renombre, el cual lo debe haber sido a su vez de otro y así sucesivamente.

Si esto sucede en el caso europeo, en otros sistemas musicales que no han desarrollado escritura, la importancia de la tradición oral es aún mayor.

Si en el caso del lenguaje hablado reconocemos que no por carecer de escritura un idioma deja de serlo, ni deja de responder a todo un sistema gramatical, fonético, sintáctico, etc. en particular, en el caso del hecho musical debemos reconocer igualmente que aún cuando existan idiomas cuyas técnicas de transmisión son exclusivamente orales, no por eso dejan de tener una teoría, cuyos conceptos son además manejados por sus cultores, aún cuando ellos sean "analfabetos".

De hecho la escritura de la música sea en el sistema que fuere, es sólo una manera de representarlo gráficamente y no una teoría en sí misma.

Así estudiar, por ejemplo el pentagrama, las figuras, los compases, etc. no es estudiar la teoría de la música que se escribe con esas técnicas, sino sólo su alfabeto.

Mucho menos, pues, el conocer el alfabeto musical europeo clásico podría equivaler a conocer la teoría de otros idiomas musicales, que como hemos visto, responden a criterios muy diferentes.

La confusión entre escritura y teoría musical, proviene quizás de algunos

---

Estos conocimientos son transmitidos en los conservatorios donde el contacto directo entre alumno y profesor es de vital importancia, siendo un orgullo para un músico el haber sido discípulo de determinado maestro de renombre.

---

métodos de enseñanza de la música clásica europea, en los que tal vez por motivos didácticos estos conceptos se presentan entrecruzados en el proceso de aprendizaje del alumno. Pero aún en este caso, estas deficiencias ya se han venido superando, con el objeto de evitar el caso de estudiantes que aún leyendo maravillosamente no pueden tocar "al oído". Son muy conocidos los esfuerzos en este campo de métodos como el de Orff, Kodaly, Suzuki, que antes que a la lectura dan una enorme importancia a la formación auditiva y a la transmisión oral del hecho musical. Lo mismo sucede en el caso de las modernas escuelas de jazz que enfatizan el entrenamiento del oído, en pos de capacitar al alumno para la libre improvisación antes que para la lectura mecánica.

En conclusión, la problemática y compleja relación entre el hecho musical y las técnicas y teorías así como la escritura, tiene que ser enfocada cuidadosa y objetivamente, en especial cuando se trata del campo de la educación musical y con más razón en un país como el nuestro con una riquísima diversidad cultural.

#### 4. EL CASO DEL PERU

En nuestro país están en plena vigencia en la actualidad, culturas autóctonas con muy notables particularidades en cuanto a sus lenguas, sistemas de creencias, técnicas, idiomas musicales, etc.

Junto a ellas coexisten manifestaciones culturales de origen foráneo ya sea europeo, africano o asiático, acusando diversos grados de mestizaje en distintas direcciones entre unas y otras. Por otra parte en una sociedad heredera de una traumática etapa colonial, como la nuestra, subsisten estratificaciones sociales basadas no sólo en diferencias económicas sino también y muy claramente sobre diferencias culturales y hasta raciales.

Sobre este complejo panorama socio-cultural, es evidente que se impone co-

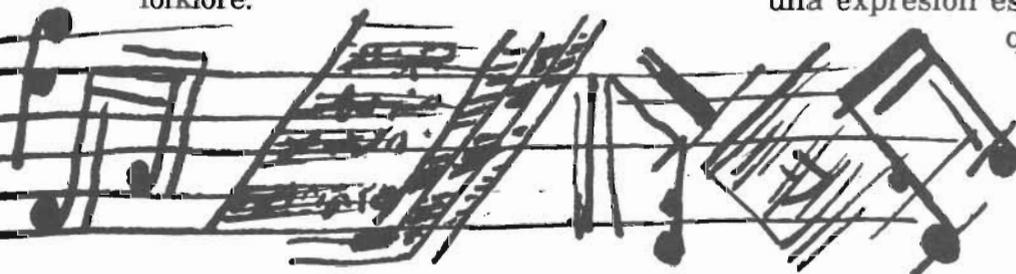


mo única cultura oficial el modelo europeo occidental, tanto en el idioma como la religión, las formas de organización social y también el arte. En el campo de la música, la tradición clásica europea así como sus técnicas, teorías y sistemas de escritura, se considera el modelo ideal a ser transmitido a través de los órganos educativos oficiales. Sin embargo, la existencia de una Escuela Nacional Superior de Folklore, en sí misma ya indica una apertura hacia nuevos horizontes.

En las últimas décadas se han logrado notables avances en el campo por ejemplo de la lingüística para identificar los diversos idiomas y variedades dialectales que existe en nuestro país, así como estudiarlos y elaborar sus

respectivas teorías, fonología, gramática, sintaxis, vocabularios, etc.

En el campo de la música se han dado también algunos esfuerzos importantes. Sin embargo, en la enseñanza musical propiamente dicha no se han aplicado estos avances y se sigue arrastrando métodos que inclusive para la música europea ya han sido superados. Y que como ya hemos demostrado resultan aún más ineficaces cuando se trata de enfocar hechos musicales en lenguajes tan diferentes como los que se dan en nuestro folklore.



Vamos a observar cómo se manifiesta esta problemática en el caso particular de la Escuela Nacional Superior de Folklore "JMA".

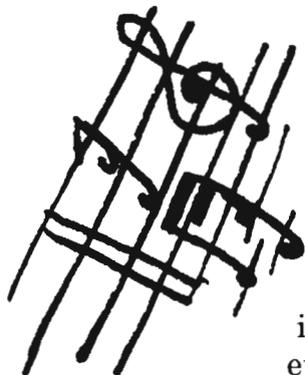
En el campo de la identificación de los hechos musicales folklóricos podemos observar que existe un desencuentro entre quienes representan diferentes regiones, ya sea dentro de lo andino o lo criollo, manejándose criterios regionalistas poco objetivos, sin una mayor comprensión de los criterios culturales que definen un lenguaje musical como tal. De hecho en nuestro país, no se puede definir simplemente por regiones geográficas el hecho folklórico. Dentro de una misma región y hasta localidad, puede darse la coexistencia de sectores

poblacionales culturalmente diversos. Por ejemplo, en una localidad, grupos de origen mestizo pueden practicar expresiones de marcada influencia europea, mientras otros grupos de procedencia claramente indígena, expresiones de raíz más autóctona. En la Escuela no se ha logrado una delimitación de los idiomas musicales, con el consiguiente respeto mutuo que esto conllevaría. Muchas expresiones idiomáticas están ausentes y otras están confusamente ubicadas. Esto conduce a estériles discusiones sobre si una expresión es más o menos válida que otra, o si merece o no el término de "folklore".

Es necesario pues, ubicar claramente por criterios de identidad cultural y no superficialmente geográficos los diferentes idiomas musicales del hecho folklórico peruano.

Existe otro desencuentro a nivel de docentes entre los llamados "portadores" y los "académicos". Esto provoca una evidente atmósfera de animadversión que se proyecta además sobre el alumnado. Resulta que los "portadores" dominan un lenguaje y una técnica en sus respectivos campos, que por pertenecer a una tradición oral encuentran una serie de dificultades para ser transmitidos en un medio en el que se sobrevalora lo escrito. Como lo escrito corresponde a lo europeo clásico el "portador" se siente doblemente "analfabeto", pues él no maneja

las teorías y técnicas europeas clásicas ni sabe leerlas ni escribirlas.



Por su parte el académico no está libre de adversidades, de hecho muchos teóricos dominan la escritura, la técnica y la teoría del idioma musical clásico europeo, pero al no manejar el lenguaje de ningún hecho folklórico en particular, se sienten incapacitados para aplicar sus conocimientos teóricos a alumnos que manejan un idioma que ellos como profesores no conocen. Algunos profesores se esfuerzan de alguna manera en superar este problema tratando de aplicar al hecho folklórico que ellos sí dominan por tradición oral algunas herramientas teóricas clásicas europeas. Pero como ya hemos visto, estas herramientas teóricas resultan insuficientes.

Vamos a referirnos al caso concreto de la enseñanza de un instrumento. Empecemos por ejemplo, con un instrumento andino, como la quena. El profesor en el mejor de sus esfuerzos puede aplicar ejercicios de digitación escritos en pentagrama, en base a fórmulas melódicas y patrones rítmicos dentro de las escalas propias de la teoría clásica europea, pero el lenguaje folklórico cuyo dominio corresponde a la quena, se mueve en base a compases, pies rítmicos, escalas y estructuras muy particulares, que muy poco se parecen a las europeas. Así el

alumno estudia una técnica que en vez de perfeccionar su ejecución en el lenguaje musical folklórico lo aleja de él y lo conduce incluso a una distorsión.

Hablemos por ejemplo ahora de la guitarra criolla. El lenguaje musical criollo, presenta una fuerte influencia europea, y podría pensarse que la aplicación de la teoría clásica podría ser suficiente para su enseñanza, pero no es así. las técnicas de ejecución, la ornamentación y hasta las estructuras rítmicas muestran características muy peculiares. La presencia de raíces africanas es muy importante, por lo tanto el enfoque de las técnicas propias del lenguaje criollo, podría estar quizás mucho más cerca a las teorías desarrolladas para fenómenos parecidos como por ejemplo el jazz, que a la teoría y las técnicas clásicas europeas.

Vamos a referirnos al caso de la armonía.

Para la teoría clásica europea, como ya hemos comentado, los movimientos de voces en 5tas. paralelas están "prohibidos", en la música andina, ellos existen. Una tropa de Sikuri toca constantemente usando 5tas. paralelas.

En el caso de la instrumentación, la teoría clásica europea se ha desarrollado en función de los instrumentos propios de la orquesta sinfónica, y en base a criterios estéticos y de balance tímbrico que consideran como "ideales" el sonido "pleno", "redondo" el vibrato, etc. Pero en nuestros idiomas musi-

cales folklóricos, existen instrumentos propios y criterios estéticos muy diferentes.

En la costa, los instrumentos de percusión usados en expresiones musicales de influencia africana no tienen nada que ver con la orquesta sinfónica europea. En el caso andino encontramos combinaciones entre instrumentos de viento y percusión con un balance tímbrico muy disímil y hasta "desagradable" al oído europeo clásico. Aún cuando se usen instrumentos de origen europeo esto se hace según criterios muy diferentes. Una orquesta típica huanca, por ejemplo, con sus saxos, clarinetes, violines y arpa, tiene una sonoridad penetrante, cortante, y un balance "inaceptable" según la teoría clásica europea.

Hablemos de las técnicas vocales. Ni el canto "negro", ni el "criollo" en la costa, ni el canto "indígena", ni el "mestizo" en la sierra y la selva, corresponden al ideal estético del canto operístico europeo. Como tampoco este último responde al ideal del hecho folklórico en el Perú. Todos los "experimentos" realizados en este caso, aplicando las técnicas de la ópera a expresiones musicales de nuestro folklore, han sido siempre dirigidos a auditorios ajenos.

Estamos pues ante un problema grave. El grado de responsabilidad en la conservación, transmisión,

promoción, desarrollo y proyección del hecho folklórico en nuestra sociedad, que le corresponde a Escuela Nacional Superior es muy grande. Esto nos obliga a una revaluación y a un replanteamiento profundos en el aspecto de la teoría musical y su enseñanza.

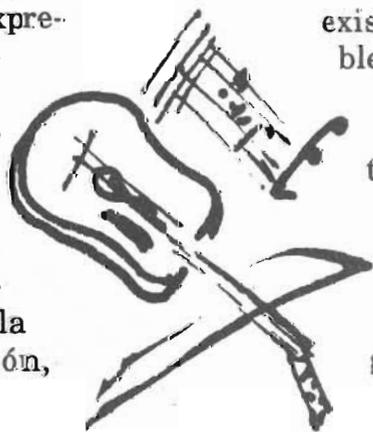
Tenemos pues ante nosotros el desafío de aunar los esfuerzos de profesores, "portadores" y "académicos", investigadores, teóricos, estudiosos y alumnos y autoridades, para lograr un nuevo enfoque en la educación teórica y práctica de la música que sea aplicable y fecundo para nuestras diversas expresiones folklóricas.

Las tareas se abren principalmente en el campo de la investigación y la experimentación. Debemos hacer uso de todos los recursos a nuestro alcance para ir avanzando paulatina y colectivamente hacia este objetivo, valorando todo aporte en este sentido.

## 5. RECOMENDACIONES

a) Inventario y revisión de todos los trabajos de investigación existentes que enfoquen el problema de los hechos folklóricos en el Perú y su relación con los aspectos teóricos, técnicos y de escritura musical.

b) Convocar a investigadores y estudiosos en general, para intercambiar



puntos de vista, proponer alternativas y asumir tareas frente a este problema.

c) Identificar las áreas idiomáticas a la música folklórica peruana, según criterios culturales y no meramente geográficos.

d) Ordenar las investigaciones precedentes según estas áreas.

e) Proponer nuevos trabajos de investigación para lograr la suficiente sistematización teórica para cada área idiomática.

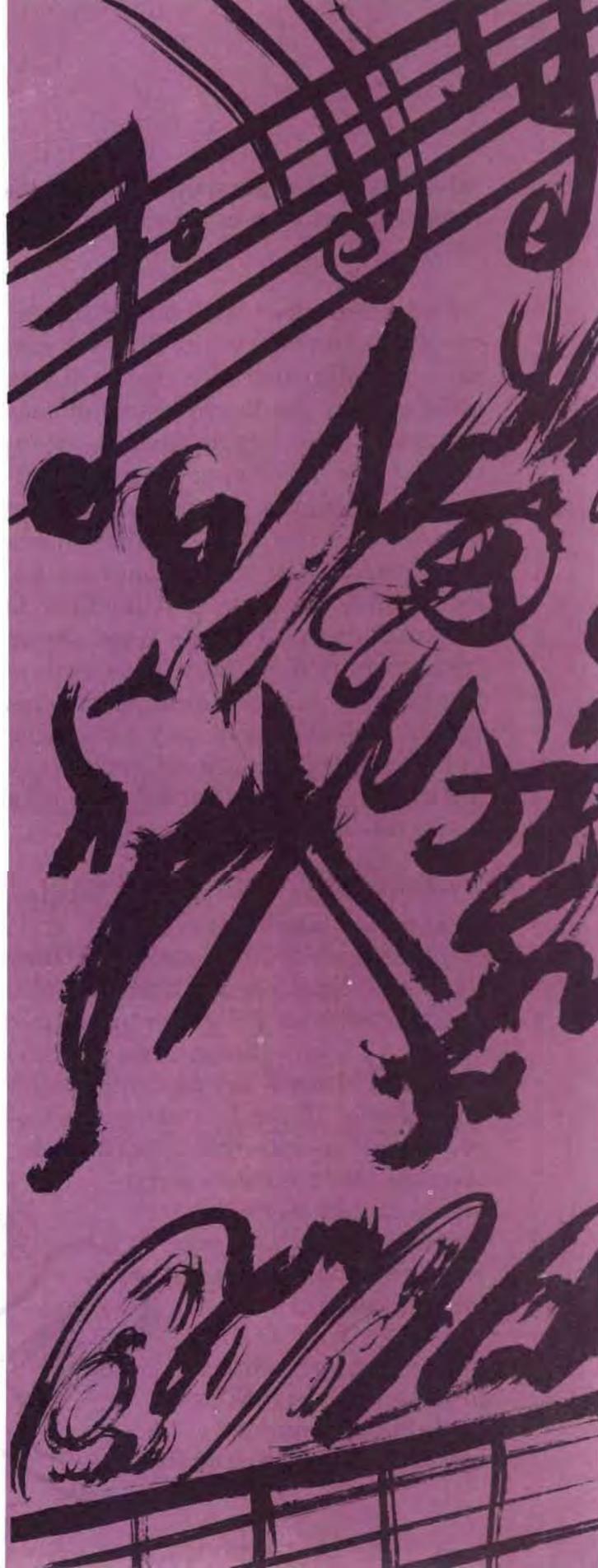
f) Buscar alternativas de aplicación de las anteriores investigaciones en el campo de la educación musical.

g) Proponer la elaboración de nuevos métodos y textos educativos.

h) Capacitar a los profesores en la aplicación experimental de los avances logrados.

i) Evaluar los resultados de la aplicación experimental entre profesores y alumnos.

j) Fomentar la realización de encuentros y seminarios con la finalidad de profundizar en esta problemática y lograr un espíritu de participación constructiva en su solución por parte de la comunidad educativa sin excepción.



# ¿Y, PARA QUE LA MUSICA?

Nota: el presente texto es un aparte del ensayo titulado  
"la música y la circunstancia material del hombre."

**Germán Jaramillo Duque**

Director del Centro de Trabajo  
de Cultura Popular del IADAP

Buga - Colombia

**L**a música, por la doble incidencia que ejerce en el sentimiento oculto del hombre, siempre tan permeable al ritmo y al verso, es un soporte importante de toda cultura. Este fundamentalismo se explica en la total cobertura de la música, como el vehículo más idóneo para la adecuación de comportamientos y la comunicación doméstica entre las masas. Quien lo dude, que intente despertar más nostalgias con un recital poético, que con una audición musical.

No en vano el mayor número de mensajes comerciales posee ritmo. Y muchas manifestaciones del arte, a pesar de su tradición, hoy en día son sufragáneos de la música. Sin acudir a licencias poéticas se puede afirmar que la vida por sí misma es un ritmo, cuyo resultado emotivo no depende de quién lo despierta sino, de cómo se despierta. Tal vez, el hombre, como parte integral de la naturaleza posea cuotas preconcebidas de sonoridad que despierten más rápidamente sus emociones. De ellas se valen los hacedores de mensajes verbales, para elaborar conductas sociales y afirmar ideologías.

Hasta hace poco se escuchaba, en la escuela, una amenazadora sentencia, para corroborar uno, que consideraban eficientísimo medio de aprendizaje: el garrote, y que rezaba (reza?), "la letra, con sangre entra". Parodiando lo anterior, decimos: La letra, con ritmo entra.

La música, es la respuesta más próxima que el espíritu da a la circunstancia material del hombre. La afirmación, circunscrita a América Latina (caso que nos interesa tratar en este momento, por encima de otros), se fundamenta en la dirección proporcional que guarda el ancestral sentido lastimero de su música, con la prolongada ausencia material de su hombre.

La nuestra, es una cultura del despecho. Tejida con las gruesas hebras de la censura secular, ha conseguido desviar las ancestrales posibles articulaciones espirituales, que el hombre de antes expresaba con su voz y con su instrumento musical, fundamentalmente ligado a un

A través de esta iteración ( iteración es uno de los mecanismos más recurrentes de que se vale la cultura de masas, para poseionarse del pensamiento de los pueblos, se han llegado a subvertir los valores, de tal manera, que la desesperanza se ha convertido en la mayor esperanza. El concepto de "buena música", está dado por la creencia de que sólo gusta, y es atractiva, aquella que habla de los fracasos del alma, de los desengaños del amor, de los malos manejos del destino, y por ello el éxito de una pieza musical está más garantizado cuando entre sus versos y su ritmo existe una comunión conmovedora del espíritu. Y es todavía más éxito, cuando se puede decir: "esta canción parte el alma".



símbolo cualquiera de su naturaleza. Los aires andinos, que al parecer no han perdido características estructurales de su ancestro, son fácilmente cotejables, en la imaginación, con sus paisajes. Puede uno atreverse a decir, que esa música tiene proyección visual.

La mayor tradición musical de América Latina está asociada al despecho, pues, explicando un poco lo dicho al comienzo de esta reflexión, ésta cumple un papel reflejo de la deficiencia material prolongada. Aún la música vernácula, generalmente ligada a las clases dirigentes, tiene cierto aire de nostalgia perpetua, "por los tiempos idos".

La historia de la música Latinoamericana es la historia de la circunstancia social del pueblo Latinoamericano. A pesar de ser un continente sometido a la misma incidencia histórica, mantiene factores divisores, que han impedido ahondar hasta hallar el hilo invisible que une su acontecer. Y es la historia de la circunstancia social del pueblo latinoamericano, porque cada pieza musical responde a un hecho que tiene íntima relación con lo vivido, más que con lo inspirado. Para los musicólogos es fácil advertir, que existen tantos géneros y expresiones musicales, cuantas incidencias sociales se producen de manera continua. Nuestra historia musical pasa

tantas veces por el espíritu como por lo social, porque uno y otro aspecto se hallan en proceso de revisión constante.

En la música, cada uno de nuestros países parece diferenciarse mucho el uno del otro, porque el mensaje, que es inculcado por vía intraconsciente, es "virtualmente distinto". Para conseguir este propósito, el mensaje musical (aún el sólo instrumental), se sirve de códigos de frustración que ha ido asimilando el hombre, en su vida diaria, y los que, por carecer de objetivo mejor, nutre con versos y canciones de su añoranza. Pudiera afirmarse, que el sentido de desesperanza es la mayor tenencia del hombre

embargo, tiene de virtuosismo futurista, que relata la adversidad como algo que estorba y que de alguna manera debe desecharse. No obstante este virtuosismo futurista, también tiene desde sus orígenes una marcada tendencia a responder a moldes de sometimiento ideológico, muy propios de las sociedades con alto desarrollo técnico, pues en vez de proponer la unión, alimenta la versión de la imposibilidad de ésta, con base en la idea de la impreparación del hombre para hacer el bien común. Ese género musical, que pudo convertirse en su momento más importante, en un punto útil para el desarrollo de la conciencia del hombre de su latitud, atribu-



nuestro, y que es perfectamente lógico que cuide lo que más ame: la frustración.

Nuestras músicas nacionales tienen casi todas marcados orígenes agrarios; sin embargo, hay países en donde cierto mayor desarrollo y nuevas oleadas migratorias trocó aquella música en fuente de conflicto ciudadano. Este último, es el caso del tango, digno de ser nombrado por su difusión.

Pero el tango es una respuesta sensual del hacinamiento. No la es social, porque raras veces establece una relación de controversia entre el asalariado y el patrono, como origen de males. Sin

lado por las nuevas cargas laborales, más pesadas por el acicate de la nostalgia, protagoniza el individualismo más descarnado, y la única colectividad posible que plantea es la pandilla o gallada.

Claro, el tango es asunto de gente que anda por ahí, buscando la vida y padeciendo el día. Pero, su difusión, como soporte espiritual de una sociedad que empieza a ser inmanejable, por su extensión, por su pluralidad de oficios, pero más que todo por su abstinencia material obligada, es obra de los medios masivos de comunicación, precozmente desarrollados por la necesidad de encau-

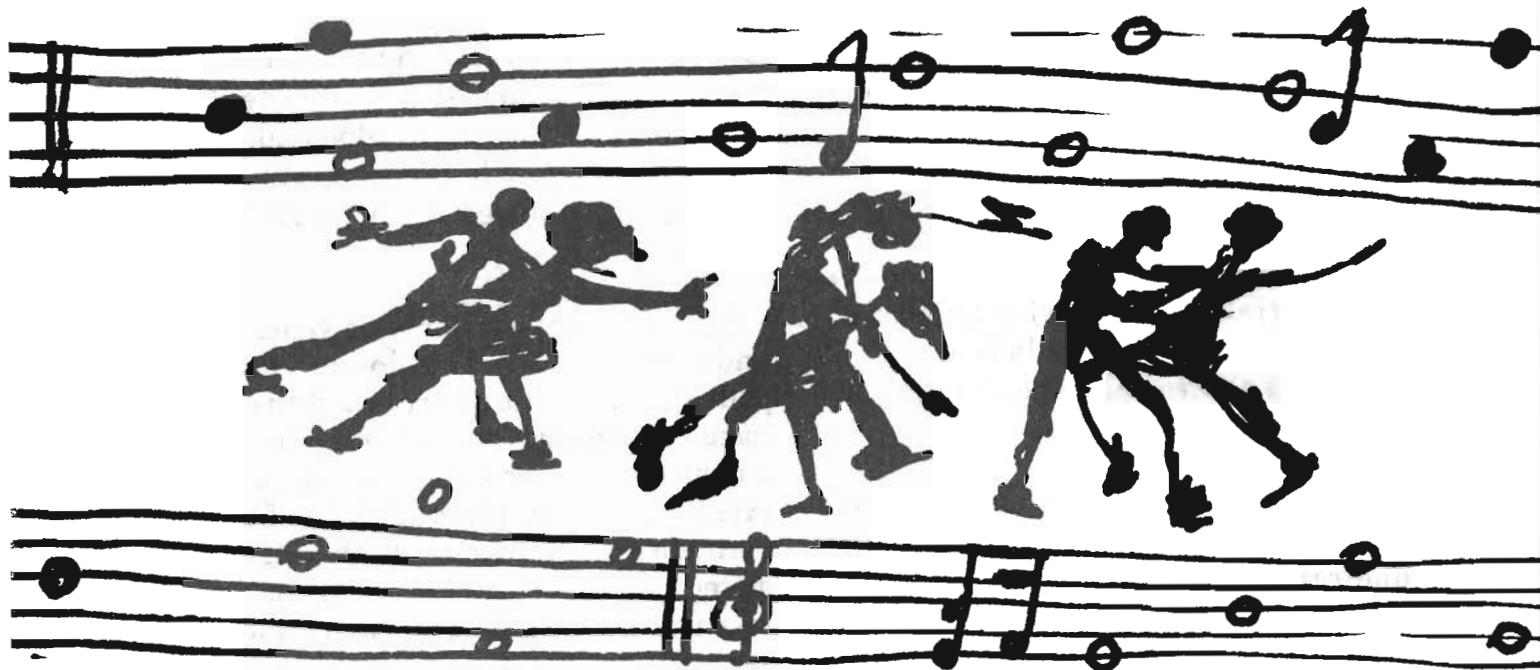
zar esa inconformidad. Y, la mejor forma de hacerlo es elevando el ego del esfuerzo personal.

Analícese (y compárese con otros países del área latinoamericana), a través de las siguientes estadísticas, el escenario físico que nutre al tango, como devolución espiritual del hombre de la adversidad: "En 1880 Buenos Aires contaba con 220.000 habitantes aproximadamente y recorrían la ciudad 146 kilómetros de vías de "tranway"; Nueva York con 1.000.000 de habitantes, tenía 121 kilómetros; Londres con 4.000.000, 91 kilómetros". De Gardel a José Larralde. Revista sin datos editoriales. Buenos Aires, 1972?.

A la Argentina, que correspondió el fenómeno de "reconquista" de más relieve en el continente, después de la independencia, por lógica dialéctica debía corresponderle un desarrollo disímil desde

el punto de vista de sus expresiones artísticas. Sin lugar a dudas, de esa "diferencia" deben derivar los Argentinos su razón de ser distintos al contexto latinoamericano. En virtud de esta apreciación afirmamos, que su música, como respuesta al mundo material, se acerca más que otras a una función de conciencia social, pues, aunque padece la sensiblería del que no ha logrado arraigo, establece muy bien los orígenes de su mal. Las payadas y milongas son, en el acontecer histórico del Argentino, lo que los corridos en la revolución Mexicana: testimonio y motivación.

En los años subsiguientes, se darán simbologías musicales similares en otros países del área, cuya incidencia social de crecimiento y desvertebramiento de la colectividad, crean condiciones afines. México es un ejemplo de esa continuidad; sin embargo, debe aclararse, que



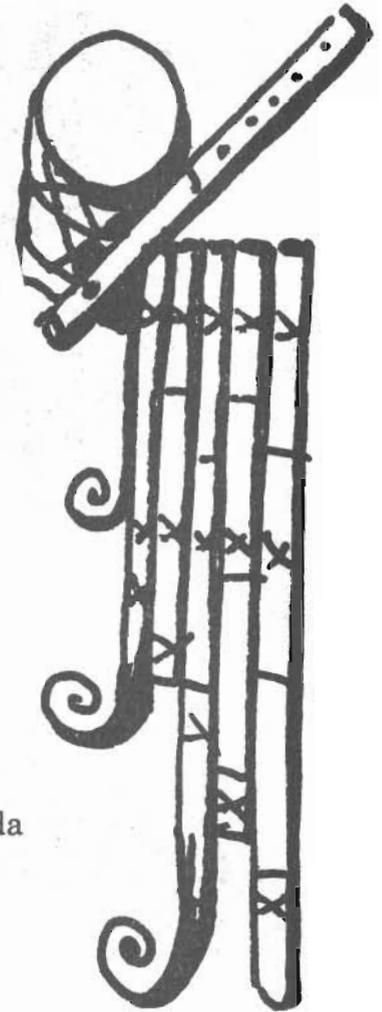
el arraigo agrario de su música persistirá. El tema de la ranchera es siempre "una cosa muy, pero muy personal", en la que no debe involucrarse personaje distinto al "afectado".

Los dos ejemplos de que nos hemos valido, son esencialmente distintos a los que posteriormente originara la llamada música protesta latinoamericana, pues mientras los procesos urbanísticos (de sus capitales, sustancialmente) de estos dos países tienen una base de migración extranjera, en el resto del continente dicho urbanismo estará más expresado por las oleadas migratorias del campo a la ciudad.

La música protesta de los años 60 y 70, luego de convencerse de "la importancia del ritmo", y conseguir cierta audiencia, tiene como uno de sus objetivos cambiar el "mensaje lastimero", por el "mensaje del hombre nuevo". Paralelamente a la "modificación del ritmo" (para volverla pegajosa), de la canción protesta latinoamericana (que conservará su acento agrario), ante el riesgo de que produzca tal claridad de conciencia que lleve al hombre nuestro a plantearse un nuevo destino, aparece una música "semejante" (o, para denominarla a la manera de los semiólogos: *kischt*), que opera en el sentimiento colectivo latinoamericano - aún existente, por su proximidad con la conducta agraria-, y termina desviando la atención del colectivo con objetivos de profundos cambios sociales, hacia el colectivo con objetivos de profundos deseos de cambios espirituales individuales.

Resulta difícil establecer una estadística sobre la música protesta originada en América Latina durante los años ya mencionados, porque desde ese ángulo hay desintegración y ocultamiento. Este fenómeno ocurre en todas las manifestaciones del arte. Su conocimiento es cada vez más privilegio de gente conectada con el exterior. Sin embargo, sí es posible afirmar, que durante los años en que nuestro continente significaba para el mundo una explosión histórica sin precedentes, su influencia llegó a convertirse en un riesgo para el statu quo.

Hoy en día la música protesta de los sesentas y setentas parece haber cogido el mismo camino de siempre: el disfrute del ritmo, el acoso de la nostalgia y el dilema individual; sin embargo, la nostalgia parece cada día más reflexiva y la memoria advierte deseos incontenibles de acudir al pasado reciente, para recuperar el tiempo perdido.





# LA MUSICA TRADICIONAL DE CHILE

Manuel Dannemann

Presidente de la Comisión  
chilena del IADAP

## INTRODUCCION HISTORICA A LA MUSICA ABORIGEN Y FOLKLORICA DE CHILE

### La Música Aborígen

Para formular una síntesis histórica-orgánica y sistemática de la música indígena correspondiente al actual territorio chileno, señalaré tres distintos grados de ella, en relación con su localización geográfica.

A. Extinguida en su función cultural y sólo conocida documentalmente por medio de recolecciones hechas en las postrimerías de su existencia. Comprende la denominada patagónica, en particular la *tehuelche*, y la llamada *fueguina*, subdividida en *ona*, *alacalufe* y *yagana*, ambas del extremo sur del país. Carecemos de testimonios del lenguaje musical de otros pescadores y cazadores nómadas, como los *uros*, del norte; los *changos*, que habitaron hasta el centro, y los *chonos*, pobladores de gran parte del litoral de la zona de Aisén; así como también de las cultura preagrícolas de las regiones de Arica, Pisagua y Taltal, y de los *diaguitas*, pertenecientes a la zonas que se extiende desde la provincia de Atacama hasta la de Coquimbo. No obstante, de todos estos pueblos de tipo primordial, nivel del cual hay que exceptuar el último e incluir en él a los aludidos núcleos patagónicos y fueguinos, se conocen muestras de su patrimonio organográfico, gracias a descubrimientos arqueológicos y estudios etnográficos, los que destacan, entre los idiófonos, diversos tipos de campanas de madera o de cobre en todo el norte; entre los

membranófonos, algunos tambores, también nortinos, con cuerpo de madera o hueso; entre los aerófonos, flautas comunes y flautas de pan, construidas de piedra, hueso, caña; con una dispersión que abarca desde la Región de Tarapacá hasta la de Arauco; además de silbatos y ocarinas *diaguitas*, de roca blanda los primeros y de piedra o greda las segundas.

**B.** De débil vigencia y escasa frecuencia de uso, mantenidas principalmente por pequeños grupos, en su mayoría familiares, de sólidas costumbres tradicionales. Está representada por expresiones *atacameñas* de las localidades de Peine y Socaire, en la II Región, y por las de Isla de Pascua, en nuestros días cultivadas tanto en ésta como en la ciudad de Valparaíso.

**C.** De plena o considerable vigencia y de gran repercusión social comunitaria. En esta situación se halla la música andina propagada por las culturas de lengua *aymara* y *quechua*, en la I Región, y asimismo la *mapuche* y la *huilliche*, que se practican desde las zonas de Arauco y Bío-Bío

hasta la de Llanquihue, prolongándose parcialmente la segunda a la región de Chiloé, sin que tengamos vestigios puros de la *picunche*, presuntamente implícita en acompañamientos instrumentales folklóricos, como observaré en su oportunidad.



Respecto de este tercer grado, hay que indicar la coexistencia de una conservación de factores autóctonos y de una transculturación cada vez más intensa y acelerada, la última de las cuales marca el tránsito de la música aborigen a la folklórica, proceso al que me referiré más adelante.

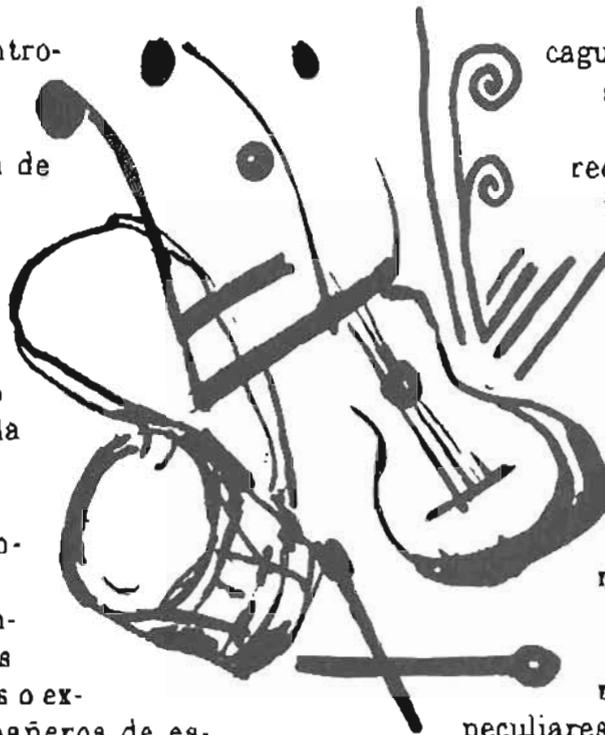
### La Música Folklórica

Tres corrientes étnico-culturales han participado en la formación de la música folklórica chilena: la europea, con ostensible preeminencia de la hispánica, de acuerdo con la magnitud, cantidad y diseminación nacional de ésta, cuyo más profundo aporte al cancionero criollo se produjo con la penetración de elementos prorrenacentistas, como se aprecia en la supervivencia de romances y de especies juglarescas que utilizan la décima cantada con características modales. Una derivación de este caudaloso acervo español en su trayectoria de mestizaje es la irradiación folklórica hispanoamericana de este siglo, consolidada en Chile hacia 1950, muy específicamente con el baile mexicano del *corrido*, en la actualidad de dispersión nacional, y con el *malambo* argentino, transferido a lugares de Antofagasta, Aisén y Magallanes, ambas especies coreográficas ya refolclorizadas.

Secundariamente, aparece la contribución francesa, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, sobre todo en materia de bailes descendientes de la gavota y del minuet, como es el caso del *cuando*, hoy en desuso. La inglesa, que, por vía

española, habría introducido en Chile, a principios del siglo XIX, la forma de contradanza, que perdura con el *cielito* y la *pericona*. La alemana, a partir de mediados del mismo siglo XIX, en virtud de la colonización de las zonas de Valdivia, Osorno y Llanquihue, y la cual se trasunta en cantos corales festivos propios de reuniones o excursiones de compañeros de estudio o trabajo, y que, probablemente, es la causante de la llamada *polca alemana* en la zona central, debido a cauces aún no determinados. Y la yugoslava, principalmente en la ciudad de Punta Arenas, Región de Magallanes, de pequeñas consecuencias folkóricas; y cuyo mejor ejemplo es la canción *Tamo Daleko*.

La segunda corriente en la aborigen americana. En ella sobresale la intervención incaica, reflejada en numerosos tipos de cantos y danzas, con su respectivo acompañamiento instrumental, de gran fuerza en la Región Tarapacá, que decrece, hasta desaparecer, en la de Antofagasta. De mucho menor índice cuantitativo es la ingerencia *picunche-mapuche*, demostrada con la ejecución de la *pifilca* menófono, folklorizada como *flauta*, *pito* o *plfano*, principalmente en las zonas de Coquimbo, Acon-



cagua y Valparaíso, y presente además -sólo la mapuche- en la coreografía y desempeño instrumental de la fiesta de *Indios de Lora*, Provincia de Curicó.

En tercer término se encuentra la exigua participación negra, cuyas únicas manifestaciones palmarias perviven en el nombre y movimientos coreográficos peculiares de las confradías de *Morenos*, que concurren a las festividades de santuarios de romería en el norte, y en el estilo de canto responsorial de la especie *cucull* del pueblo de Putre, en la Provincia de Parinacota.

## FORMAS PRINCIPALES DE LA MUSICA INDIGENA Y FOLKLORICA DE CHILE

### Música Indígena

Siguiendo el orden del capítulo primero, recordaré que las manifestaciones musicales *tehuelches* más representativas eran las relacionadas con el nacimiento, la boda y la muerte, junto con las ocasionales ejecuciones de *celo*, arco musical con portacuerdas de madera, dotado de una sola cuerda de crin de caballo e implemento frotador de hueso de cóndor o de guanaco.



La extensión de estas canciones es breve, con melodías simples que tienden a la trifonía y tetrafonía, en un ámbito usual de 5a. o de 6a., con vigoroso estilo reiterativo y frecuentes irregularidades métricas.

La temática de los cantos *fueguinos* tiene claras afinidades con la de los *tehuelches*, de acuerdo con la general y decidida actitud aborigen de interpretar musicalmente las circunstancias trascendentales de la vida, lo que se comprueba con los cantos de los *curanderos onas*, con los funerarios de los *yaganes* y con los de trabajo de los *alacalufes*, complementados por los de mera entretención. Sin embargo, los *yaganes* denotaron una fuerte inclinación por las danzas y cantos imitativos zoomórficos, las más de las veces de índole totémica, la que no fue *yaganes* distintiva de los *tehuelches*. Por otra parte, no emplearon el arco musical, así como tampoco los dos conglomerados *fueguinos* restantes y, en un sentido estricto, se diría que carecieron de una organografía sujeta a normas de construcción artesanal-acústica, pero es innegable que utilizaron tradicionalmente rudimentarios instrumentos, como los bastones de madera para golpear el suelo en danzas de ceremoniales de defunción, o los silbatos de los niños hechos con un hueso o un cañón de pluma de ave.

En síntesis, los cantos *fueguinos* presentan comúnmente una morfología

basada sobre un solo motivo, con mayor o menor desarrollo de pequeños elementos que se añaden a él; habituales inclusiones complementarias de recitados; un estilo vocal enfático, una rítmica dinámica, un ámbito reducido de 2a. o 3a.; pero en las canciones *onas* alcanza a una 5a. y hasta a una 8a., diferencia a la que se suman una emisión de voz fragmentada, con pulsación continua y una aproximación al denominado tipo melódico escalonado, por empezar en "la nota alta con el mayor volumen y descender arrastrando el motivo paso a paso". (Von Hornbostel)

Una genuina música atacameña es la del ceremonial agrario del *talatur*, realizado al finalizar la limpieza de los canales de riego. Consiste en un canto solemne, salmódico coral, con una melodía trifónica, de cuyo texto poético sus cultores conocen el significado de unas pocas palabras, por estar en la olvidada y autóctona lengua *kunza*. En cuanto a su acompañamiento instrumental, él se halla confiado fundamentalmente al *putu* o *pututo*, un cuerno de vacuno que produce una nota pedal, y al *clarín*, otro aerófono, pero de caña, cubierto con hilos de lana de llama, de aproximadamente 1,50m. de largo, con embocadura lateral, y que, en concordancia con la triada vocal, emite el sol, el si, el re y llega a la octava baja de éste. Completan el conjunto un tambor o caja y una agrupación de campanas metálicas, llamada *chorrimón* o *chorrimorri* (Lavín)

La música de la cultura *pascuense* conservó su mayor pureza hasta mediados del siglo XIX, época en que se

iniciara la adopción de cantos religiosos europeos, seguida del influjo polinésico a fines de dicha centuria y de la violenta aparición de elementos internacionales y de mesomúsica chilena ya avanzado este siglo.

La música *pascuense* primitiva puede clasificarse funcionalmente de esta manera: los cantos de creencias en los espíritus que vagan por la isla, vale decir los de *aku-aku*. Los afectivos por excelencia, subdivididos en los de *até*, concernientes a sentimientos de dolor, muchas veces con una coda de insistencia en el pesar y en los de *uté*, referentes a la alegría, en especial la de amor, que empiezan con una llamada de 3a. ascendente, y cuyas melodías son muy ondulantes, con terminación de frase en largas notas mantenidas por uno de los cantantes, que es sucedido por otro al iniciarse la frase siguiente. Los de miscelánea, llamados de *riu*, forma que comprende el mayor número de viejos cantos y que tiene argumentos para cualquier contingencia de la vida, siendo los más hermosos los funerarios, con carácter de letanía. Los lúdicos de *kai-kai*, recitados rítmicos que acompañan la evolución de las figuras geométricas obtenidas mediante movimientos de un hilo cogido por los dedos meñiques y los dientes. Los satírico-jocosos denominados de *ei*, que son controversias de dos bandos, con libertad de improvisación y que recogen propiedades musicales de todos los anteriores.

Los de *aku-aku*, todavía son acompañados de un modo esporádico por las *maea*, piedras de entrechoque, o por un

tambor de piedra colocado sobre un hoyo hecho en la tierra, con arena en el fondo.

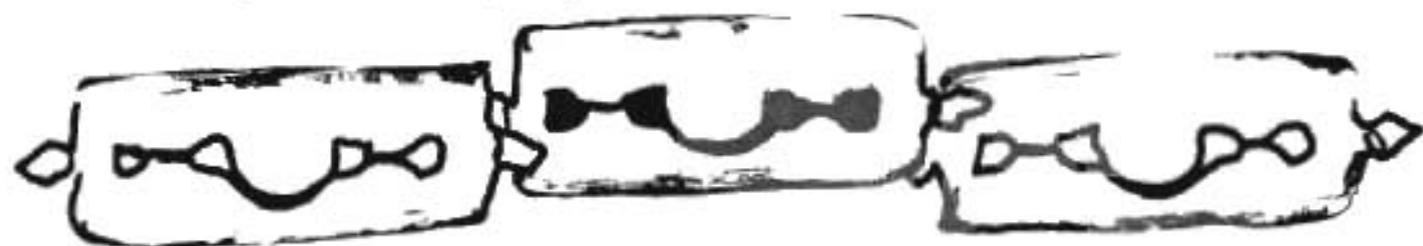
Las danzas fueron primordialmente ceremoniales, como la propiciatoria del pájaro *manu-tara*, ligada a la importancia alimenticia de los huevos de aves marinas. Ellas han desaparecido, y en su reemplazo están las de procedencia tahitiana y de función erótica, de fácil atractivo turístico.

Según la única investigación etnomusicológica integral efectuada hasta ahora de esta cultura -fuente de consulta sustancial de esta relación informativa- (Campbell) la forma primitiva de la canción pascuense tiene como motivo más simple el ascenso y descenso de la voz, motivo que cambia permanentemente en las repeticiones, sin atenerse a normas musicales sino más bien a las modificaciones de los textos. Las ampliaciones motivicas siguen un curso descendente: al primer grado se agrega otro; "el sonido secundario del motivo originario se convierte en sonido principal del segundo motivo. Sucesivamente en la misma forma se van generando cadenas de motivos hasta constituir temas bastante organizados como se encuentra generalmente en los cantos de *até*". En cuanto a las escalas, se imponen las menores, evidenciando una interválica restringida a segundas mayores y terceras, primero en línea ascendente y después descendente, peculiaridades a las que se suman una espon-



tánea tendencia a la polifonía, efectos timbrísticos muy influidos por la lengua nativa, en especial en las nasalizaciones, y división irregular de compases, llegando en los *kai-kai* a la mera acentuación silábica. (Campbell)

La música andina persiste en localidades precordilleranas y altiplánicas, y



su mayor signo de validez indígena incaica es el coreográfico, en el que merecen especial mención el *taquirari*, el *huaiñu*, *huaino* o *huainito* y la danza de *sicuras*.

El primero atañe tanto a un baile individualizado por su condición coreográfica orgánica distintiva, como a un patrón rítmico que rige para diversas danzas, casi todas folklorizadas.

El segundo no sólo sigue la bifurcación del anterior, sino que agrega otro cauce de expresión. En efecto, es un baile festivo, por lo general de pareja, o bien un ritmo importante en varias danzas colectivas, como las de *cuyacas*, trenzadoras de la vara de la fecundidad; las de *llameras*, las de villancicos, las de *cacharpayas*, designación de las despedidas; en una u otra situación tocado con *zampoñas*, o *pusas*, o *lacas* -los nombres más genéricos de la flauta de pan en Chile- o con *lichiguayos*, vale decir *quenas* graves, y la infaltable percusión

de membranófonos, instrumentos también del *taquirari*. Pero además puede exteriorizarse a través de solos instrumentales, sin la función antes citada, para lo cual la *quena* es el medio sonoro más apropiado. En términos básicos, el *huaino* tiene modo menor y ritmo binario, distribuido en compases de 2/4 (Barros).

Respecto de la danza de *sicuras*, sus cultores reciben tal nombre por extensión del que tiene una clase de *zampoña* de gran tamaño, que tocan simultáneamente con un pequeño tambor, mientras bailan en círculo con técnica de paso semiarrastrado. Durante todo su prolongado desarrollo se mantiene el modo menor y su melodía se ajusta a la escala pentáfona.

Los factores esenciales que poseen en común la música *mapuche* y la *huilliche* permiten un examen conjunto. Tales diferentes nombres no implican una delimitación geográfica que establezca fronteras musicales.

Más que las otras pertenecientes al segundo y tercer grado de la sistematización planteada ellas emplean y proyectan reciamente un lenguaje sonoro sustentado en recursos mágicos, con el propósito de establecer contacto con seres superiores bien definidos, ya sea para solicitar su protección o para ahu-

yentarlos, sin caer en el panteísmo agónico de los *atacameños*, ni en la vaguedad de los *pascuenses* respecto de sus *aku-aku*, ni en el liberal dualismo religioso incaico-católico de los grupos bilingües *aymara* y *quechua*-españoles. Por lo tanto, a este plano profundamente significativo haré las referencias que competen a este estudio de síntesis, ejemplificándolo con expresiones musicales de la *machi*, personaje chamánico por excelencia.

La *machi* utiliza el *cultrún*, membranófono de cuerpo semiesférico de madera, de golpe directo, con un solo parche y piedrecillas redondeadas en su interior.

Los cantos de estas chamanes cumplen una función mágico-terapéutica, al alejar a los espíritus malignos que provocan las enfermedades. De ahí que para Carlos Isamitt, la mayor autoridad en el estudio de la música mapuche y huilliche, su "ayuda a la sugestión hipnótica del enfermo les hace tener un sello un tanto letánico; las frases, ritmos

Cabe añadir que la cultura de estos aborígenes es rica en otras variedades de cantos, descollando por sus condiciones de sensibilidad y ternura los amatorios y los dirigidos a los niños, singularmente las canciones de cuna. Características representativas generales de la música vocal son la tendencia a la tetrafonía y el estilo de inflexiones ascendentes de final de frase, en las interpretaciones femeninas a menudo en 3as. menores. Asimismo conserva una notable diversidad de danzas, las que reciben una designación genérica de *purun*. Los acompañamientos instrumentales más relevantes provienen del ya mencionado *cultrún*, de la *pifilca*, una clase de silbato monófono, y de la *trutruca*, un aerófono de hasta poco más de tres metros de largo, hecha de una vara de *quilo*, previamente partida en forma longitudinal para extraerle su corazón vegetal y luego unir ambas mitades en toda su extensión con una tira de intestino de caballo, poniendo un cuerno de vacuno en su extremo más grueso a manera de pabellón y practicando en el otro un corte diagonal para la embo-



o dibujos melódicos se repiten muchas veces. Su *fluir*, que parece inacabable, debe realizar también su efecto de encantación unido al que agrega la percusión rítmica del *cultrún*. Podemos considerarlos por esto, como monodias acompañadas".

cadura. Sus recursos de ejecución dependen acústicamente de la cantidad del soplo y de la capacidad de resonancia del material. Su melodía es ondulante, mostrando también en su acostumbrado *glissando* de finalización, una línea ascendente, de interesante similitud es-

tilística con la técnica vocal ya citada, y todo su desarrollo está basado en una nota a la que se vuelve después de intentar otras posibilidades melódicas pasajeras.

### Música Folklórica

Un procedimiento selectivo operante de la música folklórica también necesita el apoyo de un criterio de localización geográfica, para conseguir un panorama de real validez significativa, donde se aprecie la diversidad de géneros y especies en el marco de la unidad nacional.

En consecuencia, acogeré aquí la división territorial que he propuesto con intención exploratoria en mi Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile, en razón de la confluencia de los ya mencionados elementos étnico-culturales que han participado en la configuración y trayectoria de la música folklórica, remitiéndome a una sucesión de áreas, en cada una de las cuales es posible establecer tentativamente un índice de hispanización, conforme a la situación actual de su folklore y al predominio asignado a este factor (Dannemann).

**I. Area andina. 2° grado de hispanización.** Desde el límite con el Perú y Bolivia, Región de Tarapacá, hasta el pueblo de San Pedro de Atacama, II Región, la de Antofagasta.

---

Un procedimiento selectivo operante de la música folklórica también necesita el apoyo de un criterio de localización geográfica, para conseguir un panorama de real validez significativa.

---

Describiré tres expresiones de valor regional: el *cachimbo*, el canto y danza de aurora de la cofradía de los *Chunchos* y el villanico *huachi-terito*.

La primera corresponde a un baile de meneguada vigencia y frecuencia de uso, tocado con guitarra sola o unida a la mandolina, o bien con conjuntos de aerófonos autóctonos, principalmente *queñas*, o con bandas de bronces, derivadas de las que poseen las instituciones militares, y en las cuales en-

contramos desde trombones hasta trompetas, más la inexcusable percusión de bombo y cajas. La versión de los cordófonos es la más hermosa y expresiva; enriquece la línea melódica y muestra variedad de funciones armónicas excepcional en el folklore chileno, con un compás de 6/8 que pasa a 9/8 en su coda. Su coreografía es de pareja suelta, con tendencia al paso valseado. Carece de texto poético y su función es festiva.

El segundo constituye un homenaje a la Virgen de La Tirana y es una típica utilización rítmica indígena incaica con fines religiosos hispánicos, para lo cual se ha adaptado un texto versificado, seguido de movimientos coreográficos que culminan con desplazamientos y evoluciones de saltos, con el acompañamiento de banda, ya aludido respecto del *cachimbo*. Su morfología musical responde a un solo período binario, y su

canto, de ámbito melódico reducido, se ejecuta al unísono, contrastando su tiempo y contenido argumental con el brioso ritmo de *taquirari* -ya indicado- que sirve de soporte coreográfico fundamental.

El villancico en referencia se canta y baila durante la celebración de la Navidad, con ejecución de guitarra o acordeón, o cada vez más escasamente de queñas, siendo normal la presencia de bombo y tambor. Su compás de 2/4 confirma la superioridad del ritmo binario.

**II. Area atacameño-hispana. 2º grado de hispanización.** Desde San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, Región de Atacama.

Las *coplas* cantadas de carnaval con acompañamiento de *caja* o tambor figuran como el fenómeno folklórico musical más distintivo de esta área, con una dispersión privativa de ella. Hipotéticamente, su melodía de tres notas podría tener antecedentes en los cantos *atacameños*. Por ahora expondré que los ejemplos recogidos permiten hallar principalmente un trifenía constituida por sib - re - fa, y una gran semejanza de estructura y estilo vocal con la *baguala* argentina (Vega).

**III. Area diaguita-picunche-hispana. Grado 1º de hispanización.** Desde Copiapó hasta la Región de Valparaíso inclusive.

Me referiré, en primer término, a las *lanchas* y a la *danza*, por ser absolu-

tamente regionales. Ambas especies coreográficas -la primera lleva siempre esta denominación plural- poseen función ceremonial de homenaje a la Virgen o a un niño muerto menor de tres años, llamado *angelito*. Sólo presentan música instrumental sin melodía, manifestada por una clase de ejecución reiterada y simple de la guitarra. Se pueden describir como una pulsación más que una forma propiamente tal, en gran medida a causa de la ordenación rítmica y de la armónica, ésta con amplios acordes que acentúan los tiempos fuertes, y producida por el encadenamiento cadencial de los tres principales acordes del tono, el cual es sol mayor. Sólo difieren en el compás, que en la primera es de 3/8 y en la segunda, de 2/4. En las dos la coreografía alterna pases de zapateado, *escobillado* y *cepillado*, con rápidos cambios de mudanzas.

Su mayor intensidad de práctica adquieren en esta área los *bailes de chinos* -chino, del *quechua*: servidor-, que significa otra forma de veneración coreográfica a la divinidad, en este caso a la Virgen y a santos patronos de numerosas localidades.

Los grupos de danzantes, cada uno de cuyos componentes está provisto de una flauta monótona, excepto el *alférez* y los ejecutantes de membranófonos, se ciñen a formaciones de dos filas para-



lelas, encabezadas por el *tamborero mayor*, seguido del *alférez* o *abanderado*, quien no baila y actúa de *cantor* solista, colocándose al final el *tamborero menor* y el *tocador* del bombo.

Los movimientos coreográficos son dirigidos por el *tamborero mayor*, primando los brinco y flexiones en un reducido espacio y con gran resistencia acrobática, a la par del uso constante de los instrumentos.

El canto es de tipo responsorial: el *alférez* improvisa cuartetos octosílabos sobre melodías básicas de frecuentes variaciones accesorias y con ritmo irregular, coreando el resto del grupo las dos últimas líneas estróficas al unísono, a la pauta melódica del *abanderado*, pero imprimiendo a su réplica un ritmo regular apoyado en la percusión del bombo.

El modo es mayor. El ámbito melódico es de una 5a. por regla general, y casi todas las melodías empiezan en la dominante. Los cultores dan mayor importancia al texto poético y al baile que al canto y a la ejecución instrumental.

**IV. Area picunche-hispana.** Grado 1° de hispanización en categoría máxima. Desde el límite norte de la Región Metropolitana hasta el sur de la Provincia de Concepción, en la VIII Región.

Como en ella cobran extraordinario vigor la *tonada*, el *canto a lo pueta* y lo *cueca*, tres de las más primordiales expresiones del folklore

musical chileno, si bien la dispersión de la última es nacional y la de los restantes cubre un vasto sector del territorio, las trataré en este párrafo de mi estudio.

Morfológicamente, la *tonada* se caracteriza por un período binario, con repeticiones en la primera o en la segunda frase, o también en ambas (aab - abb - aabb - aba). La línea melódica es sencilla, sobre la base de intervalos pequeños. El compás es de 6/8 en la gran mayoría de los casos y normalmente determinado por el acompañamiento rasgueado de la guitarra, diferenciándose de esta manera de la *canción*, que lo tiene punteado y usa el compás de 3/4 preferentemente. El modo es siempre mayor.

En cuanto a su organografía, como ya queda dicho se impone la guitarra, a menudo con afinaciones propias del folklore, como es la *por tercera alta*: re - la - re - fa# - la - do#. En algunas oportunidades este instrumento aparece junto al arpa y raras veces se utiliza ésta sola. En las *casas de canto* se suma el piano a los ya nombrados, aparte de una mesita con cubierta de hojalata y listenes de madera, destinada a la percusión manual, denominada *tormento* o *tañador*, pero tal percusión se produce más fácil y frecuentemente con golpes sobre la tapa armónica de la guitarra.



Es imprescindible recordar que existe una familia musical *tonada*, esto es una agrupación de especies de distinta función pero con los mismos caracteres musicales ya indicados. A ella pertenecen el *esquinazo*, la *glosa*, los *parabienes*, el *romance*, el villancico -diferente del nortino danzado-, fuera de la *tonada* común, de variada temática, con predominio de la *amatoria* y función festiva (Barros, Dannemann, 1964).

El *canto a lo pueta* implica un complejo comportamiento juglaresco, musicalmente cristalizado por el *verso*, una composición estrófica en décimas, de estilo épico-lírico, organización temática universalista y función ceremonial o festiva.

La manera más simple y precisa de establecer clases de *versos* desde un punto de vista musical, radica en dividirlos en los de ritmo regular y en los de ritmo irregular. Ambos se acompañan con guitarra o *guitarrón*, este último de tamaño semejante al de la primera, aunque de caja más alta y previsto de cinco órdenes de cuerdas, las que totalizan veinticinco con los dos pares laterales. Está afinado como la guitarra, con la emisión de *mi* grave, pero una tercera más abajo, y en el tercer orden -denominado *requinto*- se reúnen tres *mib* en octavas diferentes, por lo que se dan en él la nota más agu-

da y la más baja de las cuerdas sobre el batidor (Barros, Dannemann, 1961).

La armonía de estos cordófonos se limita a las funciones de tónica y dominante y en contadas ocasiones añade la de subdominante. Respecto de la fraseología del canto, ella muestra una sintaxis bien definida, con cadencias resolutivas en la cuarta y décima línea estrófica. La melodía tiene un ámbito reducido, con intervalos pequeños, y cuando la rítmica es irregular o libre, se parece a la del salmódico canto llano, con el refuerzo de los elementos modales que suelen hacerse presente, como ya se dijera. El modo más común es el mayor, aunque he hallado el uso del menor en regiones distantes entre sí, pero sólo en las interpretaciones masculinas, de mucho mayor índice cuantitativa que las femeninas.

La *cueca*, otrora *zambacueca* o *zamacueca*, danza de pareja suelta con pañuelo y función festiva, es la nacional chilena por excelencia. Probablemente su origen se remonta a una pantomima incaica precolombina, hispanizada poética y musicalmente. En Chile goza de una gran aceptación desde el primer cuarto del siglo XIX, y su expansión hispanoamericana actual alcanza a Argentina, Bolivia y Perú, principalmente.

Su forma estrófica consta de una cuarteta inicial, de una seguidilla y de un pareado o remate, con diversas posibilidades de repeticiones en inclusiones de



muletillas, a las que se suman convencionales y esporádicas voces de animación.

Su morfología musical tiene un solo periodo, usualmente binario y con compás de 6/8. La mayoría de las cuecas se tocan con guitarra, con funciones armónicas de tónica, dominante y menos de subdominante, aunque la melodía sugiera el empleo de una o dos funciones más, eliminadas por casi todos los ejecutantes. Su modo es mayor, excepto en el norte, y la línea melódica puede decirse que se centra en un ámbito habitual de 7a., con una interválida que, además de 2as. y 3as. mayores ascendentes y descendentes, agrega 4as. justas, 6as. mayores y aún 7as., estas últimas siempre ascendentes, así como también lo es la conclusión de la *cueca* en términos generales, que tiene la clásica peculiaridad de ser un antecedente de frase.

**V. Area mapuche-huilliche-hispana. Grado 2° de hispanización.** Desde el límite norte de la provincia de Arauco, VIII Región, hasta el límite sur de la Provincia de Lanquihue, X Región.

La música folklórica está fundamentalmente representada aquí por *cuecas* y *tonadas*, ya descritas en párrafos anteriores.

**VI. Area chilota. Grado 1° de hispanización.** Provincia de Chiloé, X Región.

Se mantiene la *cueca* como forma saliente, aunque con un

aumento considerable de tiempo que influye en sus movimientos coreográficos, y con una ejecución instrumental que incluye muy a menudo el acordeón y la percusión de bombo.

De gran interés regional son los villancicos, los cantos funerarios destinados a los niños -llamados *ángeles*- con el solo acompañamiento del bombo ya citado, y las oraciones cantadas. Si bien todos ellos reúnen los caracteres rítmico-melódicos esenciales del cancionero hispano-chileno, los dos últimos se distinguen en todo el folklore nacional por su marcada índole melismática.

Los factores arcaizantes de esta zona han permitido conservar la artesanía y uso del *rabel*, rústico violín de tres cuerdas, y la práctica de la *saloma*, canto de trabajo monódico destinado a acicatear a personas y animales.

**VII. Area patagónico-hispana 2° grado de hispanización.** Provincia de Palena, X Región, Región de Aisén, la XI y las Provincias de la zona de Magallanes, XII Región.

Las manifestaciones folklóricas musicales de mayor importancia son de orden coreográfico: la *cueca* y el *malambo* de procedencia argentina, como ya se señalara, sin excluir de esta enumeración el baile del *corrido*.

**VIII. Area antártica. Grado de hispanización no mensurable.**



Carencia de folklore regional, por razones de inestabilidad de poblamiento.

**IX. Area pascuense.** Isla de Pascua. Grado 3° de hispanización.

La superposición de grupos étnicos sin aculturación regular y con recientes intromisiones de influjos musicales internacionales, dificulta la apreciación de

una música de verdadera calidad folklórica, la que, a mi entender, estaría gestándose entre los restos de la cultura musical autóctona en trance de extinción y los factores tahitianos y chilenos de los últimos años de ahí que estime la imposibilidad de fijar formas folklóricas, como puede hacerse en el resto del país y, en cambio, pueda afirmar que el fenómeno imperante es, por ahora, la mesomúsica.

## CONCLUSIONES

1. La música indígena demuestra una tendencia creciente a la transculturación, y en algunos casos lamentables *-pascuense y atacameña-* a la desculturación y a la extinción.
2. En la música aborigen vigente se destacan los recursos polifónicos *pascuenses*, la riqueza organográfica y la pervivencia de la pentafonía de la cultura andina y las prácticas mágicas de los grupos *mapuches y huilliches*.
3. La música folklórica ha llegado a una situación de decantamiento y homogeneidad básica a lo largo de un proceso de preeminencia hispánica, con interesantísimas mantenciones de elementos arcaizantes. Este estado de culminación histórica deberá afrontar a corto plazo los cambios internacionales del presente, que permitan comprobar qué cauces seguirá la futura folklorización musical.
4. Características esenciales de la música folklórica chilena son:
  - a) Su gran importancia coreográfica, con especies de dispersión nacional.
  - b) La vigencia de la *tonada*, el *canto a lo pueto*, la *cueca* y el *corrido* como fenómenos sobresalientes.
  - c) Su marcada sobriedad rítmico-melódica y armónica.
  - d) Su predominio del modo mayor.
  - e) Su morfología eminentemente cerrada, mono o biperiódica, para con índice mayoritario de compás binario.
  - f) Diversidad organográfica.

# " ALGUNAS MANIFESTACIONES DE LA MUSICA POPULAR EN NARIÑO "

**Jaime Guerrero Alborno**

Miembro del Centro de Trabajo  
de Cultura Popular del IADAP

Pasto - Nariño, Colombia

## INTRODUCCION

*" Yo escucho los cantos de viejas cadencias, que los niños cantan cuando en coro juegan, y vierten en coro sus almas que sueñan, cual vierten sus aguas las fuentes de piedra; con monotonías de risas eternas, que no son alegres, con lágrimas viejas, que no son amargas y dicen tristezas, tristezas de amores de antiguas leyendas."*

**Antonio Machado**

Partimos de la aceptación de que El Folklor se manifiesta en los más diversos aspectos de la vida tradicional de un pueblo; ya sea en los de carácter material como la vivienda, la indumentaria o la comida, ya en aquellos sociales, religiosos y estéticos, como las costumbres, el habla, las fiestas, las supersticiones, la artesanía, la música, y otros mil aspectos que se ordenan en copiosas clasificaciones de fenómenos folklóricos.

Aun circunscribiendo la ejemplificación a las especies literarias, la nómina sería muy extensa; baste recordar los cuentos, las leyendas, casos, romances y coplas entre los más difundidos y representativos de este acervo popular, tradicional y generalmente anónimo que llamamos folklor.

## Marco conceptual



Hay ríos de superficie, anchos y bien visibles; otros por el contrario, pueden tener importante caudal semiescondido, que pase desapercibido al observador poco atento. De los de este segundo tipo es el caudal de las culturas populares, que no aflora al exterior potente y gran caudaloso, como el de las culturas elitistas, universitarias y especializadas. Las culturas populares quedan muchas veces como soterradas entre los juncales o los totorales. Apenas se pensaría que es una importante corriente, pero lo es y bien profunda, empapando hasta lo hon-do todo un territorio y ramificándose subterráneamente con conexiones a otras fuentes y otros caudales insospechados.

Al no contar siempre con el valioso elemento de la escritura, o el desenvolverse entre gentes poco letradas, las culturas populares han sido la mayor parte de las veces de transmisión oral, confiadas a la memoria de las generaciones sucesivas. Las madres, en las largas horas de atención a sus hijos cantan y cuentan leyendas, canciones y cuentos infantiles que entretienen y forman. Los ancianos, narran al lado de las hogueras, los mitos y las antiguas historias de los antepasados, con la minuciosidad del mecanismo de la memoria senil, que recuerda lo más remoto con absoluta claridad, lo primero que a él le enseñaron.

Sobre estos puntales familiares descansa el almacén de la primera cultura, que mas tarde se va ampliando con la que se recibe de los otros individuos del pueblo o del grupo del que se forma parte. Para muchos pueblos, su nutrición cultural queda limitada a la que le proporcionan esos círculos mencionados, con apenas posteriores expansiones. Si bien es cierto ello no les permite emprender obras técnicas audaces, pero sí lo suficientemente sólidas para construir los inmediatos destinos personales y lo que los hombres necesitan para vivir en comunidad minimamente.

No siempre esas culturas elementales han sido estudiadas y comprendidas por aquellos que detentan el poder de decidir lo que es importante o no en el ámbito de la cultura oficial, pero en todo tiempo y circunstancia algunos eruditos se interesaron por lo que consideraban culturas marginales de su mundo intelectual. Cuatro siglos antes de nuestra era, Heródoto ya descubría los pueblos del Asia Menor con atenta mirada de investigador, y en la Edad Media el viajero veneciano Marco Polo había dado a conocer sus impresiones de las lejanas tierras de la China, por citar algunos ejemplos.

Se podría hacer una amplísima relación a lo largo de los siglos y de uno a otro continente para subrayar que siempre existió un interés por el conocimiento de las culturas del pueblo en particular.

El ignorado y muchas veces menospreciado Arte Popular, en los últimos tiempos ha alcanzado el reconocimiento oficial en el mundo entero, después de

muchos siglos de indiferente actitud hacia él. Parece como si la humanidad cansada de las formas de vida estereotipadas que la internacionalización de las costumbres impuso, ha vuelto sus ojos para valorar más que nunca todo lo que diferencia a los países y a los pueblos en sus aspectos más autóctonos y personales.



nación, en música, en poesía, en plástica, en eso tan gráfico y en apariencia tan vulgar, pero en el fondo tan verdaderamente importante que es el “hacer de tripas corazón”.

No podemos dudar de que le pueblo siempre ha sido y es realista, pero para no dejarse abatir, el pueblo camina siempre con una canción en el aire de la tarde,

imaginando muchas veces sueños en los que deposita la esperanza de que vendrá algo mejor, aunque no llegue nunca para verlo. Capaz de grandes sacrificios cuando la ocasión le parece se los merece, afanado todos los días en conseguir aquello poco que le basta: pan y trabajo que no falte, paz siempre que se pueda, alegría y amor para poder resistir las amarguras. Todo lo demás que se añada será ganancia y por tanto fiesta.

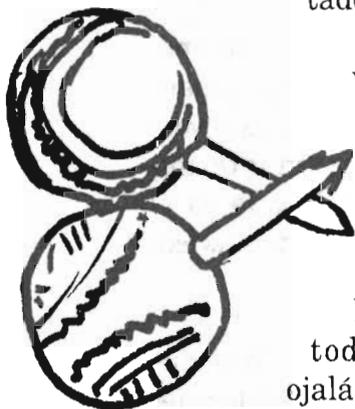
Curioso fenómeno social éste, cuyas consecuencias en todos los órdenes puede tener gran importancia en planteamientos a diversos niveles regionales, nacionales e internacionales y al que hay que prestarle el interés que merece con vista a la preservación y acrecentamiento de las culturas populares.

## LA MUSICA POPULAR

Coros y danzas son empresas colectivas y por ello también, más genuinamente populares, de todo el pueblo, de la comunidad. Música, Danza, coplas, romances, pregones, arrullos, etc. ¿qué pueblo carece de ellos? Ninguno. Las naciones podrán ser pobres, sometidas por otros, mal administradas por sus propios políticos, arruinadas, pero el pueblo siempre será rico: rico en imagi-

La música popular es el reflejo de los conocimientos del pueblo, de esa rara especie de sabiduría popular, más intuitiva que científica, más de corazónada que de reflexión. Fiel a lo que considera esencial: su familia, su tierra, su lengua, sus creencias, sus tradiciones. Sin importarle mucho las especulaciones mentales de difícil comprensión, de incierta realización.

La música es uno de los tantos resultados y conquistas del pueblo inventor, inventor de invenciones sin patente ni derechos reservados de autor. Todo lo que hace o consigue crear, busca lanzarlo al torrente de la vida para que la corriente lo lleve por todas las orillas, para que ojalá todos puedan gozar y disfrutar de sus conquistas. El pueblo es generoso con lo poco que tiene.



El folklor y la etnomúsica en Colombia y en América Latina deben ser contemplados como elementos vitales de la cultura, ya que la mayor parte de su población es heredera de una cultura oral tradicional que se proyecta en todos los aspectos creativos y sociales de su vida, al punto de que constituye el patrón cultural de su existencia misma.

América Latina guarda culturas aborígenes, refugiadas en montes y selvas, que tienen muchas veces contacto con nuestra civilización, pero a costa de muy duras experiencias. Posee grupos de ascendencia Afro que conservan parte del patrimonio ancestral y también otros con su propia cultura tradicional, cuyo estudio puede arrojar luces de interés no solo para conocer las culturas originarias sino para conocimiento del estado actual de nuestra cultura.

Estos pueblos, sean letrados o no, han forjado una cultura propia, regional, nacional en parte, con rasgos comunes en casi todos los países, por lo que suele

hablarse hoy de una cultura Latinoamericana, por encima de la variedad de culturas regionales existentes. Como rasgos de ella pueden darse ciertos conceptos y prácticas en cuanto a la amistad, al compadrazgo, la ayuda mutua, el trabajo comunitario y colectivo, especiales creencias, cofradías para los festejos del Santo Patrón, las danzas devocionales, el contrapunteo al son de instrumentos musicales, ceremonias y ritos agrarios, técnicas artesanales, etc.

Este mundo de gran contenido espiritual y colorido, está amenazado por la falta de políticas defensivas frente a la avasalladora fuerza de los incontrolados medios masivos de comunicación, que proyectan sobre los pueblos una imagen deformada del mundo, la vida y la cultura, por los intereses de una sociedad de consumo, que vive a espaldas de su propia tradición, subyugada por el espejismo de una tecnología que no siempre está en condiciones de absorber y por una ansia voraz de hacer dinero como única meta vital.

La cultura popular comprende tres grandes vertientes: la indígena, la negra y la mestiza. Cada una de éstas puede ser del campo o de la ciudad. La del campo, tanto indígenas, negra como mestiza, se manifiesta con mucha nitidez, mientras que de la ciudad se diluye, se masifica. Habría que precisar aquí que si bien es cierto que la cultura campesina se diluye en la ciudad, hay una cultura popular urbana que se gesta y desarrolla en las ciudades, incorporando elementos de la cultura del campo pero

que no han merecido atención especial por parte de los investigadores.

La cultura popular y de hecho la música popular es un fenómeno oposicional y dinámico, en la medida en que es penetrada y colonizada pero también resiste y renace para convertirse en el fundamento de la verdadera libertad, de esa lucha que es en sí un acto cultural y un factor de cultura ya que solo pueden movilizarse y luchar los pueblos que conservan su cultura. Es además un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea, es en gran medida la cultura de las clases subalternas, es decir una muestra de una cultura de clase, la cultura de los de abajo fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades y por lo general sin medios técnicos. Es una cultura solidaria pues sus productores y consumidores son los mismos individuos que la crean y la ejercen, que mutuamente se subsidian.







# " DECONSTRUCCION Y CONSTRUCCION DEL CONCEPTO DE TRADICION "

**Ana María Dupey**

Instituto Nacional de Antropología y  
Pensamiento Latinoamericano  
Buenos Aires - Argentina

## 1. PROPOSITO Y METODOLOGIA DEL ANALISIS

Aunque hoy se habla de que transitamos por un mundo posmoderno, o de que se ha producido una nueva percepción de la realidad calificada como posmoderna, merecería consideración que analicemos un aspecto de la superada "modernidad" que como Janos supone otra faz, la de la tradición. Concepto este último contrapuesto a los de novedad (como expectativa permanente) y progreso (desarrollo indefinido), con los cuales se caracterizará la modernidad. Por ello, la crisis del concepto de modernidad conlleva a un replanteo del constructo **tradición**. De esta crisis no está ajena la reflexión teórica sobre el folklore, por cuanto la tradición como dice Manuel Dennemann ha sido "la vieja y gran nodriza" de la ciencia folklórica (Dannemann, 1984).

El objetivo de este trabajo, es dilucidar cuales han sido las posibilidades cognitivas que los folkloristas seleccionados efectivizaron, en el enunciado de la tradición en sus textos y sus consecuencias en la caracterización del fenómeno folklórico. Para nuestro análisis siguiendo a A. Greimas (1966) y a Magariños de Morentin (1991) partimos de la identificación de aquella estructura semántica mínima referida al término tradición/ tradicionalidad/ tradicional presente en los textos de los autores escogidos.

Por estructura mínima entendemos aquella en que dos términos se vinculan por medio de una conector, definición que como señala Magariños de Morentin (1991) se sustenta en la hipótesis de que la significación es el producto de una relación contextual. En este trabajo operamos con este recurso metodológico porque nos permite recuperar las significaciones del término tradición, a través de la contextualización efectivamente producida en un texto por el autor y al contrastarlas con aquellas producidas por otros autores determinar los cambios operados, si los hubiere y sus consecuencias en el plano de la explicación.



como: patrimonio, acervo, cuento, mitos, refranes, cantares, estratos de la cultura, presentados como configurados a través de un proceso de difusión acotado temporal y espacialmente. En lo temporal a la antigüedad grecolatina, la Edad Media, los siglos XIII, XIV y XV y en lo espacial a la procedencia del

Asia milenaria, la Grecia del arte. El autor asimila el proceso de constitución del acervo poético o narrativo tradicional al curso de un río, que nace fluye y desemboca. La selección de esta metáfora, aunque pedagógica, resulta limitativa porque llama la atención sobre ciertas modalidades del proceso de constitución del patrimonio tradicional en detrimento de otros procesos alternativos.

## 2. " TRADICION COMO RE- PRODUCCION DEL PATRI- MONIO "

Elegimos comenzar nuestro análisis con las obras de Juan Alfonso Carrizo por la trascendencia que tuvieron sus enfoques al incorporarse al discurso de instituciones, como por ejemplo, del Instituto Nacional de la Tradición, organismo que instrumentará las políticas oficiales nacionales en el ámbito de la cultura tradicional.

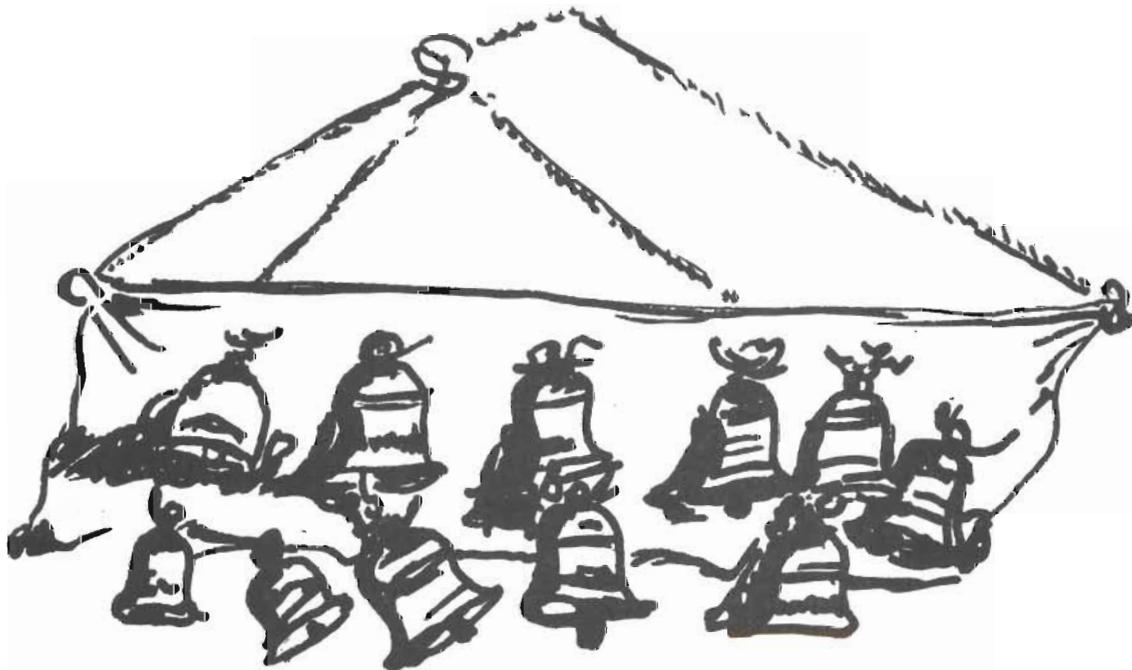
En su trabajo sobre poesía tradicional (1951) podemos distinguir que lo tradicional es un concepto que modaliza otros que se refieren a entidades tales

En este caso, como lo señala V. Turner (1974), el uso de la metáfora tiene un alto poder implicativo para el conocimiento resultante. Se asume que las fases del proceso de constitución del patrimonio poético o narrativo comprende una naciente, un recorrido en que se forman estratos sedimentarios, y una desembocadura. Por lo tanto, se presume una sola direccionalidad del proceso, desde un origen hacia un destino y de una continuidad. La construcción de este prototipo del proceso de constitución del acervo poético y narrativo tradicional clausura la posibilidad del conocimiento de otros procesos diferentes al pre-establecido, y de aquellos géneros, textos y temas de la narrativa no incluidos en

la base temporo-espacial delimitada. La continuidad se constataría por la permanencia de los rasgos fisonómicos de textos y temas que indicarían su ascendencia de una matriz consagrada arábiga, india, griega y latina.

Dentro de la misma obra, Carrizo, emplea el término tradición en el sentido de vía oral de comunicación, presentándola con una existencia autónoma, estable y secular, en la que géneros, textos y temas desarrollan su finita existencia (nacen, se desarrollan y mueren). Semejantes posibilidades cognitivas son efectivizadas por la Dra. Berta Vidal de Battini cuando analiza el cuento folklórico argentino (1983). Nuevamente la asimilación, conservación y recreación de los patrones europeos y de Oriente tornan opaco el conocimiento de produc-

ciones autónomas locales, a excepción de aquellas que resultan de adaptaciones regionales de la herencia de las especies narrativas populares españolas. También la tradición es presentada como un canal de comunicación oral en que se produce la difusión; siendo la trasmisión oral la que da la variedad de las formas y el desarrollo de lo auténticamente folklórico. Lo tradicional también es medible, así en la Patagonia las provincias mejor dotadas de manifestaciones folklóricas son las que recibieron inmigraciones de otras regiones con más tradiciones. Si bien estas posiciones enfatizaron la importancia de la tradición como canal de trasmisión oral, en un momento en que gozara de gran prestigio los medios de comunicación masiva escrita, representativa de la modernidad, ocultaron aquellas otras



expresiones de la comunicación oral que no respondían al acervo característico de los ámbitos espaciales centrales. Forzaron la identificación del folklore argentino con el europeo y el de oriente, alejándose de las condiciones de producción locales de nuestro folklore. El afán del universalismo del folklore llevó a que los científicos redujeran la explicación de las diferencias a las variaciones regionales, el afán de la continuidad temporal del acervo narrativo llevó a no estudiar las discontinuidades. La continuidad se apoyó en la idea de que el patrimonio es una totalidad concreta homogeneizada, debida a un devenir temporo espacial común y que éste se mantenía idéntico a si mismo por la permanencia de textos, temas, y motivos en las sucesivas etapas de su difusión espacial y devenir temporal. En consecuencia, estas interpretaciones de tradición y tradicional privilegiaban el análisis de la reproducción del acervo que se trasmite por la comunicación oral en detrimento de la discontinuidad, de la innovación desvinculada de la matriz espacial y temporal pre-establecida y de la heterogeneidad del patrimonio.



Este constructo de la tradición ha tenido un gran predominio en los paradigmas de los folkloristas latinoamericanos hasta nuestros días. Sin embargo, los desarrollos del concepto de tradición

procedentes de otras disciplinas y los actuales enfoques del Folklore presentan interpretaciones diferentes que se tornan más eficaces para abordar las problemáticas socioculturales.

### 3. " LA TRADICION COMO PROCESO DE NEGOCIACION "

Un aporte extradisciplinario que actualiza una posibilidad cognitiva referida a la tradición que resulta enriquecedora para el Folklore es el de Raymond Williams (1988). En su análisis de la cultura señala la debilidad del sentido de la tradición como segmento del pasado inerte, en la estructura social (que dominará en los estudios del folklore del pasado). Retoma aquel sentido de la tradición como fuerza configuradora de significados, valores y prácticas. Lo que resulta novedoso en su propuesta es el presentar a la tradición como ámbito de presiones, de tensiones en donde, nosotros agregamos, se erigen y negocian límites. Este interjuego de presiones, supone según Williams, una selección intencional de las significaciones, valores y prácticas que construyen un pasado y prefiguran un presente en la identificación social y cultural. Si bien el carácter selectivo de la tradición fue señalado por folkloristas latinoamericanos resulta, en cambio novedoso, la atribución de intencionalidad en la selección. También la continuidad fue un rasgo reconocido de la tradición pero en la conceptualización de Williams se asume como un pre-dispuesto. Se trata



de una pretendida conexión entre una versión del pasado, el presente y la dirección del futuro. Este valor de la tradición como conector es el punto de mayor poder pero también el más vulnerable, porque la concreción de la conexión planteada será disputada por distintas versiones de continuidad. Por lo que para R. Williams hay “una lucha por y contra las tradiciones electivas” que es constitutiva de la cultura contemporánea. En breve, este autor, plantea, la tradición como un proceso operativo dentro del proceso simbólico social de la construcción de la hegemonía. Produce una ruptura con la idea de que la tradición posea una existencia autónoma, continua, estable, y secular, por el contrario afirma una constante confrontación entre posibles tradiciones y por lo tanto alterable.

#### 4. “ CONTEXTO E INTERPRETACION EN LA CONSTRUCCION DE LA TRADICION ”

El folklorista chileno Manuel Danne-mann, por su parte, denomina a la tradi-

ción propia de la cultura folklórica **retradición** (1976) a la que le otorga dos acepciones complementarias. Una es la ejecución por parte de cultores de un determinado bien introduciendo modificaciones, aunque el alcance de estas se circunscribe a la reelaboración y decantación. Ello supone un patrimonio de bienes a partir del cual se efectuarían las modificaciones. Es coincidente esta postura con la idea de que la tradición es un proceso selectivo y de adaptación. Asimismo, se vincula a la tradición con la idea de continuidad a partir de un patrimonio base al que se recrea permanentemente. La otra acepción, como instrumento de validación de las prácticas referidas a determinados bienes que identifican y cohesionan a los usuarios, se relaciona con la idea de que la participación de los cultores en la recreación, crea en ellos conciencia sobre la validez de determinados fenómenos narrativos en términos de identificación sociocultural. La retradición se cumple mientras se mantenga esta función de validación para los cultores a pesar de que el proceso de reelaboración ya no se lleve a



cabo. Asimismo, la retradición supone continuidad limitada pudiendo interrumpirse por la pérdida de vigencia del fenómeno y de la conciencia, por parte de sus cultores, de su valor comunitario. En recientes trabajos Dannemann (1984) relativiza el valor de la tradición como elemento diferenciador de la poesía folklórica, con respecto a lo no folklórica.

En Argentina, Blache y Magariños reconocen tres elementos vinculados al requisito clásico de la tradicionalidad con referencia al fenómeno folklórico. Dichos elementos ponen de manifiesto la importancia de: a) el contexto mediato de interpretación, es decir, la relevancia de los hábitos interpretativos entre quienes circula, por ejemplo, un particular relato para determinar "la episteme folklórica o capacidad para interpretar una determinada actuación narrativa como identificadora frente a otros grupos, y a la sociedad mayor que los incluye" (Blache y Magariños de Morentin, 1993). b) el contexto histórico o la duración de la permanencia de la eficacia integradora del comportamiento folklórico en un determinado grupo de pertenencia, y en consecuencia de la episteme folklórica correspondiente, y c) que la eficacia y la interpretación del comportamiento folklórico provengan actualmente y hayan provenido en el pasado de propuestas perceptuales cuya estructura se haya mantenido relati-

vamente semejante. Desde esta perspectiva, se considera a la tradicionalidad del comportamiento folklórico, como permanencia en un grupo pero por un tiempo acotado. Por lo que la tradición es una continuidad dentro de un universo de discontinuidades. La continuidad se mantiene porque se reconoce una identidad en la estructura significativa del comportamiento folklórico, es decir, permanece homóloga. Pero además, el acceso a la tradición es a través del contexto mediato de interpretación, esto es, del proceso de cooperación en la producción e interpretación en que se evidencian los hábitos interpretativos de emisores y receptores, con respecto a los textos narrativos. Esta caracterización enfatiza los aspectos contextuales no tenidos mayormente en cuenta por los autores reseñados, a excepción de Dannemann, al referirse a la ocasionalidad. Los aspectos contextuales son los que dan cuenta de la eficacia folklórica de un comportamiento, y por ello una condición necesaria en la construcción de la tradicionalidad del fenómeno folklórico. Esta postura destaca el valor del contexto y de la interpretación en la constitución de la tradicionalidad del comportamiento folklórico.

## 5. CONCLUSIONES

Tanto Carrizo como Berta V. de Battini caracterizan al término tradición a través de la continuidad, que procede del pasado (es decir, desde el origen del fenómeno folklórico sea este cuento,

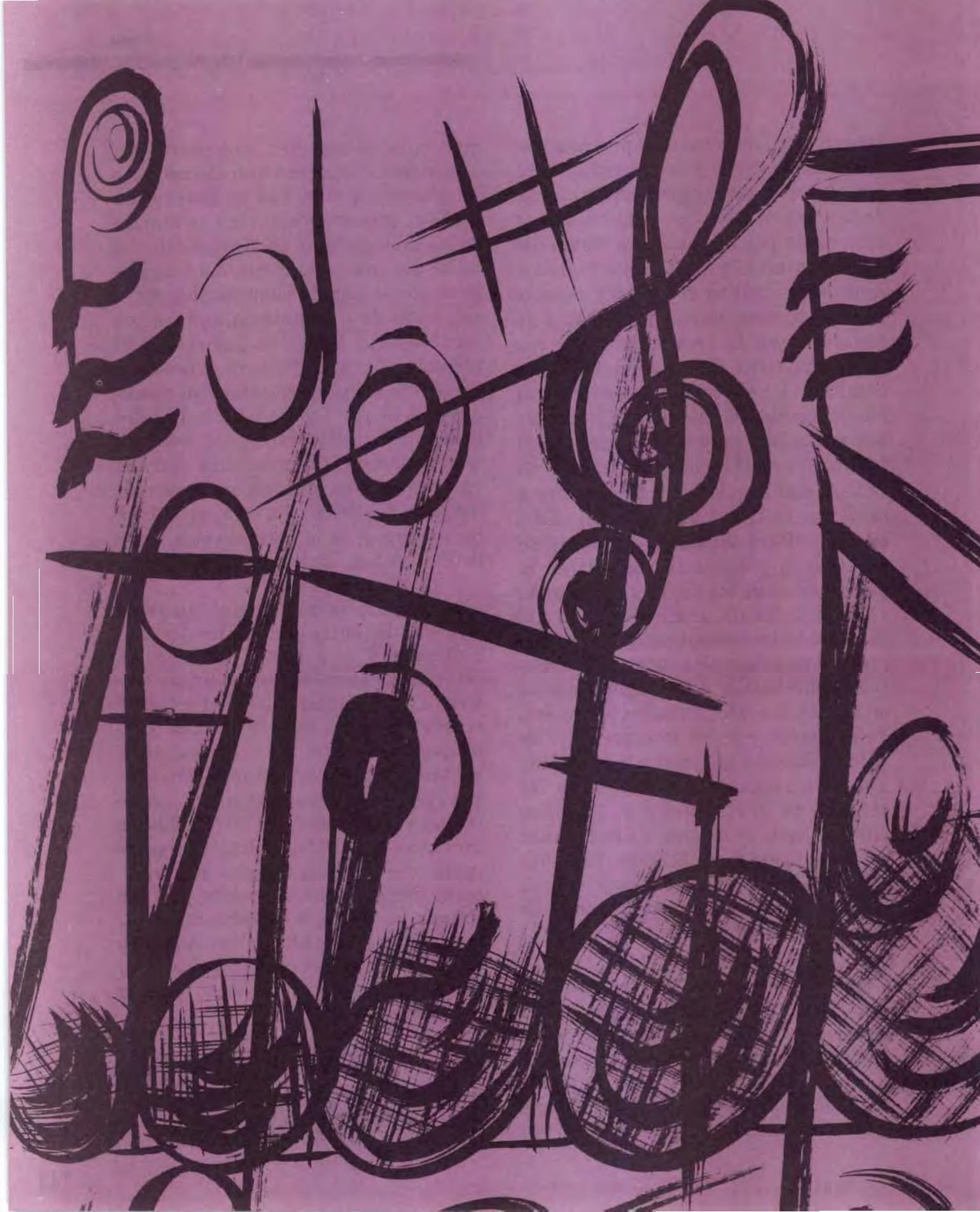
leyenda, etc., llega hasta el presente y se proyecta hasta el futuro mediante la permanencia de rasgos fisonómicos de dichos fenómenos. La continuidad es concretada por los autores a través del eslabonamiento de bienes (cantos, leyendas, mitos) en el tiempo y espacio. Las conexiones entre los eslabones se concretan en la permanencia de las características de los bienes que no cambian a pesar que se adaptan al medio ambiente. Estas adaptaciones son realizables porque se le atribuye al fenómeno folklórico un canal de transmisión blando (oral, directo, cara a cara) que no fija el texto como el medio escrito. Esta visión de la tradición enfatiza la continuidad basada en la permanencia de los textos y por lo tanto se orienta hacia una concepción del presente como reproducción del pasado, restándole relevancia a las características contextuales y sus significaciones en el presente (en particular, al contexto de actuación y al rol interpretativo de quienes llevan a la práctica la tradición). Estos comentarios coinciden con las críticas de R. Handler y J. Linnekin (1984) cuando se refieren a aquel sentido de la tradición como herencia difundida con contenido sustantivo dado y limitado que fija un pasado prototípico modelador las tradiciones del presente.

Frente a estas posiciones, que asumen que la tradición posee una existencia autónoma y estable que favorecen explicaciones que enfatizan el reproductivismo del folklore, los enfoques de R. Williams, M. Dannemann, M. Blache y J.A. Magariños de Morentín, a pesar

que poseen matices diferenciales, coinciden en concebir a la tradición como un proceso activo que se determina desde el presente, de allí la importancia de los protagonistas de la tradición, del rol de sus interpretaciones, del interjuego en que se negocia intencionalmente la selección de una determinada línea tradicional. En estas posiciones el presente es el que configura el pasado a través de un proceso selectivo comunicatorio al que Dannemann le atribuye principio de autoridad, pues, permite tomar conciencia comunitaria sobre la validez de una determinada manifestación folklórica. La continuidad, en consecuencia, es la permanencia entre límites, bordes, discontinuidades.

Estas propuestas al enfatizar la alternancia entre continuidad y discontinuidad, el carácter de selección intencional entre distintas líneas tradicionales, la importancia del contexto en que se lleva a cabo la práctica y los componentes cognitivos y expresivos de las interpretaciones, proveen entradas en el plano de la explicación a la inestabilidad y a la renovación de la tradición tornando ineficaces polémicas sobre tradiciones genuinas versus espúreas, conservación versus innovación, etc. En síntesis, se aborda la tradición como una interpretación simbólica desarrollada a través de un proceso de comunicación y no un existente autónomo, discreto y limitado.







# PROPUESTA PARA LA EDUCACION MUSICAL DE CARACTER EXTENSIVO DIRIGIDA A JOVENES Y ADULTOS

2º Encuentro Internacional de Investigadores  
de la Música Popular

**Patricio Sandoval S.**

Coordinador Técnico & Investigación del IADAP  
Quito - Ecuador

## INTRODUCCION

El afianzamiento de la personalidad cultural de los pueblos constituye un componente necesario de las políticas que ensayan los Estados nacionales para la creación de efectivas condiciones de participación total, libre y responsable de sus habitantes en la construcción de su realidad social.

En este contexto, la Educación ha sido valorada en tanto posibilidad de implementar procesos dirigidos a preservar y desarrollar las expresiones afirmativas de la tradición cultural de los pueblos, hoy un gran recurso para recuperar las experiencias del ayer, mejorar el presente y proyectar el mañana. Asimismo, en cuanto instrumento que capacita al hombre en la asimilación, creación y aprovechamiento crítico y selectivo del conocimiento propio y universal.

A este respecto, cada vez más constituye un consenso señalar que la desnacionalización cultural conlleva la pérdida de la conciencia histórica de los pueblos, el desinterés por su herencia



cultural, la desvalorización de su propia realidad y la dependencia de patrones ajenos y externos a sus intereses; por lo que resulta inaplicable, llevar adelante una política que defina y ensanche la identidad nacional de nuestros países.

El problema de la Identidad, y la Cultura Nacional, constituyen un proyecto que los habitantes de un país realizan con mayor o menor éxito, según sus propias características. Depende del uso cuantitativo y la intensidad cualitativa con que apropien para sí y utilicen los elementos representativos de la diversidad de entidades étnicas regionales, populares y elitarias que lo integran. Así, el logro de la identidad constituye un proceso acumulativo y evolutivo, orientado a organizar y potencializar las capacidades de una sociedad pluriculturalmente diversificada como es la ecuatoriana y la andina.

En consideración a estos antecedentes, el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, conjuntamente con el Instituto Radiofónico de "Fe y Alegría", entidad no gubernamental que realiza capacitación y promoción educativa en varios sectores populares del país, produjeron el programa "la música popular del Ecuador" con el interés de lograr una **propuesta piloto y alternativa para la educación artística de carác-**

**ter extensivo dedicada a jóvenes adultos**, que trata de manera sistematizada, la enorme variedad y riqueza de las manifestaciones musicales populares ecuatorianas estimulando la valoración de las raíces multiétnicas que las dan lugar.

El proyecto en mención cumplió con el diseño de una currícula básica para la Educación Musical del ciclo inicial secundario y recabó en sus contenidos: la conceptualización de la música popular y su proyección en el ámbito de la cultura nacional; un tratamiento detallado de los músicos, formas e instrumentos musicales de raíz indígena, afro y blanco-mestiza del país; nociones iniciales de la teoría musical; y, aspectos generales de la música latinoamericana y universal a manera de contexto. El material didáctico de apoyo constituyó un texto guía y audiciones ilustrativas complementarias al tratamiento de cada tema, diseñados para funcionar como un recurso semiprogramado de la tecnología educativa moderna.

### 1.- Presupuestos iniciales

Una orientación central que anima al Convenio Andrés Bello, plantea que la Educación debe propender al logro de la integración nacional y regional, para lo cual es imprescindible el reconocimiento de la múltiple étnicidad y pluriculturalidad de su población, superando la subordinación que históricamente han soportado los grupos étnicos y minoritarios por parte de la sociedad blanco mestiza. Así

mismo, demanda otro marco de referencia para las variantes regionales y locales que recrean esta multicomposición.

De igual manera se enuncia que la Integración, debe construirse sobre la unidad y valoración, en igualdad de condiciones, de las manifestaciones culturales de los diversos grupos humanos que históricamente han intervenido en la formación socioeconómica de los países. En este sentido, se indica, para que la Educación adquiriera un carácter nacional, es necesario desarrollar un discurso globali-



zador de la realidad, una suerte de totalidad en la que todos los miembros de la sociedad estén representados.

*"...la unidad de la variedad constituye la cultura nacional y la nacionalidad es su uso y cultivo." (Rábago, 1983: 523).*

Un segundo aspecto considerado, es la importancia de la educación artística y estética como condición necesaria para la afirmación de la identidad cultural de los pueblos, sobre la premisa de que el arte constituye uno de los mecanismos que codifican y socializan la realidad histórica de los conglomerados humanos. El arte, especialmente el arte popular, expresa un particular modo de relación entre los hombres y de éstos con la naturaleza y objetos que los rodean; se diría que permite vivenciar, conocer y apreciar el modo de ser, sentimientos, aspiraciones y acciones de los sectores

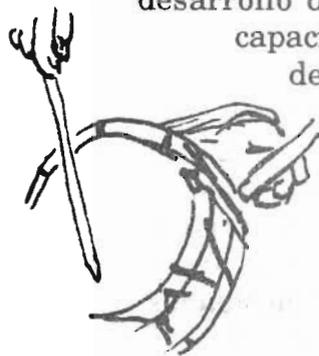


amplios de la población a través de imágenes estéticas y códigos verbales, plásticos, sonoros y gestuales, tras los cuales son perceptibles formas productivas, tecnologías, tramas sociales y políticas, cosmovisiones, religiosidades y ciencias patrimoniales del pueblo.

En estos términos, el estímulo a la creatividad artística revierte en una educación humanística, participativa, democrática, nacional, respetuosa de la libertad y alentadora de los valores de identidad; positiva para la formación de una robusta cultura nacional.

Las ciencias que estudian los mecanismos psicológicos mediante los cuales el hombre desarrolla sus facultades, así como aquellas preocupadas de los factores sociales y culturales que inciden en su desarrollo, advierten a manera de un diagnóstico general sobre el sistema educativo actual, la ausencia de realizaciones efectivas en las áreas del aprendizaje que "propendan al estímulo de las capacidades artísticas, al desarrollo de la sensibilidad, de las emociones del afecto, de la conciencia y la confraternidad humana". (Fernand, 1977:277).

Si concebimos al hombre en su dimensión integral, para cuya formación deben combinarse aspectos intelectivos, físicos, volitivos y afectivos, comprobaremos que en la mayoría de las alternativas educativas a las que acceden los educandos, se concentran en el desarrollo del intelecto y parte de la capacidad física. Tal es el caso del énfasis que caracteriza a las especialidades técnicas y "carreras cortas" muy comunes y que se promocionan atractivas y coyunturales con la proyección socioeconómica moderna de los países.



Así, es común observar en los alumnos deficiencias en el desarrollo de su personalidad, inmadurez, timidez, falta de creatividad y una gran permeabilidad a los procesos aculturativos con opción a una cultura de masas y consumo, homogenizante, generadora de hábitos, modas y opiniones comunes; que se consume y no recrea, que viene de arriba hacia abajo, que intenta diluir las diferencias culturales y el sentimiento de identificación, borrar rasgos sociales compartidos forjados en la historia, que pueden servirnos como base de unidad y solidaridad.

De una manera sintética, sobre estos antecedentes, las siguientes situaciones condensan la problemática por superar:

- El desequilibrio de la formación intelectual, física, volitiva y afectiva; sobretodo estos dos últimos aspectos que inciden en la ideología, cosmovisión, emotividad, simbólica y valores culturales que reproducen la sociedad.
- La poca importancia que el sistema educativo da efectivamente al desarrollo artístico y creativo de los alumnos.
- El bajo nivel de utilización de nuestra cultura y artes nacionales, por ende ningún indicio de proyección de nuestros valores.
- La falta de un discurso nacional, globalizador y valorativo de la multiétnicidad y pluriculturalidad de la sociedad, explicitado en temáticas

concretas y operativas para sistema educativo.

- El tratamiento “folclorizante” que se hace de la cultura nacional y popular, con el cual se mitifica la íntima relación sociedad-cultura-historia, y peyorativamente adscribe la cultura al uso turístico, suntuario, comercial y academicista.

- El etnocentrismo valorativo de la ciencia y cultura occidentales que se refleja en los programas y currículas de nuestra educación.

- La metodología de trabajo poco recursiva e insuficiente de materiales didácticos idóneos.

- La formalidad de la concepción educativa que excluye la participación de la comunidad.

- Las limitaciones de orden ideológico, conceptual y metodológico de los recursos humanos responsables del proceso educativo.

## 2.- Lineamientos del programa “La música popular del Ecuador”

La música y las artes en general ejercen una gran influencia sobre la vida de los individuos, contribuyendo a formar sus sentimientos, personalidad y principios; nuestro propósito fue transmitirla de manera que sin perder su calidad y “frescura”, resulte una actividad provechosa y atractiva, estimuladora de su expresividad y creatividad.

En igual sentido, difundir y reafirmar nuestros valores culturales con un programa educativo que expone de manera sistematizada las manifestaciones, características y desarrollo histórico de la música nacional. Se juzgó positivo que el problema de la identidad se resuelva mediante la capacidad -por parte de los destinadores y destinatarios del proceso educativo- de elaborar un discurso sobre el “ser nacional” y que el mismo, se convierta en un “discurso para sí”, recreativo del acervo cultural y con el cual enfrentar los procesos de alienación y homogeneización cultural aparejados al desarrollo del mundo moderno.

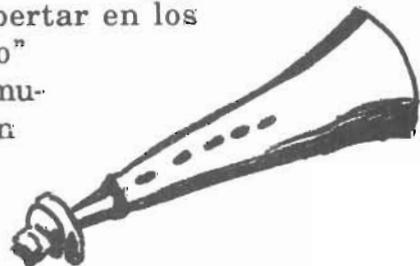
La propuesta contempló los siguientes objetivos:

- Motivar la valoración de la música popular mediante una cabal comprensión de las corrientes histórico-sociales en que se desarrolla.

- Conceptualizar el hecho musical con la matriz socio-cultural en que se sucede y el carácter comunicacional que adquiere en ese contexto.

- Enfatizar la relación de la música con la ciencia acústica para un mejor entendimiento de la teoría musical.

- Transmitir conocimientos y prácticas orientados a despertar en los alumnos un “vivo” interés por el arte musical, la autogestión y defensa de nuestros valores culturales.



Cuatro aspectos constituyen lo vertebral de la propuesta:

**a) La transmisión de una información básica de la teoría y práctica musical, observando como referente los músicos, compositores, intérpretes, agrupaciones, canciones y repertorio organológico que participan y son parte de festividades populares tradicionales.**



Se consideró didáctico la presentación global y completa del fenómeno sonoro en el contexto festivo-comunitario, en el que por lo general aparecen las diversas manifestaciones musicales, permitiendo una apreciación sintética, integral de los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos. A través del canto, del rasgueo de una guitarra, del baile, etc., pueden familiarizarse los alumnos con el encadenamiento de las fórmulas rítmicas, frases musicales, la matriz pentafónica, escala heptafónica, intervalos, acompañamientos armónicos ajustados a la bitonalidad y otros aspectos propios de la música nacional.

**b) El estudio de la actuación que cumple la música al interior de las comunidades y sectores populares del país.**

El conocimiento de la simbólica y comunicativa propias de la música popular, en el marco de la socialización de valores y la reproducción socio-cultural de las comunidades, es acer-

tado para relacionar las circunstancias concretas de tiempo y espacio en que se ha desarrollado la socie-

dad nacional, con las formas que ha adquirido la producción musical. En la exposición de

estos temas, es posible apreciar la particular concreción que en Ecuador se da en las relaciones de altura (giros melódicos, escalas, formas de ordenamiento o trazos de sucesión de los sonidos), duración (figuras rítmicas precisas ordenadas en espacios, tiempos, esquemas formales que repetidos han definido géneros), intensidad y timbre cuyas variaciones dan a la comunicación sonora determinados relieves.

Insistir en estos aspectos -consideramos- abona en la afirmación y desarrollo del pensamiento y lógica propios de las sociedades andinas reflejados en sus manifestaciones musicales.

**c) La valoración de la cultura y música popular, su proyección en el desarrollo de la cultura nacional y forja de la identidad en base de la interculturalidad.**

El problema de la interculturalidad es un planteamiento que reconoce la pervivencia, desarrollo propio y simbiosis de los antecedentes indígenas, afros y europeos, recreados en diversas expresiones del cancionero, instrumentos y funcionalidad de los mismos. Además, la trascendencia de estas

manifestaciones del ámbito de las entidades étnicas, comunidades regionales y locales, grupos elitarios y populares, a una esfera común, globalizadora, constituyéndose en un patrimonio social, base de la identidad ecuatoriana.

**d) El diseño de un “paquete didáctico” afín con los presupuestos enunciados y que pueda operativizarse en el sistema educativo oficial.**

Lograr, a través del conocimiento y práctica de la música popular del país, la adquisición de un conciencia y sentimiento de nacionalidad beneficiando, de igual manera, el desarrollo de la emotividad, voliptividad y expresividad de los individuos demandó un tratamiento singular del proceso de enseñanza-aprendizaje. Además, en esta área de capacitación y promoción, es necesario reconocer en los sujetos del proceso educativo, su acervo y condición de portadores de una cultura, por lo que la producción de los nuevos conocimientos tiene como base los anteriores existentes, sean científicos o empíricos.

En este sentido, los presupuestos de la Educación Popular y la Comunicación Alternativa constituyeron un marco referencial idóneo para incentivar una educación artística activa, vivencial, orientada a decantar los conocimientos con la reflexión analítica de las acciones de los individuos y la sociedad en general; para la acción o la búsqueda de acciones.

Diríamos que, el conocimiento y el arte, en este caso, subsisten y se robustecen cuando su elaboración no se limita a una simple copia sino que estimulándose en su propia y tradicional fuente, se recrean y proyectan para que su gestor comprenda, explique e interprete la realidad. La Investigación Participativa es un componente esencial para generar una dinámica en esta línea de trabajo.

En términos concretos, la propuesta ofrece una currícula que destaca inicialmente un marco referencial sobre la cultura y el arte, para conceptua-

---

Diríamos que, el conocimiento y el arte, en este caso, subsisten y se robustecen cuando su elaboración no se limita a una simple copia sino que estimulándose en su propia y tradicional fuente, se recrean y proyectan para que su gestor comprenda, explique e interprete la realidad. La Investigación Participativa es un componente esencial para generar una dinámica en esta línea de trabajo.

---

lizar la Música. Así, se toman como variables la relación de esta manifestación con la ecología, los procesos de socialización de conocimientos, prácticas y costumbres mediante la tradición oral o escrita de los pueblos; la cualidad simbólica y comunicativa del lenguaje sonoro y la relación con la ciencia acústica que aporta para su mejor manejo y desarrollo.

En segundo lugar, se proporciona un 'información básica sobre la teoría musical recurriendo a ejemplos e ilustraciones prácticas del cancionero y organología popular. Luego, se expone ordenadamente las diversas manifestaciones musicales de los grupos étnicos del país: asentamientos, antecedentes históricos, festividades, repertorio de géneros e instrumentos musicales

Con la intención de una mejor comprensión del contexto histórico-social, se exponen las principales corrientes de la música occidental y universal conjuntamente con referencias del quehacer musical representativo de los países latinoamericanos.

Finalmente, con la intención de educar la apreciación musical se repasa en discutir los problemas y perspectivas de la música

nacional recomendándose una bibliografía y discografía especializadas para el efecto.



La currícula observa las disposiciones oficiales en términos de duración del año lectivo, ciclos trimestrales, carga horaria asignada, sistemas evaluativos centrados en tareas investigativas, módulos, unidades didácticas y actividades prácticas. Esta situación no ha sido obstáculo para ser utilizada en seminarios, talleres y eventos de capacitación a músicos populares.

El material de apoyo mereció un tratamiento especial con el objeto de disponer de un instrumento didáctico operativo para el educador y atractivo para el alumno. En tal sentido se produjeron 108 audiciones dirigidas, complementadas con una lámina guía, que contiene lo sustancial de la información de cada tema. El texto impreso se elaboró contrastando los formatos tradicionales y contiene un diseño gráfico con caricaturas de personajes típicos populares que a manera de "un comic" son los interlocutores del lector. Los dibujos y ambientaciones se lograron en base a material fotográfico recopilado por la institución.

Las pistas de audio se produjeron en base a un formato recomendado para la capacitación a distancia, con locutores especialistas en Educación Popular, un repertorio discográfico enriquecido con el archivo musical del IADAP y un libreto que recogió generosamente bibliografía de las diversas

disciplinas sociales; y, los aportes de la recopilación de datos entregados por alumnos que participaron de las experiencias iniciales.

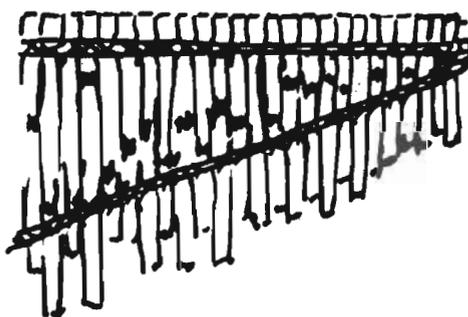
El programa, conjuntamente con otros de IRFEYAL, mereció el primer

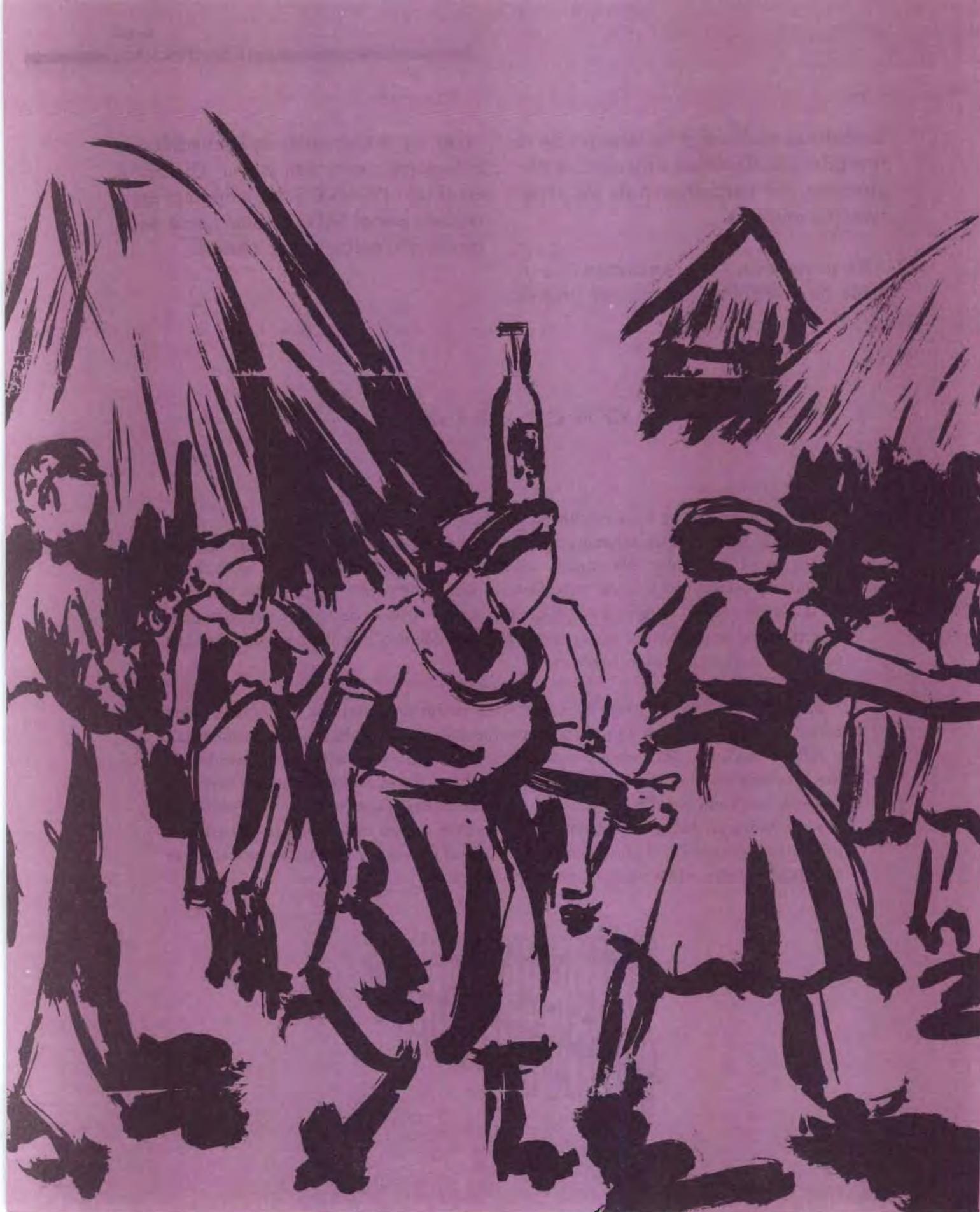
lugar en el Concurso de Radiodifusión Educativa convocado por el CIESPAL en el año 1984-1985; ha sido impreso y editado por el IADAP como parte de la promoción cultural que realiza.

## CONCLUSIONES

Nuestros países se encuentran empeñados en estimular la creación, aprovechamiento y asimilación selectiva de los bienes de su cultura para alcanzar mejores metas en su desarrollo; ello implica: vida económica vigorosa, adelanto tecnológico, madurez y estabilidad política, otros factores y una afirmación cultural. La vertiente de mayor capacidad para este cometido, precisamente no es de carácter exógeno, por el contrario, se encuentra en los recursos "casa adentro", en las posibilidades que tengamos para imaginar su usufructo.

En esta relación, la propuesta pretende ser una opción, de las muchas que maestros, investigadores y promotores producen de cara al problema de la identidad y cultura nacional. Existen limitaciones que seguramente pueden ser superadas en los procesos mismos que se emprendan, sobre todo si se conjugan esfuerzos y capacidades; cuán beneficioso será si de manera experimental se realizaren prácticas y actividades en las que participen los docentes con su conocimiento científico y prudencia pedagógica, el alumno con su inquietud y acción, y el artista popular como catalizador, como referente de conocimiento y mística.





# BAILES, DANZAS E INSTRUMENTOS MUSICALES AFRICANOS EN EL ECUADOR:

## Un modelo de transplante

Carlos Alberto Coba Andrade

Subdirector de la Revista SARANCE del  
Instituto Otavaleño de Antropología  
Otavalo - Ecuador

### ANTECEDENTES HISTORICOS

Todos los negros fueron traídos directamente desde Africa a Jamaica y luego reembarcados a tierra firme. Los nombres que más frecuentemente aparecen en los documentos son los *Angolas*, que es como designaban a las gentes arrancadas de territorios entre los ríos Dande y Cuango en la Angola Norcentral; los *Lucumí* o *Yoruba* eran procedentes de Nigeria; los *Mina*, gente traída de San Jorge de Mina, una factoría del territorio Fanti en la Costa de Oro; los *Chambas*, eran oriundos de Nigeria; los *Caraballí* eran designados así a todos los que eran sacados de la Costa de Calabar en Nigeria; los *Bambara*, procedían de un subgrupo de los Mande-Tan del Alto Senegal en la Guinea Francesa; los *Guangui*, gente del río Niger en Nigeria; los *Mondongos*, del Congo; los *Mandinga*, pertenecientes a la tribu mandinga del Sudán Francés. Muchos de estos negros llegaron a Coangue, hoy conocido como Valle del Chota.

En 1575 los Jesuitas se establecieron en la Audiencia de Quito. En 1659 sus dominios territoriales fueron muy extensos. "La solicitud, dice González Suárez, por acrecentar bienes raíces para sus casas y colegios, fue uno de los síntomas de esa especie de ambición mundana

que se apoderó, en mala hora, de los Padres de la Compañía de Jesús no solo en el Reino de Quito, sino en toda América española"; más adelante añade "La hacienda de Pimampiro estaba dividida en dos departamentos: *Cunchi* y el *Carmen*.

En esta hacienda había 122 negros esclavos para el servicio de la misma, 31 varones, 32 mujeres y 59 muchachos. Los cañaverales eran tan extensos que el trapiche molía sin cesar todos los días del año. No había, pues, en toda la Colonia, quien pudiera competir ni igualarse con los Jesuitas en riquezas; tanto más cuanto esa enorme riqueza estaba libre y exenta de toda clase de contribuciones, porque los Padres eran canónicamente mendicantes. En la provincia de Imbabura tenían las siguientes haciendas: *La Concepción* con la *Loma Gorda* y *San Judas*; *Santa Lucía* con el *Chamanal*; *Tumbabiro*; *Cotacache* con la *Calera*; *La laguna* con *Agualongo*; *Cunchi* con *Chimabí* y el pueblecito de *Chai*; *Carpuela* con *Chalguayaco* y la *Calera*; *Santiago*; *Cuajara*; *Pisquer*; *Chorlaví*; y, *Lulunquí* (González Suárez, 1970: 888-1180). En estas haciendas estuvieron asentados los negros traídos por los traficantes negros desde el África hasta Coangue.

El negro esmeraldeño corrió otra suerte, la suerte de ser libre: "Un barco cargado de esclavos encalló cerca de la actual ciudad de Esmeraldas a mediados del siglo XVI (1553). Un grupo de 23 africanos, 17 hombres y 6 mujeres de las



costas de Guinea, capitaneados por un ladino llamado Alonso de Illescas, huyeron de sus captores y procedieron, valiéndose de muchas artimañas, a dominar la región (Cabello Balbo, 1945: 5-55). Los hombres aprovechando la confusión se internaron en la selva y cuando creyeron oportuno regresaron al barco encallado y cargaron con mercancías y armas, tornando al bosque donde se radicaron. En su nueva morada reconocen como jefe a uno de los negros llamado Antón, el mismo que se había destacado por su corpulencia, valor y astucia. Muy pronto tiene que enfrentarse con los indios de la región a quienes con el empleo de armas de fuego, obtenidas del barco naufragado, y con la experiencia en su uso, los domina y hace sus aliados, en unión de estos acomete contra los "campaces" feroces y aguerridos indios del interior, en cuyo encuentro duro y sangriento perdieron seis negros, viéndose obligados a retroceder. Ante este descalabro de los negros, los naturales que les consideraban seres invencibles, tomaron nuevos bríos y los atacaron, pero estos les infligieron tal castigo con saña y crueldad, que jamás en lo sucesivo trataron de traicionarlos ni sublevarse. En la lucha había muerto Antón y por el mando surge entre ellos rivalidades que ocasionaron la muerte de otros negros. Los sobrevivientes y las tribus aliadas reconocen como jefe al negro Alonso Illescas, quien a la edad de ocho años había sido traído de Cabo Verde, África, a la ciudad de Sevilla y se había criado en casa de Don Alfonso Sebastián de Illescas, patrón de quien tomó su nombre. Alonso hablaba el español y, habiéndose criado en España, tenía claro concepto de lo que era la esclavitud. Toma como mujer a una india nativa y



con ayuda de ésta somete a los *campaces*, *niguas*, *lachis*, *malhabas* y *cayapas* procreando en esta indígena tres hijos llamados Enrique, Sebastián y María, más tarde casa a su hija María con un náufrago portugués llamado Gonzalo de Avila y con su ayuda adquiere total dominio y obediencia de la región”.

Más tarde arribó a San Mateo un navío procedente de Nicaragua, conduciendo negros, entre ellos llega Alonso de Arrobe unido con una india nicaragüense, de cuya unión nacieron dos hijos: Juan y Francisco. Surgen rivalidades entre los Arrobe y los Illescas. Alonso Sebastián de Illescas, más experimentado, ladino y ducho que su contendor, lo venció y mató cruelmente.

Con estos antecedentes, Esmeraldas y Patía se convierten en lugares de refugio para los negros que huían de los sitios de esclavitud. Es célebre el *Palenque del Castillo* en el extremo occidental del Valle del río Patía, en la Gobernación de Popayán, fue un grupo de resistencia con el cual

la Audiencia de Quito trató en vano de negociar su rendición (Escalante, 1954: 226-227).

*La Provincia de Esmeraldas en el Ecuador*, estaba dominada por *zambos*, gente de descendencia afro y afro-indígena, quienes aparentemente establecieron hegemonía sobre los indígenas de la región, y empezaron a negociar con emisarios de la corona española antes de finalizar el siglo XVI. Hablando sobre este mismo asunto, Gonzalo Fernández de Oviedo (1959:98) narra que hasta veinte negros del almirante, y los más de la lengua *jolafes*, de común acuerdo, el segundo día de la Navidad de Cristo, en principio del año del mil quinientos veinte y dos (1522), salieron del ingenio e fuéronse a juntar, con otros tantos que con ellos estaban aliados, en cierta parte. “Los pocos negros que se trajeron, dice Pablo Herrera (1942:49), se escapaban de la vigilancia de sus amos y se iban a refugiar en Patía o en Esmeraldas”. A los negros fugitivos les comenzaron a llamar “cimarrones” y a este respecto anota



Garcilaso de la Vega (1955: 131-132). "El Visorrey Don Andrés

Hurtado de Mendoza le dio comisión a Pedro de Orsúa para que diese orden y traza para remediar y prohibir los daños que lo negros fugitivos, que se llaman "cimarrones" y viven

en las montañas, hacían por los caminos asaltando los mercaderes y caminantes, robándoles cuanto llevaban ... Y por bien de paz, porque así convenía, les concedieron que todos los que hasta tal tiempo se hubieren huido de sus amos fuesen libres, pues ya los tenían perdidos; y los que de allí adelante se huyesen fuesen obligados los cimarrones a volverles a sus dueños ... "

De todo lo dicho se desprende que unos quedaron libres: cimarrones y otros permanecieron en la esclavitud. Los primeros en Esmeraldas y los segundos en Coangue o Valle del Chota. Como consecuencia de estos dos asentamientos encontramos dos variantes etnomusicales: afroecuatoriana en Esmeraldas e Indo-hispano-afroecuatoriana en el Valle del Chota.

**Localización:** El grupo del Valle del Chota se encuentra ubicado en las provincias de Imbabura y del Carchi a orillas del río Chota y Mira. Los asentamientos negreros son persistencias etnoculturales de los grupos que se asentaron en el tiempo de la Colonia como esclavos.

El Palenque de Esmeraldas se encuentra a orillas de los ríos Esmeraldas, Canandé, Viche, San Juan en la Provincia de Esmeraldas.

### Fiestas, danzas y bailes:

**Baile de la bomba:** Es un baile tradicional del "Valle del Chota". La danza es una hibridación indo-hispano-afroecuatoriana. Indo por su melodía, hispano por su forma estructural: estrofa, estribillo, estrofa, y afro por el ritmo.

La mujer revolotea picarescamente ante el hombre en son de conquista. En su cabeza lleva una botella de "trago" (licor) la que no debe ser derramada durante el baile. La habilidad de la morena es sorprendente, ya que ésta le da de caderazos a sus acompañantes y en no varias ocasiones le arroja al suelo. Si la mujer derrama el licor o él es derrivado al suelo debe pagar una botella de licor como multa.

Los instrumentos utilizados son: guitarras, guazá, raspa, maracas y bomba. La vestimenta es la de los días festivos y en otras ocasiones la del día ordinario.

**Rito para buscar marido:** El 12 de junio de 1968, tuvimos la oportunidad de presenciar una fiesta secreta llamada: "buscar marido" en Esmeraldas. Un número considerable de morenas solteras se reunieron en una iglesia abandonada. Iban ataviadas con los mejores vestidos y con un pañuelo en la cabeza. Conforme iba pasando el tiempo, la gente se congregaba y en un momento determinado, llegó la orquesta marimbera, compuesta de dos cununos, una marimba, un guazá, maracas y un bombo grande. Al llegar la media noche comenzó la música y se escucharon los cantos del solista y del coro con la orquesta. Fue tan grande nuestra curiosidad que desea-

mos entrar, pero se había dado inicio al rito y no se permitía gente extraña al grupo como también a los negros. Insistimos en entrar y no fue posible, únicamente pudimos presenciar desde la parte exterior de la iglesia. Preguntamos a don Manuel Minda, un hombre moreno de unos cuarenta años y nos respondió que “se trababa de un rito secreto de pedir a San Antonio bendito que les conceda marido. Antes, decía le informante, los marimberos llevaban el “furruco o zambomba” que en este lugar se llama “kinfuiti” y lleva en el cuero un palo de “chontaduro”, este palo servía par introducirse en la vagina y de esta manera se iniciaban como persona que ha pasado de adolescente al estado de mujeres”. Al amanecer, las asistentes a este ritual, se retiran a sus casas.

**Novenario de las almas:** Durante los nueve días de la novena se reúnen todos los miembros de la comunidad para dar culto a los muertos. El grupo marimbero, antes y después de la novena, canta décimas a lo divino, las cuales recuerdan los misterios de Dios, de las almas y de los santos; también cantan “salves” y “letanías”. La víspera del dos de noviembre, un hombre elegido de entre los miembros de la comunidad, a la medianoche va al cementerio a visitar a las almas y a cantar “loas” en honor de ellas. Todas las casas deben apagar las luces. El animero sale de la iglesia y va gritando en voz alta: “Las ánimas benditas del purgatorio requieren nuestra ayuda, los muertos viven y son nuestros antepasados; oren por ellas”. Después del recorrido por el cementerio y las calles, llega a la iglesia y el grupo marimbero le espera para realizar

la fiesta de las ánimas benditas, con cantos, bailes y décimas.

**Agua Corta:** Especie musical del cancionero afroecuatoriano. Es cantada y acompañada de marimba, cununos, maracas, güazá y bombo.

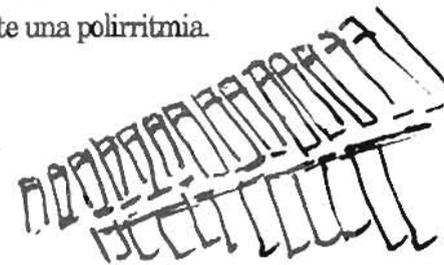
**Agua Larga:** Especie musical del cancionero afroecuatoriano. Es una forma cantada, cuyos versos dicen así:

*Santa Bárbara bendita,  
prima hermana de David;  
Dame una mujer a mí:  
completa, hermosa y bonita.*

La canción está acompañada de marimba (tiple y bordón), cununos (macho y hembra), bombo, güazá y maracas. Inicia el solista y responde el coro. Es una heterofonía canónica. Creemos que esta especie musical, originariamente es chachi y por la interacción cultural se encuentra en plena vigencia en la cultura afro.

**Andarele:** Género musical afroecuatoriano. Su música es de carácter social. Está acompañado de marimba, cununos, bombo, güazá y maracas. Existe una constante estructura tanto en su forma como en su manera de cantar. Se da una heterofonía canónica, y existe una polirritmia.

**Bambuco:** Música y danza del género afro. Esta especie es interpretada por marimba, cununos, bombo, maracas y güazá. Su



música es cantada como las formas anteriores por un solista y el coro.

Hay tres variables en el género "bambuco": el propiamente dicho, el *batacoré* y el *berujo*. La zona de dispersión de esta muestra musical es Venezuela, Colombia y Ecuador.



**EL Bundi:** Es una especie sincrética afro y mestiza. Creemos que esta especie no es otra que el Alza que te han visto con ritmo e instrumentos musicales afros. Hoy se toca esta especie con guitarra, requinto, bomba y maracas. En la ejecución del canto se encuentra la *diafonía* y la *birritmia*.

Hassaurek, en Toscana, registró en 1865 en Chamanal. La parte principal de la orquesta era la bomba, el anfanadoque, las voces de las mujeres y de los niños. A cierta altura vio a los bailarines interpretar una escena pantomímica de la corrida de los toros y le consideró muy divertida, describe así: "El paso era de alza que te han visto, pero mucho más rápido. La mujer ataca a su pareja intentando embestir como un toro. El varón, sin perder el compás ni marcar un paso, esquiva el ataque. Ay de la pareja que no sea suficientemente ágil para evitar el golpe, caería al suelo por la fuerza de la embestida. La danza está acompañada de los vehementes y cómicos gestos propios de la raza negra. Los bailarines continúan sin interrupción, pareja tras pareja, hasta que

alguien entre a relevarlos; pero el cambio de parejas no interrumpe ni un solo momento la ejecución de la danza, como tampoco hay interrupción en el canto". Dichas canciones, aclara el viajero, "eran compuestas por los mismos negros y en su propio dialecto". Todo este espectáculo agradó de tal forma a Hassaurek que hasta consideró a la música negra superior a la del indio y a la del cholo.

Textualmente escribe: "En talento y gusto musical estos negros son infinitamente superiores a los indios. Sus melodías no son tan monótonas ni tan sin vida como las de los aborígenes. Por el contrario, son variadas y ardientes, y llenas de excitante vigor. Su danza no es el lento y medio paso de los indios, sino que está caracterizado por salvajes carreras y saltos y las extravagantes gesticulaciones peculiares de los africanos. Bailan varias danzas, algunas de las cuales son irresistiblemente cómicas. En esto tienen un grado mayor de genio inventivo que la muchedumbre blanca y chola, que no se puede ir más allá del lento y monótono alza que te han visto" (Toscano, 1960: 348-350).

**La Caderona:** Especie musical del cancionero afroecuatoriano. Esta forma se encuentra interpretada por la marimba, cununos, güazá, bombo, maracas, solista y coro.

Existe una polirritmia y una heterofonía canónica. El baile es de parejas sueltas. Sus versos dicen así:

*Coro: Meniate, meniate caderona,  
caderona ventí meniate,  
ventí meniate caderona,  
meniate, meniate caderona.*

*Caderona ventí meniate,  
remeniante, remeniante,  
caderona ventí meniate  
con tu cara de guate.*

*Solista: Bota tu cuerpito al agua  
caderona ventí meniate. (bis)  
La campeona de los ríos,  
caderona ventí meniate. (bis) etc.*

**Chigualo:** Es una forma de celebración navideña. Término tal vez manabita, cuya significación abarca el sentido de Navidad, nacimiento, villancico y velorio de angelito.

Cornejo estudia con mucho cuidado los chigualos. Señala que dicha palabra se deriva del sustantivo "chigualero" (el que ama chigualo) y el verbo chigualero denota cantar, hacer chigualos o participar en ellos.

El chigualo no sólo pertenece a la fiesta navideña sino al "velorio de angelito". Acosta Solís, en 1944, consigna la voz chigualo al vocabulario esmeraldeño. En el velorio de una persona beben, bailan por espacio de nueve días al son de la música de la marimba, cununos, güazá y maracas. El grupo de cantores está compuesto por un solista y el coro. Existe una polirritmia y una heterofonía canónica. Versos de un chigualo:

*Niño lindo, Niño Dios,  
niño para dónde vas (bis).  
Niño se te vas al cielo,  
no me vayas a dejar (bis)  
De la flor nació María,  
no me vayas a dejar (bis). etc.*

Se baila en parejas sueltas y en círculo. Es de carácter social y ritual. Patiño en Costales, 1961: 104, define al *Chigualo* como un reunión medio sagrada, medio profana, que se hace por la muerte de un párvulo, en el cual se cantan ciertos estribillos y se entonan coplas de un género muy especial.

**Amorfino:** Especie musical del cancionero afro. Es una cantilación a torneo entre dos *puetas*. Se le conoce como *contrapunto*, *indirectas* y *temas de contrapunto*. El amorfino, en la cultura afro, es conocido como desafío. Son competencias entre dos poetas cantores que sostienen entre sí y usan el verso y la guitarra.

**Alabao:** El alabao forma parte del cancionero afro. Pertenece al ritual de velorio o de muerte de adulto. Esta forma musical lo cantan en sus fiestas sociales. Los instrumentos musicales que acompañan esta especie son la marimba, el cununo, el güazá, el bombo y las maracas. Los versos de esta especie dicen así:

*Que triste está la casa  
y el puesto donde dormía,  
los gallos que menudeaban  
y yo que me despedía.*

*La Virgen y San José  
se fueron a romería,  
tan cansada iba la Virgen  
que ni caminar podía.*

**Aguinaldos:** Es una especie de cancionero afroecuatoriano dedicado al Niño Dios. Esta forma musical se escucha en Navidad. Es una especie sincrético reli-

giosa. En el Valle del Chota acompañan dos guitarras, un requinto, maracas y la bomba. Bailan en parejas sueltas. En el grupo esmeraldeño acompañan con marimba, cununos, bombo, güazá y maracas.

***Canta un solista y el coro.***

*Solo: Manda el aguinaldo.*

*Coro: hágame el favor:*

*Solo: véngase ese santo*

*Coro: que lo mando yo (bis)*

*Solo: El día en que me casé*

*a mi novia no le dió susto,*

*porque yo antes de casarme*

*yo con ella me adelanté (bis)*

**Estructura musical:** Los negros crearon una nueva cultura dentro del "cancionero ecuatoriano", en sus cantares populares combinaron los elementos arriba anotados. Cantares y/o "bombas" que reflejaron y reflejan los modos de producción, denuncias de su prestación de trabajo, denuncias del medio ambiente, amorfos, bombas picarescas, etc., los negros, fusionaron: el dolor pentatónico del indio, dolor de altura y dolor de pasado; el "estribillo" del látigo, castigos, torturas, cepo, etc. y "la estrofa" diaria del trapiche, la mina, etc., para retomar el "estribillo" nocturno del esclavismo y/o la "forma A - B - A", que sería: esclavitud-trabajo-esclavitud y, alegraron con ritmos de su etnia, como un recuerdo de su tierra, de sus costumbres y de sus tradiciones.

Los Dogán del Sudán recordaron las ocho clases de tambores que corresponden a las fases de la creación del mundo, desde el nacimiento del Gran Monitor -Tambor Kun-

yu- a la multiplicación de los hombres - Tambor Barba-; esos tambores resumen, en el recuerdo de ellos, los cuatro elementos constitutivos de la creación del mundo. Estos son: la piel mojada corresponde al agua; puesta a secar al sol, al fuego; su caja es hecha de madera, la tierra; y, cuando los tambores suenan, el aire. Agua, fuego, tierra y aire son los elementos de la creación del mundo a través de los tambores. Los recuerdos de los tambores, la tristeza del indio y el látigo del europeo, fueron las causas de la creación de la bomba.

El negro en el "Valle del Chota" o "Coangué" fue la fuerza productiva y estuvo ligado al ingenio azucarero. Estas fueron la causa de la siguiente bomba.

**METE CAÑA AL TRAPICHE**

*Estrofa:*

*A la culebra verde,  
cholita no hagas caso;  
mete caña al trapiche,  
saca caña bagazo.*

*Estribillo:*

*Meniate, meniate,  
yo te daré un medio;  
ele ya me menio  
quierde pes el medio.*

*Estrofa:*

*Anoche yo fue por verte  
por el hueco del tejado,  
salió tu mama y me dijo:  
¡por la puerta condenado!*

*Estribillo:*

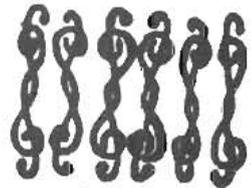
*Meniate, meniate,  
yo te daré un medio,  
ele ya me menio  
quierde pes el medio. (IX) - (41)*

En el “Valle del Chota” el esclavo africano estaba destinado a las plantaciones azucareras. Estos productos, el azúcar, la raspadura, el aguardiente estaban destinados al mercado. Trabajaban en beneficio de otros y estaban privados del excedente económico que contribuyeron a crear. El esclavo negro, bajo la servidumbre, en el régimen Tributario esclavista y el señor feudal es el que percibe el Tributo de trabajo, quien se apropia del trabajo; mientras que el “libre” vende la fuerza de trabajo.

“A la culebra verde, cholita no hagas caso”; y, en otra variante: “A la culebra verde, negrita no hagas caso”. Estos dos versos nos demuestran las condiciones y peligros del medio ambiente en que trabajaban los esclavos negros. El negro se encontraba expuesto a toda clase de condiciones y lo único que le interesaba al hacendado era la producción por medio de la explotación del trabajo.

Los versos subsiguientes son más concluyentes con relación al modo de producción dentro del esclavismo: “Mete caña al trapiche, saca caña bagazo”. El “negro capitán de la cuadrilla” distribuía el trabajo; unos llevaban la caña junto al trapiche y otros se dedicaban a sacar y meter la caña para producir el jugo que más tarde sería transformado en artículo de consumo. De aquí se deduce: el tipo de trabajador que realiza la parte fundamental en la producción, esclavo negro; el tipo de relaciones que se establecen entre ese trabajador y el dueño de los medios de producción, negro esclavo y patrón con sus estereotipos; y, el tipo de propiedad predominante, ingenios azucareros y viñedos dentro del Valle del

Chota. La tierra es trabajada por los esclavos, no trabajan por su salario, sino por devengar el capital invertido en la compra del esclavo. Tiene que trabajar, porque si no trabaja se devolaría el capital humano por el capital invertido en la compra del esclavo.



La importación y transplante de esclavos negros sirvieron de base a la constitución del territorio dentro del esclavismo y al fortalecimiento de la fuerza del trabajo. La estrofa:

*“A la culebra verde,  
cholita no hagas caso;  
mete caña al trapiche,  
saca caña bagazo”.*

Pertenece al tiempo del esclavismo, refleja el “proceso histórico” y el “modo de producción”. Proceso histórico en la Colonia y comienzos de la República; el esclavismo, abarata la mano de obra y los costos de producción y por este modo de producción las ganancias fueron mayores. Estos procesos constituyeron el soporte del esclavismo.

El estribillo, fue aporte europeo en la estructura de la forma de canción “bomba”: Estrofa, estribillo, estrofa y/o la forma A-B-A'. Los negros del Chota tomaron este casillero y crearon cultura. Al crear, recrearon y dinamizaron las unidades y formaron un género musical propio del Valle. Este estribillo que forma parte de la bomba “Mete caña al trapiche”; nos da, además, una datación temporal e histórica:

*"Meniate, meniate,  
yo te daré un medio;  
ele ya me menio,  
quierde pes el medio".*

Los negros esclavos no podían olvidar sus bailes, sus danzas y sus tradiciones. En la Cédula Real dictada en Aranjuez, el 31 de mayo de 1789, en el artículo cuarto sobre "diversiones", dice: "Se exige que en los días de precepto los esclavos no deben ser obligados al trabajo". Este artículo fue puesto en práctica en algunas haciendas y (en otras ponían en práctica sus costumbres en horas en que podían hacerlo no a los ojos de sus amos) en estos días podían bailar en presencia de los "Jefes de cuadrilla", "Administradores", y "Hacendados". Es de suponer que al bailar recordaban sus tradiciones y lo hacían con contorsiones corporales o girando sobre sí mismos.

En documentos del "Archivo Histórico Regional del Instituto Otavaleño de Antropología" encontramos dos documentos testamentarios que vienen a confirmar la datación histórico-temporal de esta bomba, la cual se remonta a fines del siglo XVI y principios del XVII como creación. Allí se habla del medio, que para ese entonces era el "medio real" como circulante monetario.

El estribillo habla de un "medio" por un baile y/o por un meneo. Seguramente el "administrador" o el "dueño" de la hacienda ofrecía un "medio real" o "medio" a la negra que mejor danzaba o bailaba, o a la negra de su preferencia. En los dos primeros versos existe el ofrecimiento: "Meniate, meniate, yo te daré un medio". Ese "medio" o

"medio real" no es cumplido como se colige de los dos versos subsiguientes. La negra contesta: "Ele ya me menio, quiere pes el medio". De este diálogo entre el administrador y/o patrón y la negra, del ofrecimiento y del reclamo se desprende la datación histórico-temporal y por ende la antigüedad del estribillo. Estrofa y estribillo pertenecen al mismo tiempo, al tiempo del esclavismo siglo XVII o XVIII.

La segunda estrofa, por los procesos de dinamización, es posible que sea una añadidura posterior, o sea del tiempo de la "manumisión". Existe en ella mayor libertad y aún, un poco de humor y picardía, cosa que les era negada a los esclavos.

*"Anoche y fui por verte  
por el hueco del tejado  
salió tu mama y me dijo:  
¡por la puerta condenado!"*

## INSTRUMENTOS MUSICALES

**Marimba:** Es un idiófono de golpe directo con placas de percusión en juegos. La marimba está compuesta de: placas de madera de chonta, dos tiras recubiertas de "damajagua" (corteza de árbol); 19 resonadores de guadúa o bambú; una tira redonda que une los resonadores; dos marcos separando las tiras recubiertas de damajagua; una plaqueta que corresponde a un resonador, siendo 19 en total; las plaquetas de chonta son amarradas con hilo o con alguna fibra de algún árbol, y cuatro mazos para percutir las plaquetas.





Los músicos que tocan la marimba son dos. Se colocan frente a frente, en unas ocasiones, y en otras juntos: el uno a la derecha y el otro a la izquierda; el primero toda la parte baja del teclado, llamado bordones y el otro la parte de las notas altas o agudas, conocidas como tipes.

Para nuestro estudio dispusimos de una marimba afro, una chachi, una kwaiker y una de los Sáchilas.

**Cununo:** Este instrumento es conocido como tiple, bordón requinto o bajo. En la orquesta marimbera tocan dos instrumentos, macho y hembra.

El *cununo* es una membranófono de golpe directo, tubular, cilíndrico, abierto en la parte inferior con un orificio de 2,5 cm. de diámetro por una profundidad de 11,8 cm.

Pertenece a los membranófonos de golpe directo, tubulares, cilíndricos, de cuero, abiertos, cuero atado, atadura de sogas y con cuñas de tensión.

El material del cuerpo del instrumento es la balsa. El cuero para el parche es de tabaco, venado, carnero, chivo u otro animal de la zona. La piel tiene que ser curtida. Las cuñas son del mismo material del cuerpo y las ataduras son de soguilla o veta.

En la perforación del cununo se han encontrado varias cámaras y la sonoridad depende de éstas y de la tensión del parche. Son de uso social y ritual.

**Bombo:** Este instrumento pertenece a los membranófonos de golpe directo, tubular, cilíndrico y de dos parches independientes; además es el cuero atado, con atadura de vara y con anillos de tensión.

Las partes principales son: cerco de madera de monte o tablas ensambladas; cerco de madera sobre el cual está templada la piel; cuñas de cuero para templar las piolas; piel de borrego u otro animal; baqueta de madera; piolas. Se lo transporta colgado del hombro derecho.

**Alfandoque o Güazá:** Es un pedazo de caña guadúa, delgado y en forma cilíndrica; ahuecado y relleno con clavos (perdigones), piedrecillas y pepas de árboles silvestres. Es tapado por el un lado con una madera o un trapo. Es un idiófono de golpe directo, de sacudimiento y es de tipo tabular o recipiente.

**Mandíbula:** A este instrumento se le puede considerar como idiófono de golpe directo, de sacudimiento y en hileras naturales (dientes); o, como idiófono de golpe indirecto de raspadura sin resonador.

La mandíbula es de burro o de caballo. Sirve para marcar el ritmo de los bailes y danzas de la cultura afro. Los dientes del animal están impregnados en la parte ósea de la mandíbula. El ejecutante raspa los dientes con otro objeto o sacude produciendo el chasquido o la fricción de los mismos.

**Güiro o raspa:** Es un idiófono de golpe directo, de raspadura. Está construido por una calabaza alargada, semiredonda, de

metal o del caparazón de armadillo. El instrumento tiene líneas transversales en relieve en su superficie y es frotada con una varilla, peñilla o cualquier objeto. Creemos que es de origen africano y recreado por las culturas americanas.

**Maracas o sanajeros de calabazas:** Después de la llegada de los africanos a América, según Arturo Jiménez Borja, algunos porongos sirven como instrumentos musi-

cales, ya enteros, ya recortados. Introducen pequeñas piedrecillas cuyo alegre entrecorrido anima la danza y los bailes de la negrera. Los bailarines los toman por el cuello y los agitan al aire.

Las maracas han sido utilizadas por los negros, por los indios y por los mestizos. Creemos que después de la llegada de los africanos se difundió y hoy es un instrumento de todas las culturas americanas.

### EL NEGRO JOSÉ \*

(Bomba) \*\*

The musical score is written for three staves. The top staff is labeled 'VOZ SOLISTA Y CORO' and contains a vocal line with a few notes. The middle staff is labeled 'guitarras' and shows a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The bottom staff is labeled 'bombo y caja' and shows a steady bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. There is a section marked with a 'S' symbol and the lyrics 'Vi - va, vi - va,'.

\* Investigación y transcripción: Carlos Alberto Coak; notación: Juan Méica.

\*\* Monoparabé, Prov. de Imbabura.

vi-va mi pa-trón Jo - sé - vi-va, vi-va,

vi-va mi pa-trón Jo - sé - con to-da su :

gan-ta de buen co-ra - zón - con to-da su

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

**System 1:**  
 Vocal line: *Solo* *¡ay—!*  
 Lyrics: *gen - to de buen co-ra - zón - de buen co-ra -*

**System 2:**  
 Vocal line: *¡ay—!*  
 Lyrics: *zón - de buen co-ra - zón - de buen co-ra -*

**System 3:**  
 Vocal line: *¡ay ay ay ay!* *Todos*  
 Lyrics: *zón - de buen co-ra - zón - ¡Jau, jau, jau,*

The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The bass line features a steady eighth-note pattern.



*Arullo (Chigualo)\* 1*

Flauta  
 VOZ DE HUAER  
 MASHUA  
 CONABO  
 SUAZA

\* Borbón, Prov. de Esmeraldas

*Chiguales de niño (reborio)\*2*

The musical score is written for three systems, each containing three staves. The top staff of each system is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The bottom staff of each system includes a rhythmic accompaniment with 'x' marks indicating specific notes or rests.

\* Zapallo, Borbón, Prov. de Esmeraldas

# LOS CANCIONEROS MUSICALES DE VENEZUELA

**Isabel Aretz**

Presidenta Comisión Nacional del IADAP

**Transcripciones: Luis Felipe Ramón y Rivera**

Caracas - Venezuela

**E**ste trabajo constituye una apretada síntesis de un capítulo del libro, que estoy preparando en este momento y que llevará tal vez por título "La Etnomúsica de Venezuela". En el mismo, ofrezco un panorama lo más completo posible sobre los estudios etnomusicológicos, realizados en Venezuela en este segundo medio siglo, que nos han llevado al conocimiento del rico venero musical aborigen y folklórico del país. Me refiero a las diferentes familias que representan musicalmente al pueblo venezolano, aborigen y folklórico, con un estudio previo de la historia de estas músicas, de sus raíces, su función, su dispersión y fenomenología. Y dedicó un largo capítulo al estudio comparado de su música, que legó casi toda transcrita Luis Felipe Ramón y Rivera, sin cuyo esfuerzo titánico no nos sería posible hoy presentar este trabajo.

Cuando se recopilan, trasciben y analizan las músicas que nuestros pueblos de tierra adentro crearon, se llega a la conclusión de que no se trata de un solo y determinado lenguaje musical, al que denominamos folklórico, cuando llega por tradición oral, sino que existen diferentes familias musicales con características propias, y que todas juntas constituyen un gran corpus musical que distingue, como en este caso, a un determinado país. En Venezuela, la recopilación y estudio de su música, realizado pacientemente desde 1947 hasta la fecha, nos ha permitido llegar a establecer muy diferentes "cancioneros", utilizando el nombre que le diera Carlos Vega cuando hizo su estudio comparativo de la música argentina.

En el libro que preparo sobre la etnomúsica de Venezuela, he dedicado un capítulo a su clasificación de acuerdo con sus características esenciales, llegando a establecer cancioneros o familias musicales que he denominado de acuerdo con algún atributo especial hallado:

**Cancionero europeo antiguo.** Distribuido por toda América, su música guarda relación con antiguas músicas europeas, como las cantigas del Siglo XIII que pautó o mando pautar el Rey Sabio. Como ejemplo de este cancionero, ofrezco aquí la transcripción de un arrullo que las madres venezolanas entonan a sus niños y que sirvieron en Venezuela de tema inicial para la creación del himno de la patria naciente, como lo descubriera Luis Felipe Ramón y Rivera.

### CANCIONES DE ARRULLO

Todasana, Dto. Federal  
Rec.: R. y R. -I. A.\*

a)  $\text{♩} = 100$

Es-te ni-ño quie-re q' lo duerma yo q' lo  
duer ma su ma-dre q' fue q' lo'en cargo—

En este país muchas canciones infantiles, rondas y villancicos navideños se ubican en este mismo cancionero.

### CANCION

Ciudad Bolívar  
Rec.: R. y R. -I. A.\*\*

*Quinteto*

A-yer tomé pa-no pa se ma-  
mada — por la ca-si — ta que habitas tú,  
y ni si — que — ra me rar más —  
— se — a aquel que siente una inquietud...

**Cancionero de la Habanera.** Un derivado del cancionero antiguo se formó con el trasplante de la contradanza francesa a Cuba y su conversión en Danza y Danza habanera, con su ritmo acompañante característico, que dio lugar en Venezuela a un Cancionero de la Habanera y derivados, como se aprecia en la canción que transcribimos.

Este ritmo de tresillos de corcheas y dos corcheas pasa a muchos Aguinaldos que se entonan durante la Navidad con bullicioso acompañamiento instrumental de cuatro, maracas y charrasca, por lo menos.

\* Ramón y Rivera - Isabel Aretz

\*\* Abilio Reyes - Gustavo Luis Carrera

## MARIA

**Cancionero galante.**  
 Ramón y Rivera  
 bautizó así al conjunto  
 de canciones románticas,  
 que llevan artísticos  
 acompañamientos de guitarra,  
 como la que reproducimos.

Musical score for 'MARIA' in 3/4 time, featuring a vocal line and guitar accompaniment. The lyrics are: 'Yo con tu ma-ri-a / que me da la / vida me sa-lu-va / en la ma-ri-a'.

## MALAGUEÑA

Porlamar, Nva. Esparta  
 Rec.: M.B.-F.C. \*\*

Ciudad Bolívar  
 Re.: A.R.G.L.C.\*

Musical score for 'MALAGUEÑA' in 3/4 time, featuring a vocal line and guitar accompaniment. The lyrics are: 'Yo con tu ma-ri-a / que me da la / vida me sa-lu-va / en la ma-ri-a'.

**Cancionero Juglaresco.** En Venezuela se encuentra la guitarrilla (cuatro), el laud (bandola), la zambomba (furruco) y muchos otros instrumentos, así como nombre de piezas tradicionales españolas que adquirieron carta de ciudadanía en Venezuela: la Jota, la Malagueña, el Polo y el Punto. En la Malagueña que transcribimos, se aprecia la escala frigia descendente (aunque defectiva) que le da un sabor peculiar a la melodía.

\* Abilio Reyes - Gustavo Luis Carrera  
 \*\* Modesta Bor - Francisco Carreño



**Cancionero de la Décima musical.** La décima espinela llegada en el Siglo XVI, se canta en Venezuela con una música de aspecto llano, como se aprecia en nuestro ejemplo, que forma parte de un cancionero largamente extendido en el país. A diferencia de los cantos juglarescos, estos cantos son acompañados, sea que se expresen con pies ternarios, binarios o en cinquillos, como se observa en el ejemplo que ofrecemos.

## DECIMA

Soy a las le no de reñer  
 ya que no se acoñer por  
 que don de ca yod a  
 por lo de ma de  
 a viorq' aca tu vior  
 que se ni a de tra sa cas

ca ya de so- nudes Ta cas  
 de Ha. lo Lo la tu con tra  
 ca ya de no tra de tu cas  
 don de tra sa lo tra con tra

Piritu, Falcón  
 Rec.: I.A.-R.yR.\*

**Cancionero polifónico.** Se trata de una polifonía a tres voces que se ejecuta en los velorios de la Cruz de mayo o para otros santos; velorios que se organizan en las casas de familia campesina, especialmente en los estados centrales y llaneros de Venezuela. El canto lo inicia la voz central denominada "guía" o "canta alante", a la cual se le superpone la llamada "falsa" y se le antepone el "tenor". Las tres voces se juntan siempre en las cadencias, como se ve en el Tono que transcribió Ramón y Rivera.

## TONO

Piritu, Falcón  
 Rec.: I.A.-R.yR.\*\*

\* Isabel Aretz - Ramón y Rivera

\*\* Isabel Aretz - Ramón y Rivera

**Cancionero larense.** El estado Lara posee una música muy característica que se aprecia en las piezas que constituyen la suite del llamado Tamunangue, que se toca y baila en honor de San Antonio el 13 de agosto. Y música con las mismas características acompaña los velorios del santo, los aguinaldos navideños y el canto y baile del Golpe larense, piezas de gran vivacidad y alegría. Ofrecemos aquí una muestra en la que se destaca el característico canto en dúo de terceras y de otros intervalos pasajeros.

GOLPE

Instrumental: *viv*  
 MARACAS  $\frac{3}{4}$

CINCO

CUATRO

Repite 3 veces y entra 2 veces

Quibor, Lara  
 Rec.: A.F.P.\*

M.m. aprox. J. 184

Voces  $\frac{3}{4}$

¡Ah mon. do! cuan-dee-na mun-do  
 y cuan-dee-na Qui-bor, la vi-a, ¡Ah mon- su-na  
 pie-dra se sem-bra-ba has-ta v-na pie-dra na-ci-  
 -ta ¡A-y! v-na mo-re-na me dió ¡a-y! v-na no-sa y un cla-  
 vel, v-na mo-re-na me dió v-na no-sa y un cla-vel. Gua-ni-  
 -co, To-cu-yo y Qui-bor, Bue-na-vis-tay San Mi-quel. Gua-ni-quel.

ESTRIBILLO

\* Alvaro Fernaud Palarea

**Cancionero del Joropo.** *Es este un cancionero rico en especies musicales que acompañan el baile nacional. Puede ser instrumental o cantado sobre la ejecución de los instrumentos. Estos comprenden arpa y maracas en los estados Aragua y Miranda, arpa, cuatro y maracas en los llanos, y bandola, cuatro y maracas en Portuguesa y Barinas. Las especies representativas son: el Pasaje, el Golpe (que denominamos Golpe llanero para no confundirlo con el larense y otros de carácter afrovenezolano) y varios derivados del Golpe llanero, denominados Seis, Seis por derecho, Seis numerado y Seis corrio. Además, en el estado Aragua se suele ejecutar una especie de suite que lleva el nombre de Revuelta y que comprende las piezas llamadas Pasaje, Yaguaso, Guabina, Marisela, y una copla final cantada sin acompañamiento.*

*En estas piezas el cantador tiene una gran libertad para cantar por encima del acompañamiento medido en 6 x 8 y/o 3 x 4.*

*El pasaje aragueño se caracteriza por sus períodos irregulares, que repiten con variaciones; alternancia de frases o motivos entre la voz y el arpa, y por la modulación que puede producirse. El Pasaje llanero tiene corta estructura que se esquematiza en a-b) ejecutados dos veces y c-d-e) repetidos para volver da capo.*

**PASAJE**

Caracas  
Rec.: I.A.-R.yR.\*

\* Isabel Aretz - Ramón y Rivera

*El Golpe llanero es de estructura simple y se diferencia del Pasaje, en que lleva variaciones del tema inicial que pueden repetirse durante varios compases, a lo que Ramón y Rivera denominó repercusión.*

*Estas piezas cuando son interpretadas en el arpa, guardan nexos con la música europea de los calvecinistas. Pero nuestra hipótesis es que no derivan de ella, sino que la precedieron,*

*ejecutándose en forma tradicional y que pasaron a América con algunos ejecutantes e instrumentos, acriollándose poco a poco. Pienso que los clavecinistas europeos a su vez, se inspiraron en la música tradicional de su época, y la desarrollaron pautándola, y ya publicada llegó a nosotros permitiéndonos establecer comparaciones.*

## GOLPE

*La Victoria, Caracas  
Rec.: J.L.\**

## CANTO PARA ARREAR GANADO

*Calabozo, Guárico  
Rec.: I.A.-R.yR.\*\**

**Cancionero del trabajo.**  
*Comprende toda una serie de cantos libres a capella, que acompañan el arreo de animales, el ordeño o el trabajo agrícola. A continuación ofrecemos una melodía que nos entonó un arreador de ganado, que ejemplifica muy bien el género y muestra los arrastres vocales característicos.*

\* Juan Liscano

\*\* Isabel Aretz - Ramón y Rivera

## GOLPE DE TAMBOR REDONDO

Curiepe, Miranda.

Rec.: I.A.\*

El Egto que grabé al famoso cantor y tamborero de Curiepe, Lino Blanco, es bella muestra del cantar afro que enriquece este cancionero. En él se aprecia muy bien la alternancia del solista y el coro.

Hasta aquí esta breve descripción, que para una mejor comprensión requeriría un buen acopio de melodías de cada cancionero, como las que tuvimos a nuestra disposición para realizar este estudio y de las cuales incluiremos diferentes ejemplos en el libro que preparamos.

**Cancionero afrovenezolano.** Un cancionero muy rico y variado lo constituye la música que ejecuta la población de color, largamente incorporada a todos los ambientes sociales y culturales de Venezuela, pero que en sus lares de origen festeja sincréticamente a San Juan o a San Benito, según provengan de la costa de Miranda y el Distrito Federal los primeros, o del Zulia y Trujillo los segundos.

Esta música se caracteriza por la ejecución polirrítmica de tambores y el canto libre, donde alternan solistas y coro que se expresa con fonemas. Las melodías hacen un uso especial de los intervalos de terceras y de cuartas.

Ofrecemos como ejemplo un Golpe de tambor redondo que se ejecuta con una batería de tres tambores cilíndricos de dos parches.

## EL EGIO

Curiepe, Barlovento

Rec.: I.A.\*\*

\* Isabel Aretz

\*\* Isabel Aretz

# RASGOS DE LA IDENTIDAD MUSICAL EN AMERICA LATINA Y EL CARIBE TRAS LA OPTICA DE LA CONTRADANZA

2º Encuentro Internacional de Investigadores  
de la Música Popular

**Rocío Cárdenas Duque**

Musicóloga

Santafé de Bogotá - Colombia

## **IDENTIDAD MUSICAL EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE**

Pretendo con esta Ponencia, motivar el concepto de la Identidad Cultural Latinoamericana a través del estudio de las similitudes que en lo musical unifican nuestras culturas regionales; similitudes que se han constituido en síntesis de lo diverso y por lo cual nuestras manifestaciones musicales guardan un parecido dentro de la diferencia.

Escogí para este propósito, una figuración rítmica básica para varios géneros músico danzarios en América, que se desplaza desde el Caribe, en Cuba y Puerto Rico, hasta la Argentina y el Uruguay.

No incluyo en mi análisis ejemplos de Norteamérica, México ni Centroamérica, motivo de mis futuras investigaciones.

## ANTECEDENTES DE LA IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA.

### LAS REPUBLICAS DE AMÉRICA HISPANICA Y LA NACIONALIDAD.

#### Conceptos de nación y nacionalidad

La colonización hispánica fue portadora, en sí misma de su propia negación; es decir, que debido a las leyes objetivas de la historia de la sociedad, el colonialismo en toda América, gestó su propio sepulturero: las formaciones nacionales <sup>(1)</sup>.

Resulta necesario enfatizar primeramente que la autoconciencia étnica ocupa un lugar fundamental en la conciencia social e individual de los pueblos. Según Koslov, se exterioriza en el uso de un solo nombre para las personas que integran el etnos: el etnónimo; surge bajo el influjo de la comunidad de lengua, territorio, hábitos y costumbres comunes, y en su formación ejerce gran influencia la idea de comunidad de origen <sup>(2)</sup>.

Aun cuando para Latinoamérica no podemos plantear un origen étnico común, debido a la inmigración heterogénea, el proceso de asentamiento gestó un destino común en el orden histórico y sentó las bases para una tradición de lucha contra la dominación colonial.

Es necesario distinguir los contenidos de los términos **nación** y **nacionalidad**.

La etnografía interpreta el concepto de nación no sólo como la comunidad humana de tipo étnico, sino también en el orden socio político <sup>(3)</sup>. La etnografía marxista interpreta la nación en su esencia social, la cual posee diversos aspectos: el socio económico, el clasista y el étnico, los cuales se consideran como formas de la existencia de una nación <sup>(4)</sup>.

Nación y nacionalidad son conceptos íntimamente relacionados pero no idénticos.

La **nacionalidad** abarca, junto a la conciencia étnica, el carácter, la cultura y la lengua de determinado pueblo.

La **nación** es un concepto más amplio, comprende además de la autoconciencia étnica, el carácter, la cultura y la lengua; la estructura socio-clasista, la economía y el territorio <sup>(5)</sup>.

Inserto en toda esta conceptualización a las naciones latinoamericanas y sus culturas artísticas.

(1) GUANCHE, Jesús. Antecedentes Hispánicos de la Cultura Cubana 1983. Pág. 11.

(2) KOSLOV, Víctor. El concepto de etnos o comunidad étnica. 1973. Pág. 127.

(3) BROMLEI, Yu. Nación o nacionalidad? en: socialismo, teoría y práctica, No. 10. Octubre 1980. Pág. 127.

(4) GUANCHE, Jesús. Op. Cit. Pág. 12.

(5) BROMLEI, Yu. Op. Cit. Pág. 12.

## ANTECEDENTES, ORIGEN Y DESARROLLO DE LO NACIONAL EN LA CULTURA DE AMÉRICA LATINA.

Entre los siglos XVI al XVIII los procesos económicos, sociales, culturales y étnicos producidos en la sociedad de los pueblos latinoamericanos, prepararon efectivamente las modificaciones cualitativas ocurridas en la etapa posterior. Estas manifestaciones se componían, antes que nada, de la creación de un campo fértil para la consolidación nacional de las repúblicas.

En la segunda mitad del siglo XVIII aparecen los primeros intentos de sistematizar nuestra historia.

Gran desarrollo tuvo en este período el folklore, surgiendo en toda América muchas canciones, bailes y cuentos, fruto ya de la síntesis cultural indo y afro hispánica.

La creación de las premisas para la formación de las naciones se expresó no solamente en el desarrollo étnico y económico, sino también en la formación del mundo espiritual de los habitantes de todos nuestros países.

Pero los procesos decisivos ocurrieron en el siglo XIX. El proceso de la formalización de lo nacional en las culturas de los diferentes países, empezó en el siglo XIX, bajo las condiciones de unidad territorial, del idioma, de la composición étnica de la población y de un mas activo desa-

rollo de las relaciones capitalistas.

Este desarrollo socio económico y político de América en el siglo XIX, hizo posible el desarrollo de la enseñanza, el arte y la ciencia. La etapa precedente fue una continuación impuesta de la cultura española. En el siglo XIX surgen los rasgos de las culturas nacionales como un primer asomo a la **Identidad Cultural Latinoamericana.**



A comienzos del siglo XIX se hicieron proyectos para crear centros de enseñanza en América.

Desde los años 30, se difunde entre las familias criollas la costumbre de enviar a sus hijos a Europa para perfeccionar sus conocimientos. Estos jóvenes al regresar a su Patria, traían grandes deseos de actividad ilustradora, el interés por el estudio de su país, las ideas del humanismo y de la libertad.

De España arribaron maestros cuyas ideas liberales prepararon toda una generación que dirigió el desarrollo nacional y patriótico. Con los diferentes gritos de independencia de España y demás países colonialistas se erigió **lo nacional** como comienzo de una **identidad cultural** para la América y para cada uno de sus países. En lo nacional se reconocen los diversos rasgos culturales y se enarbolan para

el arte musical los diferentes géneros músico-danzarios que se destacan en cada república.

Tal es el caso del **bambuco** para nuestro territorio colombiano y la **danza** para Puerto Rico, por ejemplo.

### Rasgos de la Identidad Musical en América Latina y el Caribe, tras la óptica de la Contradanza

El siglo XIX marcó para la cultura en América el surgimiento de valores nacionales evidentes en todos los campos.

El siglo XIX presenció en la música el reconocimiento de **géneros síntesis** de la simbiosis antecedente, ya mencionada. A partir de ese momento se consideraron las primeras **músicas nacionales**.

### La Contradanza en América. Nuevas formas

La Contradanza o Anglaise europea, surgió en Inglaterra hacia el siglo XVII y de allí fue difundida a todos los demás pueblos europeos<sup>(6)</sup>. La contradanza -en inglés country dance- designa un baile aldeano. Esta danza era en el siglo XVIII, después del minué, la danza más solicitada en la corte para las fiestas y grandes casamientos; su carrera triunfante se extiende hasta fines de ese siglo<sup>(7)</sup>.

Esta contradanza llega a América en el siglo XIX, desde sus comienzos; traí-

da por españoles, ingleses, franceses, holandeses y portugueses. Podríamos decir que se bailó en toda la América. Su llegada, coincidió con el proceso independentista y tomó parte en la estructuración de nuevos géneros reconocidos en cada país como **nacionales**. Su influencia fue ambivalente: estructuró nuevas danzas y nuevas piezas musicales. La contradanza generó las llamadas **DANZA** en América y la tan mencionada **habanera cubana** del siglo pasado, que se introdujo en España con el nombre de "contradanza criolla"<sup>(8)</sup>, y con la cual Bizet elaboró para la ópera Carmen su "habanera". También la difundió ampliamente en toda la América, reforzando el ritmo básico de las nuevas piezas instrumentales bailables que la contradanza había motivado, como el caso de la milonga argentino-uruguayo.

La evolución y enriquecimiento de la contradanza europea en suelo americano pasa por tres fases fundamentales:

- I. contradanza criolla.
- II. danza nacional.
- III. géneros nacionales con otras denominaciones pero en cuyo ritmo básico está implícito el de contradanza.

(6) BLASSIS, C. Bailes en general, figuras del ballet y bailes nacionales. 1964. Pág. 105.

(7) GRAETZER, Guillermo. Danzas de siete siglos. 1963. Pág. 106.

(8) GRAETZER, Guillermo. Op. Cit. Pág. 108.



### El caso de la DANZA en algunos países de América.

La DANZA en América fue una consecuencia de las **Contradanzas criollas**, es decir, de aquellas contradanzas que habían asimilado elementos musicales afro americanos e indígenas tanto en lo rítmico como en lo melódico.

Estas contradanzas criollas generaron las llamadas DANZA, presentes en los diferentes países americanos.

Me detendré en la figuración rítmica básica de la contradanza y la **danza**, para demostrar como esta se convierte en uno de los hilos conductores -llamados por mí **referentes** de la identidad musical americana.

Jorge Muffat en su Florilegium Secundum (de 1698), nombra a la contradanza como "saltus a organum absimilis, con este ritmo:  $\square \square \square$ ". He encontrado esta misma figuración rítmica en contradanza europeas a 6/8 que he examinado, como esta:

#### KOITPIIAIC Nº 2

*Allegretto*

*Contradanza europea a 6/8*



*Allegretto*

*Contradanza europea a 2/4*



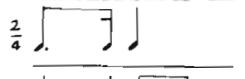
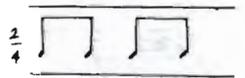
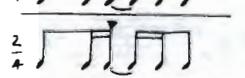
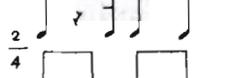
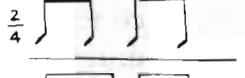
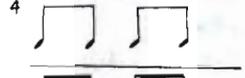
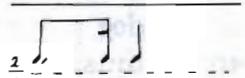
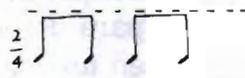
En las contradanzas europeas a 2/4 que he investigado, no he encontrado dicha figuración, sino la siguiente como base de las mismas:

De todas maneras, las contradanzas y danzas de América llevan como figuración rítmica básica esta: que al asimilar la acentuación afro o la indígena, toma parte de lo que los

musicólogos llamamos cadena aditiva, o sistema al cual se avienen figuraciones rítmicas desprendidas de una matriz (llamada por mí, cadena referencial).

En la hoja siguiente presento la CADENA REFERENCIAL DEL RITMO BASICO DE CONTRADANZA.

**CADENA REFERENCIAL DEL RITMO BASICO DE CONTRADANZA. <sup>(9)</sup>**



*Contradanza europea*

*Contradanza cubana*

*Contradanza peruana*

*Danza colombiana*

*Habanera cubana*

*Danza cubana*

*Danza puertorriqueña*

*Danzón cubano*

*Danza peruana*

*Sanjuanito ecuatoriano*

*Milonga argentina*

*Milonga uruguaya*

*Bajo de son cubano*

(9) Cárdenas, Rocío. La rítmica en América. Folleto. 1989

Vale la pena ampliar algunos conceptos acerca de esta Cadena referencial.

Primeramente, cada figuración básica para la contradanza o la danza en cada país (región o zona), conlleva en

sus formantes las acentuaciones y la dinámica interna aportadas por las culturas que han predominado en su formación.

Para el caso de la DANZA CUBANA:

### LOS TRES GOLPES

Danza cubana

*Ignacio Cervantes*

23  
ALLEGRO (♩ = 120)

Observemos un ligado entre la semi-corchea y la corchea siguiente en su figuración básica (enmarcada en el fragmento) en el tercer compás. Este ligado es la manera de indicar un **acento** de antecedente africano que el

compositor ya había asimilado y que está indicado por mí en la pág. 8 con ▲. Este acento se fue evidenciando tanto en las partituras como en la música popular cubana hasta llegar a llamarse **BAJO DE SON**: 

Si observamos el ritmo básico de la antecedente **contradanza** cubana, vemos como se encuentra sin ligar, no

está tan mestizado como en la de su congénere Danza.

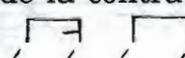
**EL PAÑUELO DE PEPA**

Contradanza Cubana

*Manuel Saumell*



Para el caso de la danza colombiana de la zona andina, sucede lo mismo, no está tan mestizada con lo afro, presen-

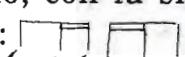
ta el mismo ritmo básico de la contradanza cubana; escrito así: 

**MALVALOCA**

Danza colombiana

*Luis A. Cal*



Siguiendo la cadena referencia del cuadro por países, para el caso de la Danza puertorriqueña y el Danzón cubano, con la siguiente figuración básica: ; esta proviene tam-

bién de toques de antecedente afro. Para la Danza puertorriqueña, de los toques de **Bomba** y para el danzón cubano de los toques de **tumba francesa**.

La milonga argentina, cuyo antecedente es el candombe afrorioplatense, heredó de este su ritmo básico. En el candombe se alternan dos figuraciones ya comunes para nosotros en la Cadena Referencial de la pág. 8, son estas:



En el sanjuanito ecuatoriano, hallé a la figuración básica de contradanza:



en contrapunto con la de la melolía:

nuestros países. Si a este, sumamos los muchos otros referentes rítmicos, los melódicos y los armónicos, podríamos decir que en América hablamos un mismo lenguaje musical, producto de la síntesis étnica y cultural y que nuestra identidad está como dijo Alejo Carpentier en ser “una civilización completamente original”.

Complementan y enriquecen los referentes musicales, aquellos implícitos en los pasos danzarios, los cuales he estudiado para poder sustentar más ampliamente lo expuesto anteriormente.

A N E X O S

33. CONTRADANZA

(Nº 2)

LUDWIG van BEETHOVEN  
(1770-1827)

Allegretto  $\text{♩} = 96$



First system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Dynamics include *ff* and *p dolce*. Chord markings *b* and *A* are present.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Chord marking *A* is present.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Dynamics include *brissimo* and *fino*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Chord marking *B c (antecedente)* and dynamic *dolce con appassion.* are present.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Chord marking *(consequente)* is present.

Seventh system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time. Dynamic *varioso* is present.

Eighth system of musical notation. Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time.

## CONRADANZA EUROPEA

*Allegretto*

The musical score is presented in two columns, each with eight systems of two staves (treble and bass clef). The tempo is marked *Allegretto*. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *f*.

**MALVALOCA**  
Danza colombiana

L. A. Cal

*Modto*  
*p.*

*pilar... dan... do...*

*p.*

*cresc...*

*Fin.*

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into eight systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score concludes with a double bar line and a final chord. Two dynamic markings are present: "d.c.f" (Da Capo Fine) in the fourth system and "d.c.al fine" (Da Capo al Fine) in the eighth system.

PRIMARIA	ASIGNATURAS	CONTENIDO	ASIGNATURAS	CONTENIDO	ASIGNATURAS	CONTENIDO
IV	Ap. Musical	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuentos y leyendas indígenas de América</li> <li>• Organología indígena de América</li> </ul>	Danza Folklórica	Danza indígena en América	Historia de la Danza y el Ballet	Los mismos de la historia de la música en América y Europa, pero en la danza y el ballet
V		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mitos y leyendas indígenas de Colombia</li> <li>• Música indígena en Colombia</li> </ul>		Danza indígena en Colombia		
Bto. I	Historia de la Música en América y Europa	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música en imperios precolombianos</li> <li>• Música en la Edad Media europea</li> </ul>		• Bambuco - Rajaleña - Joropo.		
II		<ul style="list-style-type: none"> <li>• La conquista de América.</li> <li>• Transformación musical en América</li> <li>• Barroco musical europeo</li> </ul>		Danzas costa atlántica		
III		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Síntesis musical en América</li> <li>• Música colonial americana</li> <li>• Renacimiento musical europeo</li> </ul>		Danzas costa pacífica		
IV		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música republicana en Colombia</li> <li>• Fin al renacimiento musical europeo y clacisismo</li> </ul>				
V		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música romántica en América</li> <li>• Continuación del romanticismo musical europeo</li> </ul>	Teoría del Folklore	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música y Danza indígena en Colombia.</li> <li>• El complejo del bambuco</li> </ul>		
VI		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Música contemporánea en América y Colombia</li> <li>• Música contemporánea europea</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• El complejo del joropo</li> <li>• El complejo de la cumbia</li> <li>• El complejo del currulao</li> </ul>		
Bto. I	Historia del Arte en América y Europa	Los mismos de la historia de la música en América y Europa, pero en el Arte plástico y la pintura	<b>INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES</b> Cali-Colombia Escuela de Ballet: INCOLBALLET Correspondencia de asignaturas teórico-artísticas y la danza folklórica			
II						
III						
IV						
V						
VI						

**EL PAÑUELO DE PEPA**

Contradanza

**LOS TRES GOLPES**

# BIBLIOGRAFIA

## CATORCE EXPRESIONES COREOGRAFICAS BOLIVIANAS

ALBO, Xavier. LOS SEÑORES DEL GRAN PODER, Centro de Teología Popular, La Paz, (1986).

ANAYA DE URQUIDI, Mercedes. TRADICIONES Y LEYENDAS, Gisbert y Casanovas, La Paz, (1946).

ARRUETA, Walter. EL TINKU, Tesis de Grado. Escuela Nacional de Folklore, (1980).

----- EL TINKU (resumen), MUSEF, 1ra Reunión Anual de Etnología, La Paz, (1987).

BELTRAN HEREDIA, Augusto. CARNAVAL DE ORURO, Ed. Universitaria, Oruro, (1956).

BERTONIO, P. Ludovico. VOCABULARIO DE LA LENGUA AYMARA, CERES, Cochabamba, 2da. edición, (1984).

BUSTILLOS VALLEJO Freddy, y otros. MUSICA TRADICIONAL BOLIVIANA, Dpto. Etnomusicología y Folklore, IBC, La Paz, (1981).

BUSTILLOS VALLEJO, Freddy. FIESTA DE CORPUS CHRISTI EN ITALAQUE Y MOCO MOCO, en Folklore Andino Boliviano, IADAP, INA, La Paz.

----- LA DIABLADA, (1982). MUSEF. II Reunión Anual de Etnología, La Paz, (1988)

CANAVESI DE SAHONERO, Lissette. EL TRAJE DE LA CHOLA PACEÑA, LOS AMIGOS DEL LIBRO, La Paz, (1987).

CARRERA DE TURISMO. DANZAS NACIONALES, Trabajo de Investigación, UCB, La Paz, Inédito. (1989).

CARRERA DE TURISMO. DANZAS DE ORURO, Trabajos de Investigación, Fac. de Humanidades, UMSA, La Paz, Inédito, (1991).

----- DANZAS FOLKLORICAS BOLIVIANAS. Trabajo de Investigación, FAC. de Humanidades, UMSA, La Paz, Inédito, (1993).

COCO MANTO (Jorge Mancilla). ¿POR QUE LA MORENADA?, PEM, Llalagua, (1979).

COSTAS ARQUEDAS, Luis Felipe. DICCIONARIO DEL FOLKLORE BOLIVIANO, Talleres Gráficos de la Imprenta, Universitaria, Suere, 2 Tomos, (1967).

DIAZ GAINZA, José. HISTORIA MUSICAL DE BOLIVIA, Puerta del Sol, La Paz, (1977).

FACULTAD DE HUMANIDADES. IV ENTRADA FOLKLORICA, UMSA, La Paz, (1991)

FORTUN, Julia Elena. LA DANZA DE LOS DIABLOS, Ministerio de Educación, La Paz, (1961).

GONZALES BRAVO, Antonio. MUSICA (Instrumentos y danzas indígenas): En su IV Centenario, Tomo III. Comité Pro VI Centenario de la Fundación de La Paz, (1948).

- GONZALES DE HOLGUIN, Diego. ARTE Y DICCIONARIO QUECHUA-ESPAÑOL, Imprenta del Estado, Lima, (1901).
- MUÑIZ A, César. DEL FOLKLORE INDIGENA, Revista Universitaria, año XVI, Cuzco, (1926).
- OBLITAS POBLETE, Enrique. CULTURA CALLAWAYA, Ministerio de Educación, La Paz, (1963).
- PAREDES, Rigoberto Manuel. EL ARTE FOLKLORICO EN BOLIVIA, Ed. Popular, La Paz, (1981).
- PAREDES CANDIA, Antonio. DICCIONARIO MITOLOGICO DE BOLIVIA, Puerta del Sol, La Paz, (1972).
- FIESTAS POPULARES DE BOLIVIA, Isla, La Paz, 2 tomos, (1977).
- DE LA TRADICION PACEÑA, Isla, La Paz, (1982).
- LA DANZA FOLKLORICA EN BOLIVIA, Gisbert, La Paz, (1984).
- FOLKLORE DE POTOSI, Isla, La Paz, (1986).
- PAREDES DE SALAZAR, Elsa. PRESENCIA DE NUESTRO PUEBLO, Universo, La Paz, (1976).
- PLAZA MARTINEZ, Pedro y Luis. EL TINKU EN MACHA, En revista Boliviana de Etnomusicología y Folklore, año II No. 2, INA, La Paz, Oporto (1981).
- PORTUGAL ORTIZ, Max. LA ESCLAVITUD NEGRA EN LAS EPOCAS, COLONIAL, y NACIONAL, DE BOLIVIA, IBC, La Paz, (1977).
- RAMIREZ, Rolando, Rossana, Barragán y Mary Money. LA DANZA DE LA KULLAWA, UNA TRADICION AYMARA, En: Educación y Pueblo, Revista del Equipo Interinstitucional de Educación Popular No. 7, La Paz, (1991).
- REVISTA FOLKLORICA. ESTE ES MI PUEBLO, Aguilar, La Paz, (1990).
- ROSTWOROWSKI DE DIES CANSECO, María. HISTORIA DEL TAHUANTINSUYO, IEP, Lima, (1988).
- STOBART, Henry. PRIMEROS DATOS SOBRE LA MUSICA CAMPESINA DEL NORTE DE POTOSI, MUSEF, 1ra. Reunión Anual de Etnología, La Paz, (1987).
- SUAREZ EYZAGUIRRE, Nicolás. LA MUSICA AUTOCTONA PARA TARKAS Y SU CARACTER REPETITIVO, Tesis de Grado, UCB, La Paz, Inédito, (1984).
- TABOADA TELLEZ, Freddy. DANZAS FOLKLORICAS EN EL ARTE RUPESTRE DE CHIRAPACA, MUSEF, 2da. Reunión Anual de Etnología, La Paz, (1988).
- TRADICION Y CULTURA. EL GRAN PODER, Papiro, La Paz, (1982).
- VILLARROEL, TRIVEÑO, Augusto. URKUPIÑA, FOLKLORE Y CULTURA, Arol, Cochabamba, (1985).
- MUSICA Y NUEVAS TECNOLOGIAS**
- BOWLES, Garret. "The future of music databases". FONTES ARTIS MUSICAE, Vol. 34, No. 1 (January - Marz), 1987, p. 61-65.
- HEWLETT, Walter y SELFRIGDE, Eleanor (Eds.). Directory of Computer Assisted Research in Musicology. Menlo Park, CA: Center for Computer Assisted Research in the Humanities, 1988.
- HOFSTETTER, Fred. Micro computer program; helps music students learn eartrainig. University of Delaware. IBM Academic Information Systems, U.S.A., 1986.
- KRUEGER, Wolfgang. "Optical mass storage development and it's effects on the training of music librarians". FONTES ARTIS MUSICAE, Vol. 36, No. 2 (April - Jun), 1989, p. 89-95.
- MOGERS, Thomas (Ed.). Data Bases in the humanities and social sciencies. Osprey, Fl: Paradigm Press, 1967.
- de OLIVERA, Jamari. "EDUCACION MUSICAL A TRAVÉS DE COMPUTADORES". En: Anales del Simposio Internacional de Música e Informática; Sao Paulo, Brasil, 1988.
- PARMERUD, Ake. "EL USO DE MICROCOMPUTADORES EN LA COMPOSICION MUSICAL".

En: Anales del Simposio Internacional de Música e Informática; Sao Paulo, Brasil, 1988

### LA MUSICA TRADICIONAL DE CHILE

- BARROS, Raquel. ESTUDIO PRELIMINAR DEL *HUAINO EN CHILE*. Comunicación presentada al XXXIX Congreso Internacional de Americanistas, Lima, Perú, 1970.
- BARROS, Raquel Y DANNEMANN, Manuel. *EL GUITARRON EN EL DEPARTAMENTO DE PUENTE ALTO*. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Colección de Ensayos Nº 12, Santiago, 1961, 41 págs.
- BARROS, Raquel Y DANNEMANN, Manuel. INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA TONADA. *REVISTA MUSICAL CHILENA*, Año XVII, Nº 89, Santiago, julio-septiembre de 1964, pp. 105-114.
- CAMPBELL, Ramon. *LA HERENCIA MUSICAL DE RAPANUI*. Ed. Andrés Bello, Santiago, 1971.
- DANNEMANN, Manuel. ESTUDIO PRELIMINAR PARA EL ATLAS FOLKLORICO MUSICAL DE CHILE. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Colección de Ensayos Nº 15, Santiago, 1969.
- HORNBOSTEL, Eric M. VON. *CANCIONES DE TIERRA DEL FUEGO*. *Revista Musical Chilena*, Año VII, Nº 41, Santiago, 1951, pp. 71-84.
- ISAMITT, Carlos. *CANTOS MAGICOS DE LOS ARAUCANOS*. *Revista de Arte*, Año I, Nº 6, Santiago, 1935. (sin numeración de páginas).
- LAVIN, Carlos. *CULTURA ATACAMEÑA*. Cuadernos de Arte Nº 1. *La Música*, Santiago, 1950, 16 págs.
- VEGA, Carlos. *PANORAMA DE LA MUSICA POPULAR ARGENTINA*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1944.
- BLACE, Martha y Juan A. Magariños de Morentin. "ENUNCIADOS FUNDAMENTALES TENTATIVOS PARA LA DEFINICION DEL CONCEPTO DE FOLKLORE. 12 años después". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 7, 1992, págs. 29-34.
- "El contexto de actuación en la narrativa folklórica". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8, 1993, págs. 23-28.
- CARRIZO, Juan Alfonso. "LA POESIA TRADICIONAL ARGENTINA. Introducción a su estudio. "Anales del Ministerio de Educación", La Plata, 1951.
- DANNEMANN, Manuel. "EL FOLKLORE COMO CULTURA". *Revista Chilena de Humanidades* 6, 1984, págs 29-37.
- "NUEVAS REFLEXIONES EN TORNO AL CONCEPTO DE FOLKLORE". *Folklore Americano* 22, 1976, págs. 121-130.
- FINE, Gary Alan. "THE PROCESS OF TRADITION CULTURAL MODES AND CHANCE AND CONTEXT". "Comparative Social Research II", 1989, págs. 263-277.
- GREIMAS, Algirdas. "SEMANTICA ESTRUCTURAL", Madrid, Gredos, 1966.
- HANDLER, Richard y Jocelyn Linnekin. "TRADITION GENUINE VS. SPURIUS". *Journal of American Folklore* v. 97, 385, 1984 págs. 273-290.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan Angel. "ANALISIS SEMIOTICO DEL DISCURSO POLITICO", mimeografiado, La Plata, IICS, 1989.
- "LA SEMIOTICA DE ENUNCIADOS", La Plata, IICS, 1991.
- "EL CONTEXTO DE INTERPRETACION DE LOS FENOMENOS FOLKLORICOS". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8, 1993.
- TURNER, Victor. "DRAMA, FIELDS AND METAPHORS", Ithaca, Cornell University

Press, 1974, págs. 23-59 (Traducción Carlos Reynoso).

VIDAL DE BATTINI, Berta. "CUENTOS Y LEYENDAS POPULARES", t.1., Bs. As. Eca, 1983.

WILLIAMS, Raymond. MARXISMO Y LITERATURA, Barcelona, Península, 1988.

#### **PROPUESTA PARA LA EDUCACION MUSICAL DE CARACTER EXTENSIVO DIRIGIDA A JOVENES Y ADULTOS**

FERNAUD, Alvaro. "REALIDAD Y UTOPIA EN LA EDUCACION MUSICAL", en: UNESCO, AMERICA LATINA EN SU MUSICA, México, Ed. Siglo XXI, 1977.

DE LEON, MELENDEZ, Ofelia. FOLKLORE Y EDUCACION EN GUATEMALA: TRES ENSAYOS DE APLICACION, Ed. Centro de Estudios Folklóricos - Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala, 1981.

IADAP, LA EXPRESION PLASTICA EN EL ECUADOR, I, II, III y IV, Quito, 1981.

RABAGO, Constantino. "EDUCACION E IDENTIDAD NACIONAL", en: El Colegio de Michoacan A. C. - Comité Organizador Pro-Sociedad Interamericana de Folklore y Etnomusicología, SABIDURIA POPULAR, México, 1983.

SANDOVAL, Patricio, LA MUSICA POPULAR DEL ECUADOR: TEXTO DE EDUCACION MUSICAL PARA EL CICLO BASICO SECUNDARIO, Quito, Ed. IADAP, 1990.

DE SOUZA, Joa, Francisco. "ANOTACIONES QUE PARECEN IMPORTANTES PARA LA PRODUCCION DEL CONOCIMIENTO EN LA PERSPECTIVA POPULAR", Ed. CEDIS - Primer encuentro nacional de investigación participativa, Picalquí - Tabacundo, 1990.

#### **BAILES, DANZAS E INSTRUMENTOS MUSICALES AFRICANOS EN EL ECUADOR**

AGUIRRE, Carlos. Colombia siendo una relación geográfica, topográfica, agricultura, comercial, política de aquel país; ed. Baldwin, Gradock, 1822.

ARBOLEDA, José Rafael. LA ETNOHISTORIA DE LOS NEGROS DE COLOMBIA, Universidad de Northwestern, Illinois, 1950.

BOLIVAR, Simón. CARTA DIRIGIDA AL DUQUE DE MANCHESTER; Kingston, 6 de septiembre, 1815.

CABELLO BALBOA, Miguel. VERDADERA DESCRIPCION Y RELACION LARGA DE LA PROVINCIA Y TIERRA DE ESMERALDAS, ed. ecuatoriana, Quito, 1941.

CARBALHO-NETO, Paulo de. DICCIONARIO DEL FOLKLORE ECUATORIANO, ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1964.

----- El negro Uruguayo, ed. Universitaria, Quito, 1965.

COBA ANDRADE, Carlos Alberto. DANZAS Y BAILES EN EL ECUADOR; ediciones Abya-Yala, Cayambe. 1985.

----- LITERATURA POPULAR AFROECUATORIANA; ed. Gallo capitán, Otavalo, 1980.

----- INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES REGISTRADOS EN EL ECUADOR; ediciones del Banco Central del Ecuador, Quito, 1992.

CORNEJO, Justino. CHIGUALITO CHIGUALO. BIOGRAFIA COMPLETA DEL VILLANCICO ECUATORIANO; Universidad de Guayaquil, Guayaquil, 1959.

ESTUPIÑAN TELLO, Julio. HISTORIA DE ESMERALDAS, ed. Gregorio de Portoviejo, Esmeraldas, 1977.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. COMENTARIOS REALES DE LOS INCAS, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1965.

GONZALEZ SUAREZ, Federico. HISTORIA GENERAL DE LA REPUBLICA DEL ECUADOR, ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1970.

HERRERA, Pablo. APUNTAMIENTOS DE ALGUNOS SUCEOS QUE PUEDEN SERVIR PARA LA HISTORIA DE QUITO, sacados de las Actas del Consejo Municipal y del Cedulaario de la Corte Suprema, 1851, ed. Artes Gráficas, Quito, 1942.

PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad y Alfredo. COSTALES SAMANIEGO. HISTORIA SOCIAL

- DEL ECUADOR; Talleres Gráficos del Ecuador, Quito, 1964.
- STUTZMAN, Ronald. LA GENTE MORENA DE LA SIERRA ECUATORIANA COMO GRUPO ÉTNICO, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Quito, 1976.
- WHITTEN, Norman y Susana Friedemann. LA CULTURA NEGRA DEL LITORAL ECUATORIANO Y COLOMBIANO: un modelo de adaptación étnica, Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá, 1974.
- LAS CANCIONES MUSICALES DE VENEZUELA**
- AGERKOP, Terry Piaroa. Venezuela. Caracas: INIDEF-OEA, 1983. (Cajas Audiovisuales INIDEF, Primera Serie: Culturas Aborígenes de Latinoamérica).
- ARETZ, Isabel. EL POLO. HISTORIA. MUSICA. POESIA. En: Boletín del Instituto de Folklore (Caracas), V. 3, No. 6, p. 227-273; dic. 1959.
- FOLKLORE TACHIRENSE. Caracas: Editorial Arte, 1961-1963. 2 T. en 3 V. (Biblioteca de Temas y Autores Tachirenses, 24, 35, 37).
- CANTOS NAVIDEÑOS EN EL FOLKLORE VENEZOLANO. Caracas: Casa de la Cultura del Ministerio de Trabajo, 1962.
- EL TAMUNANGUE. Barquisimeto, Venezuela: Universidad Centro Occidental, 1970.
- MUSICA DE LOS ABORIGENES DE VENEZUELA. Caracas: FUNDEF-CONAC 1991. (Incluye casete con música).
- FERNAUD PALAREA, Alvaro. EL GOLPE LARENSE. Caracas: FUNDEF-CONAC, 1992.
- RAMON Y RIVERA, Luis Felipe. CANTOS DE TRABAJO DEL PUEBLO VENEZOLANO. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1955.
- LA MUSICA PANORAMA DEL FOLKLORE VENEZOLANO, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1959. pp. 35-70.
- MUSICA INDIGENA, FOLKLORICA Y POPULAR DE VENEZUELA, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana, 1967.
- LA MUSICA FOLKLORICA DE VENEZUELA, 2a. ed. Caracas: Monte Avila, 1969.
- LA MUSICA AFROVENEZOLANA, Caracas: Universidad Central de Venezuela. 1971.
- LA CANCION VENEZOLANA. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia, 1972.
- EL JOROPO, BAILE NACIONAL DE VENEZUELA, 2a. 2d., aum. Caracas: Armitano Editor, 1987.
- VEGA, Carlos. PANORAMA DE LA MUSICA POPULAR ARGENTINA. Buenos Aires: Losada, 1944.
- RASGOS DE LA IDENTIDAD MUSICAL EN AMERICA LATINA Y EL CARIBE TRAS LA OPTICA DE LA CONTRADANZA**
- CARDENAS, Rocío. LA RITMICA EN AMÉRICA. SP. Cali. 1980.
- BROMLEY, Yu. NACION O NACIONALIDAD. EN: SOCIALISMO, TEORIA Y PRACTICA. Nº 10, octubre. Moscú. 1980.
- BLASSIS, C. BAILES EN GENERAL, FIGURAS DEL BALET Y BAILES NACIONALES. Moscú. 1964.
- GRAETZER, Guillermo. DANZAS DE SIETE SIGLOS. Buenos Aires, Argentina. 1963.
- GUANCHE, Jesús. ANTECEDENTES HISPANICOS DE LA CULTURA CUBANA. CIDMUC, La Habana. 1983.

# INFORMATIVO

## CONVENIO PARA LA CAPACITACION ARTESANAL

El IADAP y el Instituto Ecuatoriano de Crédito Educativo y Becas - IECE-, suscribieron un convenio de cooperación interinstitucional para la formación y perfeccionamiento de los sectores artesanales vinculados a los Centros de Trabajo de Cultura Popular -CTCP-.

Los directivos de las instituciones, manifestaron su mayor disposición para coordinar las acciones administrativas que fueren del caso y que faciliten a los artesanos, la consecución de cupos de admisión y/o financiamiento para cursos de postgrado y capacitación, dentro y fuera del país.

El IADAP, a través de este acuerdo, aspira a contribuir al robustecimiento del sector artesanal; así mismo, facilitar oportunidades de mejoramiento de las técnicas, procesos productivos, diseño y comercialización de bienes artesanales, llamados a constituirse en un importante rubro dentro de la economía nacional y presencia cultural del país en el concierto internacional.

## CONVENIO DE COOPERACION IADAP - IOA

De igual manera el IADAP, representado por su Director Ejecutivo, y el Instituto Otavaleño de Antropología -IOA-, representado por su Presidente, suscribieron un convenio interinstitucional con la finalidad de apoyarse en los niveles académicos, de docencia e investigación.

Las dos instituciones, en el interés de desarrollar la cultura local de la región norte del Ecuador, se comprometieron en la realización de seminarios académicos, investigaciones socioculturales, programas de intercambio de investigadores en proyectos que requieran del apoyo académico y de infraestructura, a partir de julio del presente año.

*De manera más puntual, el IOA ofrecerá asistencia técnica para el Centro de Trabajo de Cultura Popular de Imbabura; además, contribuirá a la sistematización de bibliografía correspondiente al área geocultural de su influencia, con destino a la Red Andina de Información sobre Artes Populares -RADIAP-.*

Los dos organismos, finalmente, iniciarán su labor conjunta con la ejecución del Proyecto denominado "Actualización del mapa artesanal de la provincia de Imbabura".

### **I ENCUENTRO DE NARRADORES DE HISTORIAS Y LEYENDAS DEL NORTE ECUATORIANO**

Con el interés de proyectar las positivas experiencias logradas por el Centro de Trabajo de Cultura Popular de Buga-Colombia, con la realización de los encuentros anuales de cultores de la tradición oral; el Centro de San Antonio de Ibarra, realizó un evento similar en la localidad de Peguche, de la provincia de Imbabura-Ecuador.

En el evento participaron contadores de Pijal, Pucará de Velásquez, Carabuela, Punyaro, Angochahua, Bolívar, Quichinche, Chota, Chalguyaco, Lita y Amasanga, comunidades indígenas, afroecuatorianas y mestizas de la sierra y oriente ecuatorianos.

A más de una valiosa recopilación de mitos, cuentos, anécdotas y casos; el encuentro dio lugar a una reflexión valorativa de tradición oral como un mecanismo de aprehensión del universo y del conocimiento, de recuperación de la memoria colectiva en la que pervive lo sagrado, lo profano, lo mítico y lo religioso.

### **ACUERDO CULTURAL PIURA '94 POR LA INTEGRACION CULTURAL DE LOS PUEBLOS**

Como parte sustantiva del evento de la III Semana de Identidad Cultural '94, el Instituto Nacional de Cultura del Perú -INC-, representado por su Director Ejecutivo, Dr. Pedro Gjurinovic; el Consejo Transitorio de Administración de la Región Grau, representado por su Presidente Ejecutivo, General FAP (r) Don Enrique Siles Garibotto; el Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello -IADAP- representado por su Director Ejecutivo, Lcdo. Eugenio Cabrera Merchán, suscribieron el presente acuerdo en términos de:

- Fortalecer la Integración Cultural de las comunidades representadas, con acciones de orden cultural, artístico y académico.
- Apoyar a los Centros de Trabajo del IADAP e Institutos Departamentales del INC, haciendo efectivo un programa conjunto para 1995, que comprenda: registro y recuperación de las expresiones del arte popular y tecnologías ancestrales; funcionamiento

talleres experimentales de artes populares; un programa de ediciones bibliográficas; e, intercambio de delegaciones artísticas y académicas.

Las instituciones suscriptoras del acuerdo, finalmente, se comprometieron a dar continuidad al evento SEMANA DE LA IDENTIDAD CULTURAL; recomendando, además, a las Colectividades del Convenio Andrés Bello, la creación de nuevos espacios para el tratamiento de esta temática con mística de integración,

## INTEGRACION PARA EL FUTURO ARTESANAL

La Fundación O SOL de Río de Janeiro, Brasil hizo extensible una invitación al encuentro **Integración para el futuro artesanal**, del 5 al 9 de diciembre a la que asistieron representantes de Latinoamérica y España de organizaciones gubernamentales, ONGs, sindicatos de artesanos y organismos internacionales.

El Director Ejecutivo; de la Institución, participó en el evento con la ponencia "Criterios teórico metodológicos y la experiencia desarrollada por el IADAP, en su acción de asistencia técnica a los países miembros con miras



Momentos de la firma del Acuerdo Cultural Piura '94, en la gráfica el Doctor Pedro Gjurinovic, Director Ejecutivo del Instituto Nacional de Cultura del Perú, el Director Ejecutivo del IADAP y autoridades de la localidad.

a formar una conciencia de identidad regional".

*En la agenda del evento se trataron temas sobre la producción artesanal: actualidades y perspectivas; dimensiones económicas del sector; centros artesanales; desenvolvimiento de actividades artesanales: uso de recursos ambientales como insumos para la producción; programas, proyectos y organizaciones de acopio en el sector artesanal; entre otros.*

Un aspecto derivado de este encuentro es la posibilidad futura para que el Estado Amazonas del Brasil, la Universidad de Manaus y el IADAP, organicen un encuentro de artesanos indígenas de la cuenca amazónica, para así enriquecer e integrar más aún a este importante sector poblacional de nuestros países.

### III REUNION TECNICA DE LA RADIAP

En la ciudad de Quito, los días 16, 17 y 18 de noviembre, se realizó la III Reunión de Evaluación del Avance de la RADIAP, con la asistencia de los delegados de los países miembros del Convenio, funcionarios de la Dirección Ejecutiva y observadores invitados.

Los expertos delegados por los países del CAB, evaluaron y establecieron acuerdos para la gestión futura de la Red en relación a la siguiente agenda: ampliación de la cobertura temática, consolidación de los nodos de la Red, ratificación de los compromisos anteriores asumidos por los países, definición de la línea editorial del boletín bibliográfico y orientaciones para el adelanto del tesoro sobre cultura y artes populares.



De izq. a der. Lic. E. Cabrera, Director Ejecutivo del IADAP; Lic. P. Sandoval Coord. del Proyecto RADIAP; Lic. M. Aráuz, Subsecretario de Promoción Cultural de la Secretaría Nacional de Cultura de Bolivia; Dr. M. Dannemann, Presidente de la Comisión Nacional Chilena del IADAP; Sra. V. Montenegro, Jefa de Diseño Gráfico del Instituto Nacional de Cultura de Panamá; y Dra. M. Teresa Meli, Coord. de Proyectos Internacionales de FUNDEF de Venezuela.

*La Reunión, con motivo de los 25 años de existencia del Convenio Andrés Bello, se adhirió a tan importante aniversario e hizo votos por un futuro cada vez más próspero de la Organización.*

### PROYECTOS PARA LA CAPACITACION Y COMERCIALIZACION ARTESANAL

El Ministerio de Cultura de España a través de la Dirección General de Cooperación Cultural y en el marco de su programa "Ayuda a proyectos de desarrollo cultural en los países Iberoamericanos", consideró la solicitud del IADAP, como beneficiario, en los proyectos: **Capacitación artesanal en los Centros de Trabajo de Cultura Popular del IADAP** y **Estudio de factibilidad para la conformación de una empresa comercializadora de los países miembros del CAB.**

*El primer proyecto, desde una perspectiva interdisciplinaria, busca que el grupo beneficiario acceda y recree el conocimiento sobre técnicas e instrumentos apropiados que incrementen su eficiencia, mejoramiento de la calidad del producto artesanal, preservación ecológica, iniciativas gerenciales,*

*condiciones del mercado y contribuyan, con su participación social, a que la artesanía conserve y potencialice su rol en la socialización cultural y robustecimiento de la identidad de las comunidades.*

*El segundo proyecto tiene como finalidad consolidar una unidad ejecutora al interior del Organismo, que emprenda en esta iniciativa con eficiencia técnica, administrativa y financiera, garantizando excelencia para: establecer marcos o sellos de intangibilidad de los productos artesanales, discriminar e identificar los oficios artesanales por países, desarrollar los lineamientos de una política de comercialización valorativa de los contenidos culturales del bien artesanal, y administrar una red regional de comercialización.*

Esta asistencia por parte del Ministerio de Cultura obedece a la cobertura de los mismos, atinentes al mejoramiento de las condiciones de trabajo y de la calidad de vida del sector artesanal.

## GEOMETRIA DE LOS ESPACIOS

El IADAP conjuntamente con la Embajada de Colombia realizaron la exposición de pintura "Geometría de los Espacios", de la artista colombiana María Eugenia Guerrero.

La muestra constituye una proyección del arte precolombino y en ella se descu-

bre una maravillosa geometría de dimensiones y proporciones, con una cromática definida y contrastante; en base a una técnica de acrílico sobre papel y madera, resultado de investigaciones en orfebrería, alfarería y de petroglíficos de las diferentes culturas aborígenes colombianas.

## PAISAJES VENEZOLANOS Y ECUATORIANOS

El IADAP y la Embajada de Venezuela, realizaron la exposición de pintura "Paisajes", de la artista venezolana Rosalba Bisanti Nieto, en el mes de julio del año pasado.

La muestra reunió una serie de trabajos que recrean paisajes y rincones de la geografía y viviendas campesinas de Venezuela y Ecuador; plasmados con un colorido intenso y cautivante, que da a esta obra una vivencia que trasciende la retórica exaltativa de la costumbre e intenta rescatar la cultura de nuestros pueblos.

Entre los recursos más usados por la pintora, se pudo apreciar al óleo, junto con el carbón, polvo diluido de pintura metalizada y pintura fría para cerámica vertida con pincel. El manejo del lápiz ha impreso en su obra un enorme sentido del ritmo.

Para el IADAP, esta acción promocional de la plástica constituyó una oportunidad más para apreciar la interacción de valores que se sucede en la obra de varios jóvenes artistas contem-

poráneos, que abarca todo un espectro amplio de innovaciones características culturales, procedencias geográficas, estilos y composiciones.

### UN PUENTE ENTRE EL AGUILA Y EL CONDOR

El IADAP con el auspicio de la Embajada de Bolivia en el Ecuador, auspiciaron, en el mes de agosto pasado, la exposición "Artesanía aymara-quechua", que contenía una muestra muy representativa de los ancestrales textiles de las culturas del Collasuyu de Bolivia.

La promotora de esta exposición itinerante es Martha Orozco, originaria de ayllu Jucumani de Potosí y presidenta del Comité de Defensa de los Quechuas Viajeros; habiendo iniciado hace algunas semanas su viaje por América, con la misión de reavivar los nexos entre los indígenas del norte y sur del continente.

### BISUTERIA POPULAR

En el interés de robustecer los distintos gremios y asociaciones artesanales, con iniciativas que benefician la comercialización y mejora de sus niveles de vida y bienestar material; el IADAP conjuntamente con la Unión Artesanal Kulky Quishca, realizaron en el mes de septiembre, la exposición **Bisutería Popular-Diseños en Plata**

Los artesanos-joyeros participantes presentaron diseños propios,

básicamente en plata y resultantes de una labor experimental e investigativa sobre nuestras raíces culturales.

### CERAMICA PERUANA EN EL ECUADOR

El Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, conjuntamente con la Embajada del Perú, realizaron la exposición **Ceramios de Chulucanas**, del artífice peruano Manuel López Chero, la misma que estuvo abierta desde el 16 al 29 de noviembre de 1994 en la Galería de Arte y Artesanías del IADAP.

*La tradición artesanal de Chulucanas tiene sus orígenes en la antigua técnica y diseño de los Vicus y de los alfareros de Simbalá de la región norte y fronteriza de Perú con el Ecuador. La muestra estuvo conformada no sólo de elementos decorativos y modelado de pequeñas figuras de arcilla, sino también una amplia gama de cerámica utilitaria*



En la fotografía integrantes de la Unión Artesanal Kulky Quishca

*con formas costumbristas del entorno socio-cultural de estas comunidades.*

Con esta actividad el IADAP contribuyó una vez más al robustecimiento de la identidad de los países que conforman la Organización del Convenio Andrés Bello, promoviendo rasgos culturales compartidos de profunda tradición como son las distintas técnicas en el trabajo de la arcilla y propuestas proyectivas e innovadoras de la artesanía en cerámica.

### DISEÑOS TRADICIONALES EN LA ARTESANIA TEXTIL INDIGENA

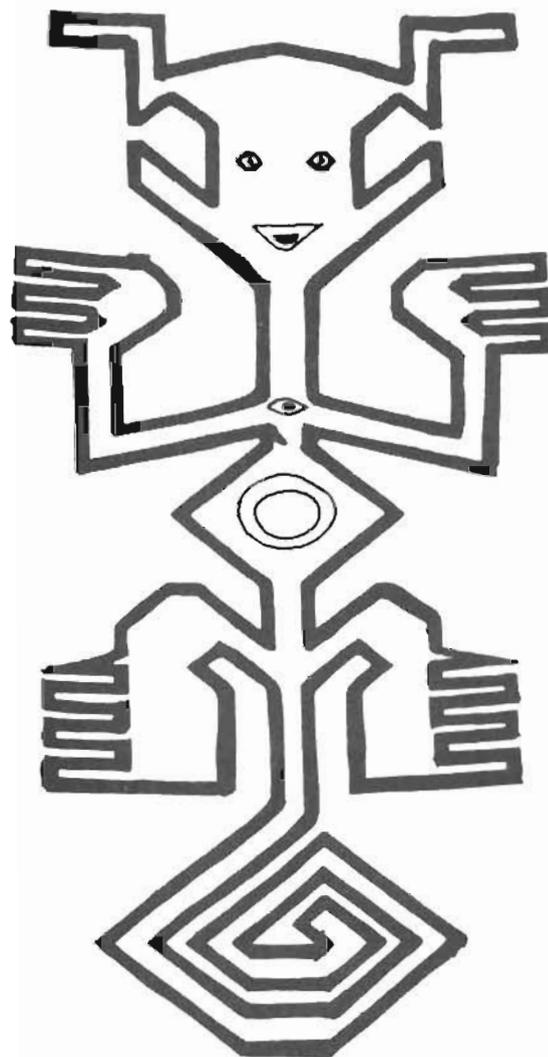
El IADAP, realizó la exposición **Tapices Salasacas**, elaborados por la Asociación de artesanos indígenas "CURI INTI" (Sol de oro), en febrero de este año.

Los Salasacas son una comunidad indígena quichua conocida por la elaboración de textiles; particularmente, esta asociación se encuentra en la labor de recuperar los diseños autóctonos, con alto contenido cultural, originalidad, calidad estética y riqueza simbólica, que se encuentra en los bordados, tejidos y prendas de vestir tradicionales.

El tapíz es un recurso reciente, a través del cual los artesanos consiguen exponer sus diseños con la exquisitéz que les brinda el manejo de los hilos y el tejido manual sobre un telar de pedales. De esta manera se ha conseguido una forma de artesanía artística, rica en cro-

mática y textura, que puede ser admirada en paredes y murales, o bajo una modalidad utilitaria, como cobertores de muebles y alfombras.

Con esta acción, el IADAP contribuye a la valoración de las prácticas productivas ancestrales de las comunidades, promoviendo su participación para atender eficientemente la actividad de comercialización y mejora de sus niveles de vida y bienestar.



# SERVICIOS QUE PRESTA EL IADAP

*El IADAP es un organismo especializado del Convenio Andrés Bello, orientado a la revalorización de las diversas manifestaciones del arte popular, mediante acciones promocionales de los valores culturales en ellos contenidos revirtiéndolos en beneficio de la identidad regional.*

*Fue creado en 1977 por la VIII Reunión de Ministros de Educación del Convenio y su personalidad jurídica de Derecho Internacional Público, se encuentra reconocida por la República del Ecuador mediante Acuerdo de Privilegios e Inmunidades suscrito en 1978.*

*Con sede en Quito-Ecuador, el Organismo cuenta para su gestión descentralizada con Comisiones Nacionales y Centros de Trabajo de Cultura Popular en cada uno de los países signatarios del Convenio, que se encargan de la ejecución de los programas dentro de su jurisdicción.*

## 1. Asistencia Técnica

- Formulación y ejecución de proyectos, capacitación y promoción cultural y asesoría académica.

## 2. Centro de Documentación

- Circulación de publicaciones, búsqueda y análisis de información, alerta bibliográfica, disseminación selectiva de documentos, capacitación en técnicas documentales y reproducción fotostática.

## 3. Galería-taller de Arte y Artesanías

- Exposiciones, comercialización y promoción artesanal, cursos, seminarios y talleres.

## 4. Unidad editorial

- Producción de impresos, levantamiento de textos, diagramación, artes finales e impresión.

# PUBLICACIONES PERIODICAS

- Boletín Informativo 'Bocina de los Andes'
- Revista 'Identidades'
- Boletín Bibliográfico 'Diablo Huma'



**INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES  
DEL CONVENIO ANDRES BELLO**

Dirección: Calle Diego de Atienza y Av. América  
Apartado Postal 17-07-9184 / 17-01-555  
Fax: 593.2. 563096 • Teléfonos: 553-684 / 554-908  
Quito-Ecuador

Nombre (letra de imprenta) \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_ País \_\_\_\_\_

Apartado Postal N° \_\_\_\_\_

Adjuntar cheque por la suma de US \$3.00, más 20% por gastos de envío.

Suscripción de dos números al año US \$5.00, más 20% por gastos de envío.

Eviar cheque cruzado a nombre del IADAP.

**INSTITUTO ANDINO DE ARTES POPULARES  
DEL CONVENIO ANDRES BELLO**

Dirección: Calle Diego de Atienza y Av. América  
Apartado Postal 17-07-9184 / 17-01-555  
Fax: 593.2. 563096 • Teléfonos: 553-684 / 554-908  
Quito-Ecuador

Nombre (letra de imprenta) \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_ País \_\_\_\_\_

Apartado Postal N° \_\_\_\_\_

Adjuntar cheque por la suma de US \$3.00, más 20% por gastos de envío.

Suscripción de dos números al año US \$5.00, más 20% por gastos de envío.

Eviar cheque cruzado a nombre del IADAP.

Impreso en los talleres gráficos  
del Instituto Andino de Artes Populares  
del Convenio Andrés Bello  
abril de 1995  
Quito - Ecuador