



Fondo
Editorial
Ministerio
de Cultura

Música patrimonial del Ecuador

Juan Mullo Sandoval



Cartografía
de la Memoria

Quito-Ecuador
2009



© *Cartografía de la Memoria*

Número 3

Música patrimonial del Ecuador

Autor: Juan Mullo Sandoval

Introducción: Patricio Sandoval Simba

Primera edición: julio 2009

Investigación realizada con el auspicio
del Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural
y Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC

Publicación y edición auspiciadas por
el Ministerio de Cultura del Ecuador

ISBN 978-9978-92-728-1

Derecho de autor 031456

Washington Barreno Muñoz

Coordinación del convenio

Patricio Sandoval Simba

Coordinación académica

Juan Pablo Crespo

Edición

María Auxiliadora Balladares

Corrección de estilo

Archivo personal del autor

Fotografías

Ediciones La Tierra

Diseño gráfico

Impreso en Ecuador ● Ecuador mamallaktapi kamukchishka

Contenido

Presentación	9
Ramiro Noriega Fernández	
Introducción	11
Patricio Sandoval Simba	
Prefacio	17
Capítulo 1	23
La música nacional como rasgo de diferenciación social	29
Componentes culturales: interrelaciones	35
Cambio de función de las formas de baile a las formas canción	37
El Barroco andino y los formatos instrumentales latinoamericanos	46
Referencias de análisis interpretativos de las manifestaciones musicales	52
Visión crítica de las “nuevas expresiones” musicales	69
Capítulo 2	
Referencia del cancionero	83
Panorámica de la música tradicional y popular del país	125
Referencias de matrices socio culturales y simbólicas musicales de las culturas indígenas	128
Capítulo 3	
Instrumentos musicales tradicionales y de reciente introducción	199
Capítulo 4	
Recomendaciones para la gestión de políticas pro vigorización del patrimonio musical nacional	227
Bibliografía	239
Contenido del CD de música	245



Presentación

La colección *Cartografía de la Memoria* es una iniciativa del Ministerio de Cultura del Ecuador en cooperación con el Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC. El presente volumen aborda una manifestación que, si bien posee modelos definidos y arraigados en nuestra cultura por centenares de años, también se modifica y actualiza casi diariamente. Por ello, el acercamiento a la música popular es acaso uno de los caminos más directos para indagar en nuestras identidades.

Esta serie de publicaciones contempla además otras temáticas, como el arte oral, la fiesta popular tradicional y el patrimonio cultural alimentario. Con esto, la Subsecretaría de Patrimonio da cumplimiento a las metas planteadas en la Agenda Patrimonial.

El presente título se constituye en una panorámica de la música nacional, donde se ordenan los diferentes ritmos por provincia y por etnia. Se incorporan algunas partituras, lo cual enriquece a la obra con otros registros que se apartan de lo puramente textual. También se plantea una clasificación de los instrumentos musicales tradicionales y de reciente introducción en el país. Todo esto se complementa con una propuesta para la inserción de la música popular en la currícula educativa de escuelas y colegios.

El Ministerio de Cultura agradece al IPANC y, en particular, al maestro Juan Mullo, investigador y autor del informe final objeto de esta producción editorial, donde buscamos documentar la memoria musical del Ecuador desde sus orígenes a lo más inmediato.

Ramiro Noriega Fernández

Ministro de Cultura



Introducción

Patricio Sandoval Simba

Apuntes sobre la etnomusicología en el Ecuador

La etnomusicología, inicialmente, ha tenido que ver con la música viva de las tradiciones orales, incluidos los instrumentos musicales y danzas de los pueblos ágrafos, dentro del denominado “folclore rural”.

El término *etno*-musicología se definía para la *otra* música, la música *ajena*, en una concepción cultural etnocentrista, donde lo *otro* y lo *ajeno* comienzan justo donde termina la autoconceptualización ideológica de la música de arte europea de los siglos XVI al XX.

En una visión más actual, la etnomusicología se plantea como el estudio científico de la música en su contexto o en su cultura; más centrada en la práctica social, generadora de comportamientos, sin creadores reconocidos. Lo musical representa hechos o eventos, aspectos socio-comunicativos e interacciones.

El acento está en la característica social, cultural y dinámica de la música. Nos encontramos ante una disciplina proyectada a la generación de conocimiento y conciencia de otras posibilidades para resolver los problemas sociales y culturales. Esta posibilidad es, en realidad, la condición de su retro-alimentación teórica y práctica, como relación necesaria entre reflexión y acción.

De allí que estudiar lo musical no solo implica el *qué* y *cómo* la sociedad determina su música, sino aclarar también cuánto de lo social se esconde y revela en lo musical, y cuánto de lo musical determina lo social.

Desde una visión general, en la investigación musical del país se han sucedido experiencias académicas, programas universitarios en etnomusicología, difusión documental con publicaciones y materiales sonoros especializados, en su mayoría de las culturas andinas y amazónicas. Los temas de interés giran en torno a la identidad, la interculturalidad y multiculturalidad, la diversidad y etnicidad, los cambios culturales y otros aspectos.

Se han desarrollado apoyos teóricos y metodológicos interdisciplinarios desde la antropología cultural, la etnohistoria, la etnomusicología, la sociología musical, la lingüística y el pensamiento andino.

La sociología musical ha centrado sus investigaciones en torno a las corrientes musicales urbanas populares; parece concentrarse en las letras de las canciones de estos estilos, antes que en la práctica misma de la creación musical. Son importantes los análisis histórico-sociales que tratan sobre grupos migratorios, procesos de urbanización, cotidianidad urbana, desarraigo y cultura de masas. En general, la música es vista como consumo cultural y de identidad.

El enfoque socio-cultural se caracterizaría por estudios hechos desde una estética de las clases populares y su dinamización social, considerando el papel de la comunicación y el proceso del lenguaje artístico popular actual.

La lingüística ha dado su aporte desde la semiótica y su relación con la literatura y el proceso comunicativo del arte. Los análisis de los textos son básicos en esta tendencia, tanto de las músicas tradicionales cuanto de las populares modernas, dentro del contexto de la diversidad étnica y estratificación social de nuestro país.

Los estudios ligados al pensamiento andino han desarrollado conceptos de la cosmología andina, sobre la base de la lengua *kichwa* y los principios que influyen en el ordenamiento de su mundo: el tiempo y el espacio. También, y con una orientación más cotidiana y pragmática, han tratado las prácticas artísticas indigenistas-urbanas (música, danza, ritualidad, mitología, etc.), sobre todo de los jóvenes ligados al proceso cultural y político de las organizaciones indígenas del Ecuador.

Hacia nuevas nociones de identidad musical

Etnomusicólogos de los países del Convenio Andrés Bello,¹ coincidieron en que los distintos países latinoamericanos asistimos en los actuales momentos al surgimiento de nuevas identidades musicales, algunas sustentadas sobre la base de las ya existentes, en donde la música popular y tradicional juega un papel determinante. Plantearon que lo popular y lo tradicional, lejos de ser conceptos estáticos, demandan pensar en nuevas lecturas, cuyos referentes son expresiones de culturas vivas que son parte de una serie de intercambios culturales, dentro de una dinámica global que conjuga elementos como lo patrimonial, la interculturalidad y, sobre todo, la identidad.

Las manifestaciones actuales cada día se alejan de un concepto etnocrático de cultura musical, tal el caso de la noción de “música nacional ecuatoriana”, generalización que permanentemente ha traído conflictos. Los sujetos históricos ahora ya no se definen por ese tipo de pertenencias, ni estilística ni culturalmente, sino por el conjunto de manifestaciones artísticas y sociales de las que participan, sean estas tradicionales o modernas, regionales o globales, populares o académicas. A esto se debe sumar el sujeto como ser social, profesional, generacional, ideológico, político, etc., el cual crea, participa y se adscribe a elementos culturales polidimensionales y multiestilísticos.

En ese sentido, se acogieron inicialmente al concepto sugerido por el IPANC (ex IADAP), respecto de lo *popular*:

... representa una situación de mixtura, asimetría y conflicto que, aunque incorpora la tradición, desmiente la imagen de unas manifestaciones “puras”, crecidas al margen de contaminaciones, intercambios y readaptaciones.

1 Encuentro Latinoamericano de Música y Tradición Oral realizado en Quito, los días 19 y 20 de julio de 2004, dentro de la agenda de actividades del proyecto Cartografía de la Memoria.

En cuanto a lo *tradicional*, consideraron que:

... esto no se define desde el linaje precolombino y la matriz colonial, sino a partir de la referencia a dos situaciones: a) lo tradicional como rasgo de culturas provenientes de sistemas no capitalistas de producción, sean o no indígenas, y b) lo heredado de una memoria trabajada y compartida históricamente.²

Expresaron, además, que la identidad no es estática, se transforma permanentemente, se mediatiza con todo tipo de estamentos sociales. Las identidades locales intercambian su cultura con las globales, aunque no sabremos si ello ocurre en igualdad de condiciones. Estos aspectos que se observan a cada momento en la realidad ecuatoriana, replantean tanto el papel de la investigación musical, cuanto de nuestra participación como sujetos activos en la comprensión de los procesos históricos contemporáneos.

Los retos actuales

El concepto de una Cartografía de la Memoria involucra la organización (identificación, selección, ordenamiento y jerarquización) de los conocimientos (datos, explicaciones y valoraciones) que tenemos los ecuatorianos –individual, colectiva e institucionalmente– sobre los creadores, la producción, los bienes y servicios culturales. Todo ello para fortalecer la adscripción identitaria –personal y colectiva–, el sentido (conciencia y empoderamiento de lo patrimonial) y el ejercicio de la ciudadanía cultural (prácticas sociales asentadas en derechos y obligaciones).

El ejercicio cartográfico de nuestra música popular tradicional demanda la transformación de “lo intangible” en experiencias o materializaciones concretas (perceptibles, con esquemas figurativos de pensamiento, sintético, condensado, sencillo, concreto, formado con imágenes vívidas y claras), que fomenten el disfrute y acceso amplio de los ciudadanos a los bienes y servicios culturales.

En el Ecuador, el surgimiento de nuevas realidades sociales y sus correspondientes movimientos artísticos, cada uno defendiendo su tradicionalidad o su modernidad, hace que en las últimas décadas seamos

2 “Términos de referencia de asistencia académica para el evento”, IADAP, 2004.

partícipes de una relación acelerada, donde cada sector social reclama su propio proceso de desarrollo, diversificándose las manifestaciones musicales hacia otras realidades interculturales complejas de cara al siglo XXI.

Es pertinente hablar de identidades musicales, de pertenencias sociales y grupos cuyas formas de expresión, interpretan una realidad en crisis, en donde los límites culturales son cada vez más permeables, como sucede en los escenarios urbanos donde los procesos aculturativos se suceden con mayor rapidez y complejidad.

Las músicas ecuatorianas actuales, tradicionales o no, son el producto de relaciones interculturales cuyo principal escenario social es la gran ciudad. Son identidades múltiples cuyos gestores han cambiado sus patrones originales con manifestaciones pródigas en elementos culturales entrelazados que construyen nuevos sistemas de valores.

Juan Mullo dice que estas “conductas artísticas no son ‘puras’ ni al margen de contaminaciones; son el producto de relaciones en conflicto que nos han hecho repensar el concepto de lo nacional”. Pensaríamos, entonces, en términos de que no existe una identidad nacional única porque dicho proceso de construcción identitaria es selectivo, dinámico y excluyente.

En su estudio del pasillo ecuatoriano, Ketty Wong dice que es posible construir varias versiones de una identidad nacional que represente diferentes intereses, valores y grupos sociales; en el caso de los pasillos clásicos y los pasillos rocoleros, representarían dos identidades opuestas: la primera hegemónica y una segunda marginal.³

Consideramos que es importante realizar una visión crítica de las “nuevas expresiones musicales” en el contexto de los intercambios culturales y dinámicas globales que conjugan lo patrimonial, la interculturalidad y las identidades. Requerimos tratar la música no solo como un aval de las identidades y tradiciones culturales, sino desde su potencialidad social para renovar la cohesión social y apoyar los deseos y desafíos colectivos del presente.

3 Ketty Wong, “La ‘nacionalización’ y ‘rocolización’ del pasillo ecuatoriano. Decidnos las canciones de un pueblo y os diremos sus leyes, sus costumbres y su historia”, en CAAP, *Ecuador debate* No. 63, Quito, 2004.

Existe en el Ecuador un patrimonio musical de valor excepcional que no ha sido organizado en un sistema de información acorde a las convenciones vigentes a nivel internacional, ni adecuado para garantizar el acceso de la comunidad; esta falencia afecta los procesos de fortalecimiento identitario y dificulta la administración cultural en detrimento del ejercicio pleno de los derechos culturales, que los pueblos y la nación entera deben ejercer. *Música patrimonial del Ecuador* de Juan Mullo es un punto de partida pertinente hacia aquella compleja sistematización que nos exigen las concepciones culturales de la contemporaneidad.



Prefacio

La función social de la música se expresa principalmente en los calendarios festivos y rituales de las culturas indígenas, montubias, mestizas y negras del Ecuador. Existe, como en toda cultura, funciones de los cantos y danzas para diversos tiempos y espacios, fechas y, sobre todo, épocas relacionadas a lo agrícola y lo religioso, que se expresan a través de una estructura sonora que es lo que trataremos de estudiar en este ensayo. La cultura mestiza define, por así decirlo, gran parte de lo que actualmente conocemos por “música nacional”; se apropia de varios elementos culturales indígenas y del lenguaje musical andino, y en su pertenencia social observamos que es el producto del proceso colonial terrateniente; de lo español, como una expresión de poder y estratificación social; de lo europeo-occidental, como modelo cultural dependiente; de lo urbano, como una nueva conciencia estética y otros aspectos, que modifican y fusionan varios elementos estructurales musicales bajo una diferente percepción cultural que su originaria indígena.

El pensamiento romántico surgido en el siglo XIX es uno de los factores ideológicos, junto a otros como el liberalismo, el racionalismo, el iluminismo, etc., que promueven respuestas culturales afines a una estética más moderna que la colonial. La literatura romántica, en manos de sectores sociales económicamente altos, viabiliza el encuentro de estos dos elementos: lo indígena y lo mestizo, bajo una óptica de poder. La música de esta época es un medio expresivo para relatar un proceso en donde lo indígena siempre fue lo marginal. El texto romántico exalta factores como: la mujer, el sentimiento, la patria, la nación, el desarraigo,

etc., mientras que la música indígena se rige por las funciones rituales de los cantos y mitos, por ejemplo, la Pachamama, es decir, un pensamiento simbólico. Para consolidar una urgente necesidad de identidad, el mestizo, cobijado bajo el proyecto ideológico de lo nacional que es promovido desde el Estado nacional, comienza a construir formas expresivas que, en lo musical, se plasman en un cancionero nacional, el mismo que ya lo identifica como sector cultural y, a veces, como clase social diferenciada. Para la construcción de esta “identidad musical nacional mestiza”, se toman las estructuras indígenas, sobre todo, andinas, las cuales, junto a los textos románticos que promovían desde hace tiempo una especie de indigenismo, pretenden la defensa de lo indio –contrariamente– a través de su estigmatización. Se toma su marginalidad como símbolo de identidad:

*Pobre Pilabuin
cargando costal
sumido en dolor
llorando tu mal
tendrás que vivir...*

Albazo de Gerardo Arias y Arias

En cambio, las culturas indígenas y negras del Ecuador tienen una percepción distinta evidenciada siempre a través de la ritualidad, de símbolos y mitologías. Su mundo sonoro, los cantos catárticos, los arrullos negros, el canto sagrado o Anent shuar, los yaravíes andinos, etc., son expresiones simbólicas en acción, es un regreso y mayor contacto con la naturaleza. Sin embargo, el proceso de dominación hacia estas culturas por parte del sistema socioeconómico y político del Ecuador ha traído, en los últimos tiempos, el cambio de función de estas músicas hacia lo comercial. La marginalidad, la migración y la exclusión social han producido el cambio o desaparición de estas funciones rituales. Las tecnoculturas y la participación en la lógica del consumo de música masiva y comercial permiten ahora nuevas lecturas de sus expresiones musicales.

En ese sentido, este trabajo enmarca planteamientos musicológicos y etnomusicológicos, generados en la dinámica y praxis de su contacto con las culturas populares y sus expresiones artísticas. Sus conceptos van construyéndose en la medida que son participativos con los grupos sociales y artísticos. Es la cultura la que genera el pensamiento musical,

y la dinámica social es la que permite la construcción del conocimiento, se dirige hacia lo académico y viceversa, comparte el proceso histórico con las sociedades a las que dice comprender o estudiar. Sin embargo, su marco de referencia es interdisciplinario y girará también en torno a la etnohistoria, la sociología y la antropología, como procesos de análisis de las formas sociales y el desarrollo cultural de la música indígena, montubia, negra y mestiza. Toca temas como la ritualidad andina frente a los procesos de modernización y globalización de la sociedad ecuatoriana y, en ese sentido, plantea la necesidad de conceptualizar nuevas nociones de identidad musical dentro de la música popular y la comprensión de fenómenos como la tecnificación de las músicas rituales dentro de las manifestaciones tecnoculturales actuales.

Desde el campo de la etnomusicología aplicada y la gestión cultural, este estudio plantea la necesidad de proyectos participativos de re-asimilación de las identidades locales, a partir de sistemas de referencias culturales, para estructurarlos lógicamente en función pedagógica y artística: tipo de propuestas pedagógicas que apuntan a la consolidación de metodologías de educación intercultural. Finalmente, hace un llamado a las diversas instituciones culturales del país para la conformación de los archivos sonoros etnográficos del Ecuador, eje fundamental de la salvaguarda, la preservación y la defensa del patrimonio intangible de los pueblos indígenas y negros, de la memoria histórica de las culturas vivas, base de la identidad musical popular y tradicional.



Pingullero, fiesta de San Pedro, El Tingo, Valle de los Chillos, Quito.



Músicos de la celebración del Niño de Isinche. Provincia de Cotopaxi.



Pífano. Manuel Grande Masaquiza. Rumiñahui, Salasaca, provincia de Tungurahua.



Capítulo 1

En un documento de la UNESCO, *Descubre tu Patrimonio. Preservemos nuestro futuro. Planes de manejo, un instrumento de gestión y participación* (2003), se hace una corta referencia al patrimonio musical de los países andinos a los que va dirigido este folleto. Comprendiendo que siendo un instrumento de trabajo, el documento tiene por objeto explicar de manera “... sencilla y sintética los conceptos que han dado origen al proyecto, así como las tendencias y orientaciones que, sobre el papel de la cultura, los bienes patrimoniales y los procesos de gestión, recomienda la UNESCO” (*Op. cit.* 2003:5). Reconociendo que los países andinos conforman uno de los territorios con mayor diversidad natural y cultural del planeta, presencia de lenguas vivas como el quichua, y, además, que países como Colombia, Perú y Ecuador están entre los 12 países megabiodiversos, propone la UNESCO que dicha “... riqueza natural se irradia en su fecunda herencia patrimonial. La gran variedad de vida, climas y topografía ha servido de inspiración, transformándose en símbolos en sus expresiones culturales: mitos, artesanías, utensilios de la vida cotidiana, música y danza” (*ibidem*: 6).

Con respecto a la definición de Patrimonio inmaterial, la UNESCO nos dice: “Comprende los valores culturales y los significados sociales contenidos en la música y las artes del espectáculo; el lenguaje y la literatura; las tradiciones orales, la toponimia, los festivales, los ritos y las creencias; el arte culinario y la medicina tradicional, entre otros” (*ibidem*: 24). Igualmente sus definiciones sobre la tradición oral y el arte popular: “Las expresiones culturales que se transmiten de generación en

generación, por medios no escritos ni gráficos, componen la tradición oral. El arte popular y las técnicas de producción ancestral también se comunican por otros medios: música, danzas, canciones, costumbres y grupos artesanales...” (*ibídem*).

Creemos que estos conceptos muy sintéticos dados por la UNESCO hacia la divulgación pública no asumen un posicionamiento social del patrimonio inmaterial, ya que excluyen de la discusión conceptos fundamentales como la identidad y la ciudadanía por citar un ejemplo. Al menos el primero, así lo hayan considerado implícitamente, no es enfocado como un punto de encuentro que permita el desarrollo social a partir de un reposicionamiento y una participación ciudadana a través de la identidad, fundamentalmente en su derecho a manifestar sus diferencias y, en esa medida, participar de las políticas que el Estado nacional tiene con respecto a la cultura y en otros espacios de poder. En ese sentido, nos remitiremos a un documento del IADAP escrito para el “Encuentro Latinoamericano de Música y Tradición Oral” realizado en esta institución en julio de 2004, donde se plantearon nuevas lecturas sobre el tema de la valoración del patrimonio musical popular tradicional. Son varios los conceptos que se establecen, los mismos que ayudarían a la contextualización de la discusión sobre las fuentes documentales y políticas culturales aplicadas al patrimonio musical tradicional y popular.

Las expresiones de los colectivos sociales se dan en el plano de la diversidad y las diferencias como elementos básicos del patrimonio cultural, en donde la interculturalidad y, sobre todo, la identidad se están dinamizando dentro del marco de la globalización y la modernidad. La consecución de políticas culturales permiten un mayor conocimiento, promoción y desarrollo de la música popular tradicional como factor importante de dicha identidad, cuyos referentes históricos vienen y se constituyen de expresiones culturales vivas (antes que lo patrimonial planteamos que esto es lo que define a la música popular tradicional). La música popular tradicional es el producto de una serie de intercambios históricos y culturales, de dinámicas globales y locales que actualmente pueden ser relacionadas bajo el concepto de lo patrimonial, en la medida que deben ser salvaguardadas y protegidas jurídicamente, por las políticas patrimoniales que el Estado nacional ofrece para nuestros bienes culturales.

Se había manifestado que nos acogemos al concepto de “lo popular” sugerido por el IADAP y ahora lo ratificamos en la medida que “... representa una situación de mixtura, asimetría y conflicto que, aunque incorpora la tradición, desmiente la imagen de unas manifestaciones ‘puras’, crecidas al margen de contaminaciones, intercambios y readaptaciones”. En cuanto a la tradición, creemos que ésta no se define desde el linaje precolombino y la matriz colonial, sino a partir de la referencia a dos situaciones: a) lo tradicional como rasgo de culturas provenientes de sistemas no capitalistas de producción, sean o no indígenas, y b) la heredad de una memoria trabajada y compartida históricamente.

El reconocimiento de las diferencias y diversidades culturales implica la defensa del patrimonio, nos aporta a la comprensión del fenómeno cultural practicado por diversas identidades coexistiendo en el marco de una misma realidad social excluyente, aspecto que reformula permanentemente los conceptos de lo “popular-tradicional”. Si nos proponemos una visión de futuro como país, la “identidad nacional” debe incluir las diferentes identidades culturales existentes y para ello la valoración del patrimonio “inmaterial” se convierte, como dijimos, en un componente fundamental” (J. Urrutia Ceruti, 2003: 110). El historiador y antropólogo peruano Jaime Urrutia Ceruti nos manifiesta que “reforzar las diferencias” de estas identidades “...puede servir, en sociedades como la nuestra, como una excelente excusa de los Estados frente a las obligaciones hacia sus ‘ciudadanos nacionales’” (*ibídem*).

El “reforzamiento de estas diferencias”, en la praxis, obliga a los mismos miembros de una comunidad a reconocerse como ciudadanos, partícipes de un proceso de continuidad de su cultura. Uno de los ejes de este reforzamiento y participación en la construcción de su identidad comienza por la preservación de su memoria histórica local. La salvaguarda de los bienes patrimoniales comunitarios de sus localidades y barrios es fundamental en el proceso de construcción de dicha identidad, en la medida que si pensamos que solamente el museo o la institución patrimonial nacional es la única que puede garantizar la salvaguarda de los bienes culturales, caemos en la “museización” de las culturas vivas y en su elitización. Creemos que son las comunidades las principales protagonistas de la preservación de sus bienes culturales y las instituciones son las mediadoras de este proceso, en casos más técnicos, sus deposita-

rios transitorios, en la medida que, en algún momento, dicha información pueda ser devuelta de manera procesada a sus dueños originarios.

Para poder entender esta diversidad y relacionarla con las metodologías hacia la elaboración de un estado del arte de la música ecuatoriana comprendida como parte del patrimonio cultural, debemos reflexionar en cuánto incide la globalización del mercado y las economías nacionales –según algunos analistas– en “la insurgencia de las diversidades sociales” (P. Guerrero, 2002: 92). El antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero nos sugiere que:

Hoy más que antes emergen e insurgen con fuerza distintas diversidades de género, regionales, étnicas, políticas, religiosas, ecológicas, generacionales, sociales, así como movimientos contraculturales, “subculturas”, “minorías”, que toman la palabra y cuestionan la existencia de una visión homogenizante de la vida, a un modelo civilizatorio que impuso una forma única de hacer humanidad, y reivindican su derecho a ser reconocidos, valorados y respetados en su diferencia (*ibidem*).

Tantas músicas encontramos cuantas diversidades coexisten. Podemos hablar de una identidad sonora para cada grupo socialmente diferenciado, en donde lo étnico juega un rol importante aunque no único.

De lo que nos interesa, Guerrero distingue tres enfoques sobre la etnicidad: una tendencia primordialista, visión sustentada sobre lo biológico, lo geográfico, lo originario, la territorialidad, el parentesco, en general, estilos culturales unidos por la tradición; otro enfoque, el instrumentalista, que sostiene la “utilización estratégica de los bagajes culturales con objetivos de tipo político y económico” (*ibidem*); y, finalmente, el enfoque constructivista, el mismo que define a la etnicidad bajo contextos sociales e históricos, en los cuales la identidad es manipulada hacia situaciones concretas, por ejemplo, la “acción política” de ciertos grupos étnicos. “Son estas situaciones sociales las que determinan las diferencias, la construcción de fronteras étnicas que son el resultado no del aislamiento sino de continuas interacciones sociales” (P. Guerrero, 2002: 114).

Ya no es posible seguir manejando las metodologías empleadas por las historias musicales y las historiografías musicológicas, donde se mantiene una visión unilineal de la historia musical ecuatoriana. Ahora debemos incorporar conceptos ligados a lo multicultural, la intercultural-

ralidad, lo multiétnico, etc., en la medida que son los mismos grupos sociales quienes impulsan desde su cotidianidad la superación de esquemas de clasificación y sistematización de sus expresiones culturales. En todo caso, cualquier tipo de definición sobre la identidad, lo diverso, lo étnico, etc., debe tomar en cuenta la relación de las culturas frente al poder y cómo los procesos de dominación han interferido en la creación de nuevas conductas sociales expresadas en lo cultural-musical. En ese sentido, proponemos que las expresiones surgidas de una dinámica social contradictoria son el mejor índice para la reformulación de los conceptos musicales, o mejor, socio-musicales.

Bajo esta realidad, encontramos minorías culturales (tradicionales o nuevas) sin posibilidad de trascendencia y casi siempre eliminadas de todo proceso de protección de sus expresiones, ya que las instituciones ligadas al ejercicio del poder (ministerios, municipios, etc.) no establecen niveles democráticos de participación en sus planes de contingencia. No existe, por ejemplo, una política de Estado que promueva la preservación de los diversos lenguajes musicales nativos de la selva amazónica, casi todos los esfuerzos por documentarlos son realizados por iniciativas académicas privadas. Igual cosa sucede con las antiguas manifestaciones indígenas quiteñas, expresadas en el pingullo, el mismo que ve morir a los últimos ejecutantes (pingulleros), sin una codificación de sus conocimientos que, se intuye, vienen desde lo prehispánico. En el caso de las culturas mestizas, el uso del bandolín es casi un recuerdo y no existe ningún plan movilizador y de recuperación de sus elementos sistémicos expresados en su formato orquestal: las estudiantinas.

Si hablamos de un país culturalmente diverso, “El concepto de ‘cultura nacional’ oculta las diferencias y complejidades de las culturas en un ‘territorio nacional’” (J. Urrutia Ceruti, 2003: 112), y, en ese sentido, planteamos que es urgente toda propuesta que sustente planes sobre patrimonio inmaterial, en este caso musical, en la medida que puede ser convertida en una “herramienta de comprensión de la realidad” (*ibidem*), y, a través de ello, los grupos sociales puedan participar de las cuotas de poder, tal es el caso de las culturas indígenas, en la medida que ellas sean quienes preserven su cultura, y no les tomemos como “bienes museables”, sino como seres activos y conscientes en su participación en la construcción de su identidad. Sólo en esa medida podrá ser entendido el concepto de patrimonio inmaterial.

Actualmente los proyectos modernizadores del mercado patrimonial excluyen las manifestaciones populares convirtiéndolos en símbolos exóticos y/o productos que deben ser regulados en función del mercado turístico. Se delimitan los espacios antes ocupados para la expresividad cotidiana, pero ahora regulados como sitios exclusivos. En el caso de la música, “los músicos de la calle”, por ejemplo, únicos y quizá últimos portadores vivos de la musicalidad oral e identidad de la “música nacional”, son desplazados de los centros históricos, o no tienen ningún plan de protección ya que no encajan dentro de la privatización de los espacios públicos. Al parecer, disgregan, por su alto grado de espontaneidad y convocatoria, la “competencia exclusiva” (García Canclini, 1990: 150) de quienes ahora promueven y organizan los bienes patrimoniales, es decir, los “profesionales del pasado”.

Se pregunta Canclini: “Vale la pena que se promuevan las artesanías, se restaure o reutilice el patrimonio histórico, que se siga aceptando ingresos masivos de estudiantes en carreras humanísticas o ligadas a actividades en desuso del arte de élite o la cultura popular”. En la década del noventa como en los primeros años del siglo XXI, conviven diversas expresividades tradicionales y modernas, se encuentran lo indígena con lo vanguardista, lo “erudito” con lo popular. Es decir que ya no funciona como opuestos lo tradicional y lo moderno, lo erudito frente a lo popular, aspectos que terminan por encontrarse en el ámbito de lo masivo. Dicho autor habla de una posible hibridación de lo cultural y de la heterogeneidad multitemporal en las naciones latinoamericanas. “La explicación de por qué coexisten culturas étnicas y nuevas tecnologías, forma de producción artesanal e industrial, puede iluminar procesos políticos...” (Canclini, 1990: 150); plantea, por ejemplo, la existencia de cruzamientos entre las culturas indígenas y lo tecnológico, lo contemporáneo con lo colonial y viceversa, etc.

Una de las prioridades de esta propuesta es la catalogación, la digitalización, la documentación de los registros sonoros tradicionales populares, y la discusión de las condiciones jurídico-sociales en las que se va a procesar los datos y documentos; la protección de los derechos autorales y las leyes que deben interpretarse para el uso de los resultados y su difusión hacia personas o instituciones interesadas. Esta última prioridad permitirá encontrar las figuras legales y legislativas para la protección de estos documentos, los mismos que se rigen bajo leyes de

propiedad comunitaria, y que, perteneciendo al patrimonio intangible, hasta el momento, no han participado en nuestro medio de un mecanismo efectivo de las leyes patrimoniales por la inexistencia de centros de acopio especializados en este tipo de documentos entre otras razones. Tampoco han sido procesadas técnicamente bajo procedimientos archivísticos sonoros etnográficos, por lo que esto conlleva la imposibilidad de insertarse en las acciones legales que protejan la propiedad intelectual de dichas manifestaciones. Con respecto a las políticas culturales aplicadas al patrimonio musical tradicional popular, creemos que son prioritarios los siguientes aspectos:

- Valoración y censo de los documentos sonoros etnográficos.
- Proceso de archivo y catalogación de los documentos sonoros etnográficos.
- Establecimiento de un marco jurídico hacia la salvaguarda del patrimonio intangible de los pueblos indígenas, montubios y negros del Ecuador.

La música nacional como rasgo de diferenciación social

Su funcionalidad en la constitución de la cultura nacional y el Estado nacional

Antecedentes

El aparecimiento de expresiones artísticas musicales generadas desde la Colonia dentro de procesos interculturales, posteriormente denominadas “nacionales”, no son evidenciadas como tales sino luego de las tres primeras décadas del siglo XX, cuando luego de haberlas calificado de nativas, criollas, etc., los medios de comunicación de ese entonces, la radio principalmente, comienzan a identificar así, en primer lugar, a los distintos géneros musicales surgidos con una vinculación territorial nacional; y, segundo, bajo criterios ideológicos de apropiación de una identidad cultural mestiza, negada hasta ese entonces a la naciente clase media surgida en el marco del liberalismo. Posiblemente el anhelo de consolidación de esta clase media mestiza, de un reconocimiento y una ubicación dentro del proyecto de constitución de los Estados Nación en América Latina, genera que las formas artísticas se desarrollen de manera acelerada y permita el aparecimiento de símbolos nacionales a

partir de lo propio, el paisaje, la lengua, etc., aspectos más ideológicos que de una apropiación real de la identidad. Esto lo evidenciaremos posteriormente cuando hablemos del pasillo. Si bien ideológicamente los nacionalismos vienen construyéndose desde fines del siglo XVIII -en el caso ecuatoriano gracias al pensamiento ilustrado de Eugenio Espejo-, son luego reimpulsados a mediados del siglo XIX por las Sociedades Democráticas y de Ilustración, y finalmente consolidados por lo institucional con los Estados nación en el siglo XX: centros educativos nacionales, ministerios, centros culturales, etc.

Los géneros musicales nacionales tienen su relación con la división de las clases sociales del siglo XIX. Si, por un lado, se importaban las danzas europeas: vals, minuetos, mazurcas, contradanzas, etc., géneros nacidos de los bailes de salón aristocráticos y luego “criollizados” dentro de las capas altas de la sociedad republicana; por otro lado, surgían manifestaciones propias como el “costillar”, el “toro rabón”, el “sanjuán de blancos”, etc., nacidos de la dinámica popular y las relaciones interculturales que establecieron los sectores mestizos. Estas prácticas correspondientes a cada sector social son matrices simbólicas que actúan como referentes de su identificación social y, en el caso de las músicas populares, en sus inicios siempre fueron vistas con desdén desde los círculos de poder.

La aparición de géneros musicales relacionados con los bailes de salón: minué, cuadrilla, vals, mazurca, etc., practicados por la oligarquía criolla, responden a la división de clases sociales y el proceso de secularización de la sociedad republicana del siglo XIX y su separación del dominio de las artes religiosas hacia finales de la Colonia y comienzos de la República, coincidentes con la constitución de los Estados nación en América Latina. El pensamiento ilustrado, la secularización de las artes y la cultura promocionan un nuevo espacio de poder expresado en la mentalidad de sectores con acceso a una información cultural europea y la moda en general, quienes impulsan la difusión de una “música aristocrática”, la cual se diferenciaba notablemente de la música indígena o popular; éstos serían rasgos visibles de una clara división social que, sin embargo, vienen a ser los formantes de la posteriormente denominada “música nacional”. Los géneros musicales nacionales nacen en el seno de esta diferenciación. Mientras la oligarquía criolla serrana y la burguesía comercial costeña promocionaban las danzas cortesanas europeas, los

grupos indígenas, negros, montubios o mestizos populares recreaban sus propias experiencias estéticas sobre la base de su diversidad étnica y cultural.

Por ejemplo, Segundo Luis Moreno menciona que la danza criolla denominada “costillar” o “ají de queso” es una contradanza que participa formalmente de la “cuadrilla”, cuyo origen es europeo:

Aparte de las contradanzas –que llegaron a privar en los últimos años de la dominación ibérica– aparecían ciertas danzas características que han subsistido casi hasta nuestros días. No sé lo que quiera significar el título de esta danza (toro rabón), que –tal vez– puede encerrar en sí alguna sátira; solamente me consta que la pareja se colocaba en el salón de baile en sentido diagonal, y que uno de los dos (no recuerdo cuál) iba como toreando al otro, e impidiéndose invadir su campo. En esa danza se encuentra el lejano germen de nuestro pasillo, no tanto en la línea melódica, cuanto en el ritmo del acompañamiento (S.L. Moreno, 1930: 224).

Moreno insinúa una regionalización o “andinización” de estas contradanzas, básicamente en el ritmo. La métrica de estas danzas normalmente se mantiene; es común el pie métrico dáctilo (negra con punto-corchea-negra), pero comienzan a tomar un carácter andino cuando se deja influenciar por el lenguaje musical local, sobre todo, en la línea melódica, e influye el sistema de pensamiento musical pentafónico andino hacia la conformación de las contradanzas criollas de esta época, tal el caso del costillar.

El costillar o “el ají de queso” llamaban nuestros antepasados a esta danza criolla que –en cuanto a su forma– participa de *contradanza* y de *cuadrilla*; es decir, que se halla entre una y otra en cuanto a extensión y desarrollo; es, pues, mayor que la contradanza y menor que la cuadrilla; pero –como éstas– sus diferentes períodos representan otras tantas *figuras* (Segundo Luis Moreno, *La música en el Ecuador*).

La desaparición de estas contradanzas tiene su equivalente histórico en la decadencia de su pertenencia social, es decir, la decadencia de la aristocracia criolla. Cuando aparece el “Alza, alza que te han visto” –comenta Segundo Luis Moreno– comienza a desaparecer el costillar. Algunas danzas pudieron criollizarse y permitir el apareamiento de ritmos propios con la misma métrica (pie dáctilo), generalmente en compás de 3/4 o 6/8, como el “aire típico”, el “pasillo” y algunas variantes del “alba-

zo”. En este mismo momento, se constata, en cambio, la efervescencia de los ritmos de moda norteamericanos como el *fox trot* y el *one step*. Segundo Luis Moreno dice:

El “Alza que te han visto” ha pasado ya al olvido, empujada bruscamente por la música yanqui que ha inundado el mundo; pero, con ella, quedó establecida definitivamente en nuestra patria la tonalidad moderna, tonalidad que la hemos visto en este estudio surgir paulatinamente, e ir perfilándose, poco a poco, en larga y penosa evolución (Moreno, 1930: 228).

Este dato es muy importante, ya que dicha “tonalidad moderna” aportó a los nuevos ritmos que comenzaron a aparecer en el Ecuador, tal el caso del pasacalle, el *one step* y el *fox incaico*. El alza y varias contradanzas republicanas curiosamente se difunden en las culturas campesinas de la Costa ecuatoriana, en las danzas montubias. Estas contradanzas europeas ya transformadas en “grupos folklóricos” perduran en la tradición oral de los sectores populares actuales:

a. La cultura montubia, representada en grupos profesionales de danza folklórica que bailan géneros como la polca orense, el alza rioense, la contradanza, el amorfino manabita, el galope guayaeco.

b. La cultura negra esmeraldeña baila la polca, el fabriciano o pasillo corrido y el andarele o pasodoble, que son reminiscencias de las danzas de salón europeas.

El pasillo y el nacionalismo

Tanto el nacionalismo como la música nacional ecuatoriana son parte de un proceso que se gesta desde el siglo XVIII, el siglo XIX y tiene su auge en el XX. Ello comienza en siglo XVIII con la ruptura del racionalismo y el iluminismo, en donde los principios del hombre ya no se rigen por el “espíritu” o la “razón”, sino por otra categoría fundamental denominada “naturaleza”. Estos conceptos dan paso al pensamiento romántico en el contexto republicano del siglo XIX, cuyas estructuras sociales aspiraban a consolidarse como un Estado nacional, permitiendo toda una serie de transformaciones que, en el caso musical, da cuenta de un cambio en la actividad antes concentrada hacia lo religioso, a otra con actitudes más liberales cuyo fin tiene el encuentro de lo propio. El nacionalismo es una corriente del pensamiento ecuatoriano, tanto de un sector de intelectuales cuanto de artistas que surgen en el siglo XIX con

una ponencia coherente con la búsqueda de una identidad, empapados del aporte romántico (en la literatura, en el proyecto de educación nacional y otros), llevada adelante por los principales ideólogos de dicho movimiento, tal es el caso de Juan León Mera. En las artes musicales es palpable su influencia. Bajo el amparo de “lo nacional” surgen compositores con una tradición académica adquirida desde la Colonia, cuya formación tanto en el campo estético, cuanto en la composición formal, les permite elaborar directrices teóricas dominadas por el fundamento nacionalista.

A nivel popular, no se encuentran estas ponencias teóricas como en el caso anterior, sino, más bien, son las obras musicales populares, como el pasillo, que dan testimonio a través de sus autores, de una época formidable para la creación musical ecuatoriana, hoy identificada como música nacional. El nacionalismo y la música nacional constituyen dos elementos históricos diferentes, aunque coincidentes en la consolidación de expresiones propias nacidas de este proceso histórico. Confluyen, además, en las primeras décadas del siglo XX; por ejemplo, en la década del treinta, surgen, tanto en calidad como en cantidad, los pasillos más representativos del cancionero nacional. Tanto en obras académicas cuanto en investigaciones etnomusicológicas, el nacionalismo consigue igualmente despegar sobre la música de tradición oral, por primera vez entendida como sistema. Desde la etnomusicología comprenderíamos al sistema musical como un principio de ordenamiento sonoro, un lenguaje tímbrico, una escala, que relaciona aspectos de la cosmología y comprensión del universo ritual, festivo, mágico, etc., a través de un recurso expresivo musical y sonoro (el instrumento o la voz) en donde se evidencian elementos formales como el género, la temática, la estructura y la función, por citar una orientación de lo que podríamos entender como sistema. Los compositores nacionalistas son quienes analizan estas relaciones del lenguaje musical, tal el caso de la pentafonía. El sistema modal pentafónico (cinco sonidos) practicado por las culturas andinas, por ejemplo. Uno de los mayores aportes del pasillo y la música nacional consiste en haber generado un número de composiciones y compositores nunca antes observado, pero, además de ello, haberse impregnado socialmente en la sensibilidad y la cultura populares, incluso incorporando a esta originaria danza de salón, giros melódicos pentafónicos propios del yaraví andino, lo que, más tarde, comprenderíamos como el proceso

de “yaravización o indigenización” del pasillo. Es por ello su importancia histórica y la proyección que tiene en el presente para los nuevos creadores ecuatorianos, sin que ello signifique, de ninguna manera, la repetición del pasado.

Es evidente que la década de los treinta fue una brillante época para el pasillo y la “música nacional” y se erige como parte fundamental de la historia y consolidación de nuestro cancionero nacional. El musicólogo Honorio Granja, al analizar la producción musical de este período, encuentra que los pasillos constituyen la mayor parte de obras musicales populares de los compositores ahora consagrados de la música nacional ecuatoriana. Así son reconocidos varios nombres como los de Ángel Leonidas Araujo Ch. (1900-1993); Jorge Araujo Ch., (1892-1970), esposo de Carlota Jaramillo; Carlos Brito (1891-1943); José Ignacio Canelos (1900-1957); Julio Cañar (1898-1986); Rafael Carpio Abad (1905-); Segundo Cueva Celi (1901-1969); Salvador Bustamante Celi (1876-1935); Sixto María Durán (1875-1947); Guillermo Garzón Ubidia (1902-1975); César Guerrero; Marco Tulio Hidrobo (1906-1961); Enrique Ibáñez Mora; Constantino Mendoza (1898-1985); Segundo Luis Moreno (1882-1972); Ramón Moya Alzamora (1897-); Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964); Cristóbal Ojeda Dávila (1906-1932); Francisco Paredes Herrera (1891-1952); Víctor Paredes G. (1896-1963); Carlos Silva Pareja (1909-1968); Nicasio Safadi (1897-1968); Rubén Uquillas (1904-1976); Víctor Valencia (1894-1966); Gonzalo Vera Santos (1917-1989); entre otros. Posteriormente, en los años cuarenta, aparecerán compositores connotados como Homero Iturralde (-1937); Carlos Rubira Infante (1921-); Enrique Espín Yépez (1924-1997); y otros, más recientes, como Carlos Bonilla Chávez (1923), Gerardo Guevara (1930), Terry Pazmiño (1949).

Estos compositores ya se asumen dentro de una cultura musical mestiza. Si bien sus antecesores, los músicos coloniales, tuvieron que depender del clero para dar vigencia a su arte, son estos primeros quienes van identificándose hacia actitudes más liberales del pensamiento, pero igualmente tienden a sacralizar, ya no elementos religiosos, sino elementos románticos: la naturaleza, la mujer, el amor, el paisaje, etc. Dentro de esto, su visión del indio y, en general, de las culturas tradicionales poseía un tinte etnocéntrico y positivista, vale decir utilitarista, en función de sus elucubraciones estéticas. Nos baste revisar el albazo mencionado an-

teriormente para darnos cuenta de este contenido: “El Pilahuín” de Gerardo Arias: “Pobre Pilahuín cargando costal, sumido en dolor llorando tu mal tendrás que vivir. Es que mi patrón a pobre mujer anaquito dio y se la llevó con él a vivir. Qué será de ti pobre Pilahuín con tu soledad, sembrando maíz, también de peón tendrás que vivir...”.

Componentes culturales: interrelaciones

La escala musical de cinco sonidos y la pentafonía andina fueron la base para la elaboración de las melodías de casi toda la “música nacional”. A los ritmos llegados del extranjero, el músico mestizo los procesa con esta estructura sonora. Por ejemplo, si a la tradicional tonada la cruza con chilena, con otros géneros hará lo mismo: de Europa, la polca, la mazurca, el vals; de México, el corrido; desde Estados Unidos, el *one step*, que influencia al pasacalle, el *fox trot* que inicia el apareamiento del *fox incaico*. De Colombia, llega el porro y la guaracha; de España, el pasodoble, etc. Nuestro simbólico pasillo llega desde Colombia y se origina en el vals europeo. Sin embargo, la escala pentafónica sigue siendo la estructura sobre la cual se construye gran parte de esta música mestiza.

En el siguiente acápite, se establece los diversos formantes regionales, estilísticos, estructurales de la “música nacional”, tanto en la conformación de los géneros musicales desde el siglo XIX, cuanto en otros aspectos como aquellos que influenciaron en los estilos interpretativos. Por ejemplo, el estilo vocal de Carlota Jaramillo (1904-1987), símbolo de la “música nacional”, se corresponde técnicamente con las influencias del canto lírico y dramático italiano, muy en boga en las primeras décadas del siglo XX en las compañías de música dramática (Ópera), comedias y variedades. En una segunda parte, se analiza el cambio de función de las formas-baile a las formas-canción e igualmente los formatos instrumentales correspondientes: estudiantinas, bandas, cuarteto de guitarras, tríos y otros.

Géneros musicales europeos

Francia, Alemania, Italia, Inglaterra, España

- Ópera y música dramática: Italia.
- Minué: Francia, danza cortesana muy difundida en los siglos XVIII y XIX. En la casa de doña Hortensia Mata, en Cuenca, se conoce

que se bailaba minuetos y otros bailes de salón europeos a inicios del siglo XX.

- Rondeña: tipo de fandango del sur de España.
- Zapateado: danza española, de Andalucía, cuyo ritmo es marcado con el taconeo.
- Polca: nacida casi al mismo tiempo que el vals se populariza a partir de 1840. Unos dicen que nace en Checoslovaquia y otros que es una danza bohemia, en todo caso, se relacionaba con las marchas militares.
- Cuadrilla o Quadrilla: reconocida en el siglo XIX como una “danza de sociedad”. Formada por grupos de cuatro personas, divididos en dos parejas, que para el año de 1800 tiene 4 figuras: paso de verano, la gallina, la pastorela y el pantalón.
- Vals: surgido a fines del XVIII y difundido en toda Europa entre 1812 y 1815; en América, en la segunda mitad del siglo XIX.
- Mazurca: danza polaca de compás ternario que se extiende en Europa a mediados del siglo XVIII, en particular en Alemania y París. A mediados del siglo XIX, llega a Inglaterra y de ahí a los Estados Unidos y América en general. En México, se la denomina ranchera.
- Pasodoble: con compás de 2/4 es un baile de carácter popular, tau-rino y verbenero; en 1920, este ritmo era obligado en los campeonatos de baile en París, junto a otros como el tango, one step, fox trot, schottish y otros. Se populariza a principios del siglo XX en el sur de Francia y luego pasa a España, donde se convierte en su ritmo popular.

Géneros musicales de Estados Unidos y Latinoamérica

Estados Unidos, América Latina

Estados Unidos

Fox trot y *one step*: desde 1910 se difunden en Europa y el mundo. El fox, baile negro de origen norteamericano, es asimilado por los músicos populares ecuatorianos hasta 1930, quienes luego crean uno muy particular al que denominan posteriormente *fox incaico*, unión del fox norteamericano con el yaraví ecuatoriano. Varios compositores han escrito el one step unido al pasacalle y lo denominan *one step-pasacalle*.

América Latina

- **Tango:** de Buenos Aires, Argentina, se difunde a inicios del siglo XX y se dice que tiene una vinculación con la habanera y en dos ritmos anteriores, la milonga y el candombe. Por ejemplo, el “poto-lo” Valencia fue en sus inicios cantante de tango.
- **Habanera:** según Pablo Guerrero, tiene una filiación con el amorfino de la Costa ecuatoriana. Se han compuesto algunas habaneras como “Van cantando por la Sierra”, atribuida a Aparicio Córdoba (s. XIX-1930).
- **Galopa o galope:** danza paraguaya o baile de parejas en redonda, que desciende del galope europeo; se difunde en la segunda mitad del siglo XIX.
- **Chilena:** baile de pareja suelta en compás de 3/4 y 6/8, cuya filiación es la zamacueca peruana y la chilena.

Cambio de función de las formas de baile a las formas canción

Los formatos instrumentales: estudiantinas, bandas, cuarteto de guitarras, tríos, dúos, orquestas de baile

La década del cincuenta y la década del sesenta en adelante son dos momentos históricos para la música nacional. La generación que vivió la primera mitad de siglo pudo aprender la música nacional bajo una estética colonial y republicana, correspondiente a un país esencialmente agrícola, con una economía de corte tradicional y terrateniente, con una mentalidad esencialmente católica y otros rasgos sociales que antecedieron a la “modernidad” ecuatoriana, que arranca en lo artístico básicamente en la década del sesenta.

Formatos de ensamble de guitarras

Se tiene rasgos precisos de una técnica musical usada hasta los años cincuenta, sobre todo, guitarrística. Primero, el uso de la guitarra tradicional de la primera mitad del siglo XX; y, segundo, su confrontación con el requinto a partir de las décadas del cincuenta y el sesenta. La estética del requinto irrumpe coincidentalmente con el proceso de modernización de la sociedad ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX y cobija una expresión popular-romántica. Las interpretaciones bajo

el formato de ensamble de guitarras pudieron codificar, en sus rasgados, los ritmos esenciales de las danzas, pasos que requerían a veces un ritual coreográfico o de improvisación. Ritmos sincopados, con acentos acordes al zapateo y a la intención del género, a veces reconocido por la acción que representa: toro rabón (como toreando al otro, e impidiéndose invadir su campo, Moreno, 1930: 224), zapateado (taconeo), galope guayaco, etc. Mientras estas danzas van perdiéndose a inicios del siglo XX, otras toman fuerza como el albazo, aire típico, chilena, danzante, fox incaico, pasillo, pasacalle, pasodoble, sanjuanito, tonada, vals, yaraví, yumbo, principalmente, géneros que perduran hasta la actualidad.

Esto significa que casi todas las danzas y bailes de los siglos XIX y XX que eran acompañados por la guitarra se ajustaban a estos nuevos géneros musicales consolidados en las tres primeras décadas del siglo XX. Establecen de manera precisa la relación rítmica entre dos elementos fundamentales: quien baila y quien toca la guitarra. Cuando aparece el requinto, esta función de los géneros de la música nacional cambia de manera radical: pasan de ser coreográficos a ser comúnmente cantados. El paso de las formas coreográficas (bailadas) a las formas canción (cantadas) define rotundamente la nueva orientación de la “música nacional”. El estilo musical que representa el ensamble de guitarras es básicamente andino y se va consolidando desde la década del treinta. En 1934, se reúnen “Los Nativos Andinos”, quienes tenían como antecedente al grupo “Alma Nativa”, fundado por el otavaleño Guillermo Garzón (1902-1975), el cota-cacheño Marco Tulio Hidrobo y los quiteños Bolívar Ortiz y Gonzalo de Veintimilla. Existen referencias de que Guillermo Garzón y Marco Tulio Hidrobo ejecutaban las dulzainas en su grupo.

Las generaciones nacidas después de la década del sesenta no pudieron escuchar la “música nacional” anterior, puesto que entre otros factores la guitarra tradicional fue desplazada por el requinto. La guitarra tradicional, como la quiteña, se quedó en manos de muy pocos cultores, principalmente: Segundo Guaña y Bolívar “el Pollo” Ortiz. Los ejecutantes que tomaron el requinto y su pertenencia estilística hacia lo romántico entregan una nueva versión a la música nacional, por ejemplo: Homero Hidrobo, Nelson Dueñas, Guillermo Rodríguez.



Los Nativos Andinos. *El Comercio*, 13 de febrero de 1987. Archivo del autor.



Banda del Regimiento Quito No. 1. Archivo del autor.



Trío Los Tres Diamantes. Archivo del autor.



Estudiantina Buena Esperanza. Quito, años 40 aproximadamente. Al centro Manuel Mullo Acosta (banjo, director); segundo de la primera fila, a la izquierda, Luis Mullo Acosta (bandola); segundo de la segunda fila a la izquierda Rafael Mullo Acosta (guitarrón). Archivo del autor.

Los tríos y el requinto

El requinto es propio de la música popular mexicana y caribeña, del estilo popular-romántico de los famosos tríos como “Los Panchos”. Este estilo es aplicado casi verticalmente a la música nacional con una técnica requintística virtuosa. Tríos como “Los Reales”, “Los Brillantes”, entre otros, nos dieron, desde la década del sesenta, un tipo de interpretación de los géneros musicales nacionales como el albazo, el aire típico, la tonada y otros similares, bajo técnicas más simples de acompañamiento; mientras que la interpretación de los mismos géneros bajo el ensamble de guitarras anterior jugaba con estas rítmicas, sobre todo, en los bajos, muchas veces sobreponiendo ritmos binarios y ternarios, ya que eso pedía el accionar de la danza o el paso acentuado de un baile.

El requinto favorece a la voz popular romántica, al canto. Aquí persiste la acción de escuchar el texto y la poesía, mientras que la guitarra tradicional favorece la acción del baile, la danza. Discos grabados en las primeras décadas del siglo XX permiten escuchar esta diferencia. Por ejemplo, el pasillo “Flores negras”, antes de la década del sesenta, se lo escucha en discos antiguos como una danza; después del sesenta, se lo interpreta como un poema cantado, es decir romántico. Los estribillos del requinto o introducciones virtuosas aportan a este cambio, ya que en las anteriores ejecuciones no aparecen. Estas introducciones son recientemente creadas, fortaleciendo esta orientación hacia la consolidación de las formas de canción de nuestra música.

Las estudiantinas

La estudiantina tuvo una larga difusión en el Ecuador. Es un formato instrumental de cuerda pulsada cuyos instrumentos musicales tienen origen europeo (como la mandolina, muy conocida, de origen italiano, de caja acústica abovedada y de cuatro cuerdas dobles, instrumento similar al laúd), y fueron parte importante en las agrupaciones musicales republicanas del siglo XIX. La mujer que ejecutaba un instrumento musical tenía cierto status en una sociedad dominada por hombres; recordemos que la mandolina de Manuelita Sáenz (1795-1856) se hace famosa en las épocas de la decadencia colonial. El Bandolín de quince cuerdas y cinco órdenes es el nombre propio del instrumento ecuatoriano de cuerda cuya versión original viene de Europa. Las fotografías

antiguas de la primera década del siglo XX dan muestra de su difusión por lo menos en gran parte del siglo XIX, puesto que se necesitaron de constructores y músicos para desarrollar técnicas específicas desde mucho tiempo atrás en la estructuración de este instrumento. Otra variante conocida es la bandola la cual parece tener un timbre más grave que el bandolín.

En las culturas indígenas andinas, la presencia del bandolín tiene funciones de orden distinto a las del mundo mestizo. Está ligado a ritos y fiestas específicas al calendario indígena.

Se conoce de varias estudiantinas regadas por todo el territorio ecuatoriano tanto en la Costa como en la Sierra, apenas nació el siglo XX; tal el caso de las provincias del Imbabura, Pichincha, Tungurahua, Manabí, etc. El uso de las maracas dentro de este formato fue común en la primera década del siglo XX en las dos regiones, incluso se conoce la utilización de la pandereta en la provincia de Manabí. Por lo general, fueron grupos de artesanos y obreros, asociaciones barriales e instituciones educativas las que organizaban las estudiantinas. Su estructura instrumental tenía a la mandolina como la voz soprano siendo posteriormente el bandolín el que cumpliría esa función, sobre todo, para ejecución de las melodías en la primera voz. Luego la bandola como la voz contralto, para las segundas voces; la guitarra, para el acompañamiento rítmico-armónico, y el guitarrón, para los bajos o bordoneos. El guitarrón desaparece hacia finales del siglo XX, pero antes cumpliría el importante papel de hacer el background melódico en el “juego de bajos” o bordoneo, imprescindible para definir el estilo dialogado de la estudiantina entre la melodía principal y las contramelodías de los bajos. Este instrumento de caja y estructura un tanto más grande que la guitarra clásica española tenía la particularidad de dar los timbres graves y un “gusto” propio en la ejecución de los bajos en los ritmos nacionales.

Las bandas

No existe otra agrupación orquestal antigua más representativa del mestizaje que la banda. Desde las primeras décadas del siglo XIX, este ensamble instrumental le permite al mestizo identificarse con los géneros musicales militares, en una primera instancia, y eminentemente nacionales en una segunda, aspecto que le permitió un gran desarrollo de varios estilos, incluso los religiosos al finalizar dicho siglo. En los inicios

de la época republicana, el mestizo estaba involucrado en una actitud patriótica, su consolidación como ciudadano con derechos civiles era fundamental para su identidad. Esta necesidad se proyecta en elementos expresivos mestizos como los textos patrióticos y las coplas.

En 1818, la llegada del “Batallón Numancia” y su banda de músicos produjo un gran impacto en el músico mestizo. Desde ese momento, las bandas se convierten en especies de “escuelas musicales” para la asimilación de la música europea. Éstas funcionaban como verdaderos centros de difusión en los cuales se formaron los más prestigiosos músicos de la naciente república. Éstos ya no tienen que ir al convento religioso para estudiar música, ahora pueden acceder a ella a partir de otra estructura artística con características eminentemente seculares, ya que el repertorio inicial de las bandas fue la música dramática del siglo XIX, marchas militares apropiadas para el momento de insurgencia independentista y los aires musicales regionales que aparecían entonces. Las actuales bandas de pueblo son una herencia de este proceso. Los músicos de las comunidades indígenas, por lo general, no hacen bandas en los inicios; es el mestizo quien las conforma. Aunque el indígena que vive en las ciudades asimila ciertos elementos culturales mestizos de las primeras décadas del siglo XX, paulatinamente comienza a participar del formato “banda de pueblo”, pero abandonando sus tonos rituales y más bien acomodándose a los estilos musicales mestizos.

Se la entiende como una organización musical popular cuyo formato instrumental utiliza los instrumentos de viento (metales y maderas) y percusión. Su repertorio y su estilo musicales están relacionados con los ritmos nacionales tradicionales, por su timbre muy característico. Amenizan y solemnizan las fiestas más importantes del calendario festivo ecuatoriano, junto a otro tipo de fiestas familiares como matrimonios, bautizos o funerales, sobre todo, en las poblaciones rurales. A las bandas se las puede ver en las “retretas” que son recitales populares y públicos en plazas y parques, en los desfiles, las procesiones religiosas y las fiestas taurinas. Las bandas escogen sus nombres de acuerdo al barrio donde se originan, al santo patrono al que se pertenecen o a la institución que los patrocina. El sector que conformaba la banda de pueblo era de extracción social marginal: albañiles, obreros, artesanos o campesinos. Actualmente se organizan bandas de pueblo con estudiantes de música de los pueblos y músicos profesionales. Dentro del conjunto musical

mantienen una organización jerárquica que va desde el “músico mayor”, que generalmente es el de mayor edad o experiencia, luego el “maestro primero”, hasta el último integrante novel; cada uno de ellos, con una función dentro del conjunto musical y fuera de éste, reproduciendo generalmente las mismas relaciones de jerarquía social de la comunidad.

Flautas, rondador y dulzainas

La música de los cuarenta al cincuenta, a nuestro parecer, se deja influir por el indigenismo. La flauta traversa de seis orificios, hecha de carrizo o tunda, particularmente de las culturas indígenas de la provincia de Imbabura, tuvo una gran influencia en la cultura musical mestiza, especialmente quiteña. Marco Tulio Hidrobo (1906-1961) nacido en Cotacachi, impulsa en Quito el uso de este instrumento en grupos como “Los Corazas”, conjunto con una orientación y estilo musical claramente andino e indígena, que aparece a finales de la década del cincuenta. En este grupo Arturo Mena, oriundo de la provincia de Imbabura, ejecutaba una mediana flauta traversa importada, construida en ébano y con llaves. El timbre andino conseguido por Mena en este instrumento tuvo un impacto determinante en el estilo del grupo “Los Corazas”. Otros instrumentos conjugaban en su propuesta sonora: los dúos de pífanos y el rondador, este último ejecutado por don Arturo Aguirre. Las dulzainas, flautas verticales dobles, identifican un lenguaje musical andino con carácter muy melancólico y sentimental, y ya se las nombra en la Colonia.

A partir de esta época, al rondador y a las dulzainas se los relaciona con ciertos rituales. Las dulzainas se usaban en el Ayanfaile, ceremonia funeraria colonial de la provincia del Azuay, mencionada por el investigador cuencano Alfonso Cordero Palacios (1885-1956). Las dulzainas, junto a la chirimía, la bocina y los tambores, acompañaban el baile ritual y los cantos funerarios. El rondador, en cambio, ha sido registrado desde la época prehispánica en varios estudios de arqueología ecuatoriana; por ejemplo, se identifica a uno elaborado en piedra, correspondiente a la cultura Negativo Carchi, dentro del Período de la Integración (500-1530 d.C.).

La unidad instrumental de la flauta con la guitarra es una práctica de las culturas urbanas y mestizas mayoritariamente. Mientras las flautas ejecutan la melodía, la guitarra acompaña. Las flautas indígenas, en

cambio, son ejecutadas solas, en pares (pareado) o tríos (terciado), en la fiesta de San Juan, en las zonas norandinas, provincia de Imbabura y Pichincha. En Cotacachi, Imbabura, se tocan las flautas de Semana Santa en número de dos, tres, hasta seis. Podemos escuchar las flautas en dúos con el acompañamiento del tambor redoblante o caja, en la provincia del Cotopaxi, para la fiesta de Corpus. En la cultura indígena, difícilmente se acompaña a las flautas con la guitarra, al menos dentro de lo tradicional. En San José de Minas, provincia de Pichincha, las flautas eran acompañadas necesariamente por el tambor en la banda de pueblo. La sabiduría popular dicta que, cuando se ejecuta el tambor, no se ejecuta la guitarra y viceversa. El rasgueo de la guitarra hace, en el conjunto de cuerdas y vientos, lo que el tambor en la banda: marcar y acompañar los ritmos característicos de tal o cual género.

El grupo folklórico

Al finalizar la década del sesenta, aparece un grupo de gran importancia para la música ecuatoriana, los “Jatari”. Rescatan un nuevo concepto: “folklore latinoamericano”, que a la vez sustenta tanto una base social popular contestataria, cuanto un compromiso político. En 1969, tres jóvenes músicos y estudiantes universitarios quiteños lideran lo que se convertiría, primero, en un importante movimiento artístico ecuatoriano del folklore latinoamericano y posteriormente en la Nueva Canción ecuatoriana.

Los “Jatari” introducen instrumentos latinoamericanos como el charango boliviano, la quena, el bombo legüero argentino. Sin embargo, debido a una actitud investigativa, se construyeron instrumentos autóctonos como las pequeñas flautas traversas ecuatorianas. Carlos Mantilla experimentó, quizá por primera vez en la década del setenta, tipos de afinaciones, tesituras y timbres, para poder combinar las flautas andinas ecuatorianas junto a las guitarras, dentro de un formato instrumental latinoamericano. A decir de Patricio Mantilla, director del grupo, que los “Jatari” inician su etapa investigativa a través de su vinculación con el Instituto Ecuatoriano del Folklore. En 1973, se proponen un trabajo de recopilación de la música indígena dentro de las principales fiestas andinas ecuatorianas. Producto de ello, graban un disco con canciones tradicionales anónimas, en las que utilizan las pequeñas flautas traversas de tunda. Posiblemente es el último grupo de la cultura mestiza en utilizar la flauta tradicional en la grabación de un disco.

Ahora podemos afirmar que buena parte del repertorio investigado por el grupo Jatari fue proporcionado por aquellos importantes investigadores, los esposos Costales. Hacia la década del 60, Alfredo Costales ya tendría en grabaciones de carrete abierto una gran colección de música de las diversas culturas ecuatorianas recopilada en su amplísimo trabajo de campo. Por ejemplo, se puede constatar que piezas como la bomba “La flor del café” del Valle del Chota, el “Canchano vago” de Cotacachi, el sanjuanito “María Juana Ñucapacmi”, y otros temas ejecutados por el grupo Jatari, fueron proporcionados por Costales. Ello denota el gran interés por parte del mencionado investigador por generar una metodología creativa o re-creativa de los temas tradicionales dentro de los repertorios contemporáneos. Igual cosa sucedió con la danza, cuando en la década del sesenta y setenta Carlos Coba, los esposos Costales y otros investigadores, junto a coreógrafas como Patricia Aulestia (más tarde Virinia Rosero), aportan a la consolidación de los nacientes grupos de danza denominados “folkloricos”, tanto indígenas andinos cuanto afroesmeraldeños, tal el caso de Petita Palma.

El Barroco andino y los formatos instrumentales latinoamericanos

El ordenamiento de los instrumentos musicales en la cosmovisión andina. La Orquesta de Instrumentos Andinos. Nuevas propuestas interculturales del siglo XXI.

Los instrumentos musicales andinos, principalmente los de viento, cuyo origen se remonta a las culturas prehispánicas, están relacionados a rituales y ceremonias del calendario agrícola y el sistema festivo dentro de la cosmovisión andina, momentos claves como las cosechas del maíz, correspondientes con el Inti Raymi, son un ejemplo de ello. La quena, cuyo rastro más lejano lo encontramos en elaboraciones cerámicas arqueológicas dentro del área cultural de Bolivia, Perú y Ecuador, ha sido quizá el instrumento más visible y simbólico de la actual cultura musical latinoamericana, principalmente andina. Por todos es conocido el proceso de difusión urbana de la quena en América Latina, aproximadamente desde la década del setenta del siglo XX, donde grupos musicales, unos relacionados con la canción social y otros con el folklore, promovieron el uso de este instrumento sea como solista virtuoso o junto a otros conformados a manera de grupo de cámara.

Los instrumentos de cuerda, por otro lado, son parte de un proceso de apropiación de las culturas coloniales latinoamericanas hacia instrumentos musicales europeos principalmente renacentistas, en la medida de refuncionalizarlos a una identidad básicamente mestiza. Son parte de una gestión y desarrollo tecnológico asimilado en la época colonial, donde los instrumentos de cuerda traídos por la cultura española reflejaban el gran desarrollo constructivo de los instrumentos musicales del renacimiento. Aquí asimilamos la vihuela, la mandolina, el laúd, etc., pero se les confiere una identidad propia y así aparecen instrumentos como el triple colombiano, el cuatro venezolano, el bandolín ecuatoriano, el charango boliviano, etc. Instrumentos como el charango tuvieron su modelo en los cordófonos europeos, asimilados luego a la cultura musical andina e indígena y posteriormente introducidos como parte fundamental de su ritualidad.

La visión de juntar los instrumentos de distintas familias a manera de grupo orquestal –por ejemplo: la flauta dulce junto a cordófonos como la vihuela, el laúd o la viola da gamba y finalmente acompañados por la percusión– parte de un concepto propio de la cultura europea donde se buscaba un tipo de expresión musical de carácter secular funcional a las danzas cortesanas, proceso mediante el cual una visión profana de la cultura apuntalaba la democratización de la música, hasta la Edad Media, concentrada en lo clerical. El Renacimiento promueve el desarrollo de los instrumentos musicales y en general la música instrumental bajo repertorios y sistemas rítmicos de danza practicados, en gran medida, por las culturas populares.

Al agrupar dichos instrumentos, en parte como exigencia estética de las cortes, se comienza a desarrollar la orquestación y con ello los primeros compositores de música secular promueven una búsqueda de nuevos timbres y sus posibles combinaciones. Los instrumentos se juntan dentro de esa función social cortesana y aparecen las primeras orquestas con instrumentos que conjugaban las cuerdas, el viento y la percusión. Los instrumentos melódicos se organizaban de acuerdo a la tesitura de la voz humana: soprano, contralto, tenor y bajo. Esta carrera concluirá dentro de muchos años, en el siglo XVIII, particularmente en Mannheim, lugar excepcional para la configuración de la orquesta sinfónica en el clasicismo.

En América, dentro de las culturas indígenas andinas, jamás hubo un proceso similar, más bien las familias de instrumentos, por ejemplo, de zampoñas, se agrupaban entre sí. Uno de los sistemas de ordenamiento cosmológico se ve reflejado en dicho manejo, tal el caso de los conceptos jatun, chaupi, uchilla (Andes centrales del Ecuador), ordenamiento tri-funcional de los instrumentos musicales en grandes, medianos y pequeños. Se conciben otros sistemas de ordenamiento como la agrupación de pares sexuados, el principio del “pareado”, por ejemplo flauta macho con flauta hembra, rondador macho con rondador hembra. Este principio explica el uso del sonido acompañado –tipos de armonizaciones– dentro del ritual andino, en donde una flauta, por ejemplo, lleva la melodía principal, mientras la segunda flauta hace “el pareado”, acompañamiento con pedal rítmico o nota tenida. Ello tiene un efecto ritual únicamente para el momento de la ejecución en tal o cual tiempo y espacio festivo, por ejemplo, la fiesta de San Juan en zonas como Otavalo.

En el proceso de occidentalización de las culturas musicales indígenas, llevado a cabo en un primer momento por la estructura clerical colonial en su plan de evangelización –momento donde aparecen los primeros polifonistas originarios de tierras americanas–, el barroco americano comienza igualmente el aprendizaje, ejecución y construcción de los instrumentos musicales europeos por parte de los indígenas. Ya mencionamos cuál fue su resultado en la rica diversidad de los cordófonos latinoamericanos. Bastante alejado de este tiempo, ocurre otro hecho en donde se visualiza una mayor occidentalización de la función ritual de los instrumentos andinos hacia tendencias artísticas y la comercialización de productos culturales tradicionales principalmente dirigidos hacia la producción discográfica. En la década del setenta del siglo XX, los “grupos folklóricos” surgirán de estratos sociales mestizos y urbanos latinoamericanos, dentro de un contexto de modernización de las culturas indígenas y, en general, de las culturas populares-tradicionales. Éstos estructuran un modelo de conjunto renacentista: la quena por la flauta dulce, el charango por la guitarrilla o laúd, la guitarra como instrumento continuo o acompañamiento, la percusión para el ritmo característico. No pretendemos asegurar que esa fue la intencionalidad de este movimiento artístico latinoamericano, pero el resultado en la instrumentación andina tiene similitudes.

En todo caso, el mestizaje de elementos culturales indígenas nos advierte que estas prácticas tienen una continuidad a partir las etapas coloniales, proceso de occidentalización que fue promovido igualmente desde los grupos políticos de izquierda en lo referente a la identidad latinoamericana. En el Ecuador, al pretender elevar el debate cultural en concordancia con la praxis social y política –instancia en la cual los grupos marginales difundirían su cultura–, se comenzó a promover el uso de mediadores, los instrumentos musicales latinoamericanos como la quena, el charango y el bombo principalmente, símbolos de la “unidad latinoamericana”, en lugar de hacerlo con elementos de su etnicidad o identidad local. Se promocionaron éstos antes que los de una mayor “diversidad latinoamericana” como los instrumentos locales: el rondador, el pingullo, el bandolín, la caja, etc.

Si bien algunas agrupaciones como “Jatari” plantearon la revalorización de instrumentos andinos propiamente quichuas, en su Escuela de Música Nativa, a mediados de la década del setenta, es coincidencia que ya desde antes hayan comenzado a desaparecer el rondador, las dulzainas, la hoja, el pingullo, el pífano, etc., ejes fundamentales de la identidad quichua-andina; e, igualmente, instrumentos mestizos como el bandolín, el guitarrón y otros. Sin embargo, no podemos olvidar que en este proceso confluyen varios factores como la modernización del Estado ecuatoriano, la migración a los centros urbanos, la industrialización, el *boom* petrolero, la Reforma Agraria, el despegue de los medios masivos de información, el desarrollo tecnológico capitalista, el libre mercado y el neoliberalismo, etc. Aspectos que, especialmente en los sectores indígenas, desde las décadas del sesenta y setenta, producen grandes cambios en la base de su economía de corte campesino y, por supuesto, en su cultura.

En estos contextos, ya desde la década del sesenta, se comenzó a hablar de “rescate” de la música tradicional y del “folklore”, términos con aroma a colonialismo, en donde la base del planteamiento apuntalaba aún más el proceso de occidentalización de las culturas indígenas a las que se identificaba como la base de la tradición. El “rescate musical” se lo hacía con los instrumentos latinoamericanos ya globalizados, principalmente bolivianos (charango, quena, zampoña), instrumentos musicales evidentemente válidos para sus propios contextos y, en general, para todas las culturas que quieran adoptarlos; pero, en las nuestras, se

los asumió sin que medie ninguna reflexión por parte de los grupos artísticos y culturales, es decir, una especie de imposición sobre “los otros” instrumentos que desaparecían inexorablemente (rondador, dulzainas, pingullo, chirimía, bandolín, etc.). Posiblemente ello no hubiese tenido mayor trascendencia si en el discurso que se usaba como justificativo no se implicaba a las culturas indígenas. Comienza por así decirlo una “bolivianización” o “folklorización” de las culturas musicales tradicionales ecuatorianas, es decir, una especie de uniformización de varios lenguajes locales concentrados alrededor del estilo “andino folklórico”.

Para la cultura indígena, este proceso no pasa desapercibido. Ya en las décadas del setenta y del ochenta, grupos como los de Julián Tucumbi del Cotopaxi o Ñanda Mañachi de Otavalo alinean un formato instrumental con una salida creativa e identitaria ante el proceso de occidentalización de su cultura. Particularmente ellos se estructuran considerando su propio lenguaje musical y cultural: flautas traversas, cajas, rondadores, etc., de la zona de Pujilí u Otavalo-Imbabura respectivamente; es decir, se salen del esquema de esta folklorización andina, en el que cayeron posteriormente muchos grupos artísticos indígenas y que subsiste hasta la actualidad. En las culturas amazónicas, aproximadamente desde la década del noventa, ocurre un proceso de asimilación en el uso de los instrumentos andinos, es el caso de los Kichwas del Pastaza. Incluso en áreas culturales antes impensables como la Costa ecuatoriana, principalmente Guayaquil, sectores juveniles populares desde fines del siglo XX han adoptado el instrumental andino imitando un fenómeno muy posterior al que se dio en las sociedades quiteñas en la década del setenta. El cuestionamiento surge cuando estas culturas juveniles guayaquileñas que utilizan el “folklore andino” desconocen, por así decirlo, toda la tradición montubia y campirana, principalmente identificada en el amorfino y el baile de las contradanzas. Vemos, entonces, que la quena, la zampoña, el charango, la guitarra y el bombo se estructuran como el formato instrumental popular-tradicional de las dos últimas décadas del siglo XX. Es así que, desde la perspectiva de la música mestiza nacional, atrás quedaron las estudiantinas, los grupos de guitarras y rondallas, símbolos de las propuestas nacionalistas de la primera mitad del siglo XX. Podemos aceptar o no que un formato renacentista y un pensamiento barroco subsistan en nuestros imaginarios artísticos; varios mencionan un *ethos* barroco o mestizaje cultural original, pero ahora esconden fuertes con-

tradiciones con sus identidades musicales sumergidas en el olvido. El caso de nuestros propios instrumentos musicales de los Andes del norte, centro y sur es una clara muestra de ello.

Consideramos que una propuesta en proceso de consolidación, un gran formato instrumental andino del tipo orquestal, ahora, nos permite dilucidar nuevas fronteras creativas universales desde lo local: la Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA), la estructura orquestal étnica de mayor importancia en América Latina. Para poder consolidar este proyecto, se ha debido investigar profundamente los elementos técnico-acústicos; la organología; los nuevos principios de orquestación basados, ya no solamente en la altura, sino en la intensidad y el timbre. Su propuesta es, además, intercultural en la medida que participa de lenguajes armónicos contemporáneos y tradicionales; de las músicas ecuatorianas y latinoamericanas correspondientes a varias culturas indígenas, negras y mestizas, lo cual denota un claro proceso investigativo de las formas musicales y sus géneros. Sin embargo, la OIA toma como formato orquestal el modelo de la orquesta sinfónica del siglo XIX, pero con una sonoridad propiamente barroca. Los materiales de sus instrumentos son cañas, maderas, cuernos de animales, etc., es decir, los mismos materiales que se utilizaba en la época de las orquestas barrocas de Alemania, Italia, Inglaterra y Francia. Considerando que se trata de un legítimo proceso de conocimiento y un proyecto intercultural sin precedentes, cabe mencionar su novedoso desarrollo didáctico de los instrumentos andinos; su identificación regional latinoamericana utilizada de manera no convencional, que va, como habíamos dicho, de lo local hacia lo continental y universal; además, su repertorio nacional y latinoamericano, barroco y romántico europeo.

En el siglo XXI, en la ciudad de Guayaquil, Shubert Ganchoso está desarrollando otro nuevo ejercicio creativo: consideramos que su orquesta de bambú todavía está en gestación, pero es claro que, desde su cultura costeña, aspira a regionalizarla. El bambú de la Costa permite igualmente relacionar una nueva didáctica hacia un público nuevo. Otros formatos no solamente andinos, como la marimba esmeraldeña con Papá Roncón y Linberg Valencia, entre otros, han generado, desde la música regional afroecuatoriana, la comprensión y acercamiento hacia su realidad socio-cultural; son un ejemplo de creatividad para otros grupos musicales ecuatorianos que han interculturalizado el lenguaje

popular-tradicional con otros modernos como el rock o el jazz, es el caso de La Grupa, Caleris, Alex Alvear, Enrique Sánchez, grupo Curare y otros.

Referencias de análisis interpretativos de las manifestaciones musicales

De sus características morfológicas y estructurales

Metodologías de varios autores

La “música nacional”, desde fines del siglo XIX, se ha constituido en un cancionero. El nacionalismo y la música nacional constituyen dos elementos históricos diferentes aunque coincidentes en la consolidación de expresiones propias nacidas de este proceso. Revisaremos las diversas teorías propuestas por investigadores y compositores contemporáneos acerca de la música nacional. Principalmente los planteamientos e hipótesis vertidas por Luis Humberto Salgado (1952), Gerardo Guevara (1992), Pablo Guerrero (1995 y 2002), Enrique Sánchez (2001). Hemos adjuntado un último estudio, de autoría de Juan Mullo (2007), donde se plantea otra metodología para el estudio del tema desde la categorización de los géneros musicales ecuatorianos de metro ternario.

Análisis de Luis Humberto Salgado

Ritmos y aires andino-ecuatorianos

Yaraví

Al yaraví lo define como una especie de balada indo-andina, de carácter elegíaco y movimiento *larghetto*, dividida en dos tipos:

- a. Yaraví indígena: de compás binario compuesto, 6/8. Pentafonía menor.
- b. Yaraví criollo: de compás ternario simple, 3/4. Escala melódica menor y cromática.

Sanjuanito

Lo conceptúa como una danza de forma binaria simple, en compás de 2/4 y movimiento *allegro moderato*. Tiene una introducción corta o interludio que divide sus dos partes (A-B). Se ejecuta con ritornelos.

- a. Sanjuanito de blancos.
- b. Sanjuanito otavaleño.

Yumbo y Danzante

Son considerados como danzas heliolátricas preincásicas, en compás binario compuesto (6/8). El yumbo con movimiento allegreto vivo y el danzante de movimiento más tranquilo.

- a. Yumbo: trocaico.
- b. Danzante: yámbico.

Con respecto a estos géneros, Salgado propone, en 1952, una sistematicidad:

El corte binario simple es común a los aires vernaculares, y es muy raro encontrar en composiciones de este género la forma tripartita. Las armonías, aunque elementales y encuadradas dentro de estrecho marco, son *suigéneris* y presentan frecuentemente acordes bimodales en la dominante del tono fundamental (Salgado, 1989:93).

Danzas criollas: Aire Típico-Albazo-Alza

La hipótesis de Salgado es que de la “fusión” del yumbo y el danzante, con sus elementos sincopados, aparece una “danza criolla de espíritu vivaz” (1952), denominada aire típico, al que emparentara con el albazo con compás de 3/4 y el alza.

- Yumbo + Danzante = Aire Típico, Albazo y Alza.
- La Chilena: la define como la Zamacueca chilena.
- La Tonada: semejante al yaraví criollo pero con ritmo de compás binario.
- Pasacalle: Salgado se refiere al “apogeo de moda” (1952) de este ritmo, al que considera un pasodoble criollo.

El criollismo: mestizaje musical indo-hispano

Salgado sostiene el criterio de la existencia de un “proceso evolutivo” de la música ecuatoriana; al igual que otros teóricos como Segundo Luis Moreno, participa de criterios difusionistas y evolucionistas que consideraban una línea histórica de la humanidad en cuanto a su música, que iba desde los sistemas musicales –en este caso– pentafónicos andinos (cinco sonidos), hacia el sistema tonalfuncional europeo (siete

sonidos). Salgado utiliza una misma escala pentafónica principalmente –de la que menciona: “predomina generalmente en el modo menor, y el relativo mayor se lo percibe como una modulación pasajera” (1952)–, para aplicarla de manera similar con ciertas variaciones, a cuatro ritmos característicos: yaraví, yumbo, danzante y sanjuanito. Lo que quiere decir con esto es que la estructura tonal es igual en todos los casos, a la que se aplicaría diversos tipos de ritmos. Esta escala pentafónica, para Salgado, sirve de base para la construcción de géneros como el aire típico, el albazo y el alza, cuando se amplía la estructura de esta escala de cinco sonidos, hacia el sistema tonal europeo, de siete sonidos. Con el concepto de “Criollismo, como producto del mestizaje musical indo-hispano”, Salgado explica las “metamorfosis” (1952) sufridas por estos tres tipos de danzas; crea tres ejemplos bajo escalas tonales: el aire típico, al que compara con una rondeña; el albazo y el alza, este último asegura, hizo su aparición en 1840.

Análisis de Gerardo Guevara

De la época prehispánica, existen dos danzas para Gerardo Guevara que “constituyen la base rítmico-melódica de nuestra tradición musical” (Guevara 1992: 13). Son el yumbo y el danzante; el primero, menciona que proviene del Oriente ecuatoriano y es introducido a la Sierra, sin embargo reconoce la existencia del yumbo como danza. En el caso del danzante, dice hacer referencia al “hombre que danza”, por ejemplo los Danzantes de Pujilí, o al ritmo, con un tiempo similar al yumbo. En los dos casos, se comprende que el ritmo está marcado por el tambor o el bombo.

- Yumbo: Pie métrico yámbico.
- Danzante: Pie métrico trocaico.

El compositor Gerardo Guevara plantea el concepto de “mestizaje musical”, en donde los ritmos productos fundamentales “... de la influencia de la guitarra, son, en primer lugar, la tonada, luego el albazo, después el aire típico y posiblemente el capishca” (Guevara, 1992: 19). Al respecto, él sostiene:

He citado en primer lugar la tonada, porque es el más claro ejemplo de mestizaje rítmico. Al ritmo de base del danzante 6/8 se añade el “rasgueado”... El albazo es un yaraví que va ganando velocidad hasta convertirse en lamento de danza... El aire típico es un ritmo combinado que posible-

mente apareció después y que tiene una versión costeña muy representativa llamada... alza... (*ibídem*).

- Tonada: es un ritmo de danzante en 6/8 (pie métrico trocaico), que en vez de ser percutido por el tambor o el bombo, se lo “rasguea” en la guitarra.
- Yaraví: es considerado un lamento por Guevara.
- Albazo: Escrito en 6/8, es un yaraví “que va ganando velocidad hasta convertirse de lamento en danza” (Guevara, 1992: 19). Puede haber cambios al compás de 3/4.
- Aire típico: ritmo combinado en 3/4.
- Alza: es la “versión costeña del aire típico”.

Análisis de Pablo Guerrero

Pablo Guerrero es uno de los importantes musicólogos ecuatorianos; posee una extensa información histórica sobre cada género ecuatoriano. Vamos a tratar de resumir lo más puntual de sus planteamientos. Considera que la música indígena andina incide mucho en la música ecuatoriana. Según su criterio, el yaraví es el género representativo sobre el cual se sostendría “...una importante ramificación genérica” (Guerrero, 2002). Sostiene que: “El yaraví es la fuente misma del albazo y éste a su vez tiene mucho que ver con la bomba, el capishca, el cachullapi, etc” (*ibídem*). Sostiene que la matriz generadora de gran parte de la música ecuatoriana de raíz andina es el yaraví, ya que es, sino el primero, el género musical sobre el cual existen más evidencias alrededor de 1876, fecha de la publicación de la historia de Juan Agustín Guerrero: La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875, documento en el cual ya se enuncia al yaraví como género determinante de la cultura quiteña. Del mencionado documento del siglo XIX se transcribe, a continuación, el siguiente párrafo:

Y he aquí el origen del yaraví, de esa música natural como la del tiempo de los patriarcas, y que ha disputado a la europea, no por su perfección, porque nada tiene de perfecta, sino por el amor con que ha sido recibida y conservada por el pueblo. El yaraví no tiene nada de fantástico ni hermoso, por lo contrario, es tan natural y sencillo como un suspiro, y falto de reglas músicas; no es más que la repetición de dos ó tres frases melódicas, de donde resulta la monotonía, por un solo tiempo, y sin más novedad que unas pocas notas que se alternan para variar la expresión; pero lo cierto

es que para el quiteño no hay mejor música de corazón que el yaraví, con él llora o se divierte, y entre el yaraví y una ópera italiana, él está siempre por la música de su país; y no le falta razón, porque es la música de sus padres, se ha connaturalizado con ella desde la infancia, y parece que sus acentos melancólicos son aún los vínculos del amor para con su patria (Juan Agustín Guerrero, 1876: 12).

Dentro del planteamiento de Pablo Guerrero deducimos el siguiente esquema:

Yaraví-Albazo-capishca, cachullapi, aire típico, bomba.

A decir de Pablo Guerrero:

Hay un parentesco cercano y frecuentemente se los halla juntos; no pocos yaravíes terminan en fuga de albazo (“Puñales”, por ejemplo)... La rítmica del albazo es similar a la del yaraví, pero en movimiento allegro. El albazo a su vez podría ser generador de otros ritmos ecuatorianos, tal el caso del aire típico, que en otras partes se conoce como capishca, su incidencia también la hallamos en la bomba del Chota y, en cierto modo, en el cachullapi (P. Guerrero, 2000: 108).

Ha sido importante tomar el ejemplo de estos géneros en torno al albazo, ya que existen muy pocas coincidencias entre los autores mencionados. Con respecto a otros ritmos existe relativamente un consenso. Los análisis de Pablo Guerrero son realizados básicamente en torno al ritmo, es por ello que quedan algunas dudas en dicha conceptualización. Por ejemplo, dentro del gráfico, se puede aceptar que el albazo y el yaraví tienen una estrecha relación, pero en el caso de la bomba y el aire típico, pueden quedar algunas incógnitas.

La bomba, al provenir de la cultura negra, se alinea mayormente con el pie métrico ternario africano (tres breves o tres corcheas), los sistemas rítmicos de danza (acentos sincopados) y la polirritmia, finalmente la frase musical y el texto se complementa en el compás de 12/8, esto puede verificarse cantando cualquier bomba, aspecto que lo deslinda del albazo. En todo caso, por el grado de influencias interculturales entre la música negra y mestiza, puede encontrarse ciertos giros o secuencias armónicas similares. En el caso del aire típico, su progresión armónica introductoria característica se relaciona con el modo frigio del cante andaluz y flamenco, que no posee el albazo (véase el siguiente esquema de E. Sánchez); cante de la cultura hispánico-árabe de la que no hemos

estudiado todavía nuestras relaciones históricas. Este aspecto otorga al aire típico cierto nivel de propiedad. Como conclusión, diríamos que los géneros se van definiendo en unos casos por su sistema rítmico, en otros por su pensamiento armónico, o por sus filiaciones culturales, es por ello que nos parece valioso el trabajo del siguiente investigador, que enriquece el debate sobre este tema.

Análisis de Enrique Sánchez

El compositor quiteño Enrique Sánchez, en una monografía denominada *Estudios e investigaciones en la música mestiza popular ecuatoriana* (2001), establece una metodología de análisis de los géneros musicales mestizos ecuatorianos, a partir de sus relaciones “melódico-armónicas”. Es uno de los trabajos más importantes dentro de esta línea, ya que, por vez primera, se establece una teoría fundamentada para su posible clasificación, así como las técnicas de la composición de estos géneros. Su tarea es loable, porque basa sus hipótesis en un extenso trabajo de campo con músicos populares antiguos. Delimita los géneros de la siguiente manera:

Géneros con mayor presencia armónico-melódica europea

- Pasodoble
- Pasillo
- Pasacalle
- Alza
- Aire típico

Géneros con mayor presencia armónico-melódica indígena

- Yumbo
- Danzante
- Yaraví
- Sanjuán
- Sanjuanito
- San Pedro
- Albazo
- Tonada
- Capishca
- Bomba

El orden y la agrupación de estos géneros no son gratuitos, en el caso de los géneros indígenas ordenados por familias a partir del yumbo tienen mucha lógica:

Géneros

- Yumbo
- Danzante
- Yaraví

Géneros y especies

- Sanjuán
- Sanjuanito
- San Pedro

Géneros y especies

- Albazo
- Albazo sincopado (Saltashpa)
- Albazo sincopado y ligero (Cachullapi)
- Tonada
- Capishca
- Bomba

Sobre los géneros con ascendencia europea, Enrique Sánchez realiza las siguientes fundamentaciones:

Pasodoble (ecuatoriano)

Establece una “total” relación armónica con el pasodoble español, usando escalas mayores y menores diatónicas, cuyas melodías se rigen bajo las leyes de la armonía clásica europea. Su ritmo puede ser en 4/4 o 2/4 y su carácter es festivo.

Pasillo

Reconoce dos tipos de pasillo, intuimos uno serrano y otro costeño, este último definido cercano al toro rabón, ya mencionado en el acápite de la música colonial. Su ritmo es de 3/4 y tanto su melodía como su armonía son similares al género anterior. Su forma con estilo romántico presenta una introducción cuya función es unir o separar las partes. Si el pasillo está escrito en tonalidad menor, su segunda parte (alta) estará en mayor, “de preferencia sobre el sexto grado de la tonalidad inicial” (Sánchez, *op. cit.* 2001).

Pasacalle

En compás de 2/4, el autor hace una descripción muy técnica del género. Estructurado bajo la forma ABA' o ABC, con una introducción presente entre cada parte a manera de estribillo:

Introducción: Im - IIIM- V7 - VIM

Parte A (baja): Im - IIIM- V7 o VIM- IIIM -V7 - Im

Parte B (alta): VI

Parte C o A': conclusión.

Alza

Es fundamental que su ritmo sea sincopado en 3/4 o 6/8. Es parecido al albazo sincopado o saltashpa. La primera parte tiene una tonalidad mayor y la segunda en menor. En el tercer tiempo, es donde se marca el acento y es donde cambian los acordes de la armonía, característica básica del alza. Su forma es la siguiente: introducción, parte A (tonalidad mayor), estribillo, parte B (tonalidad menor), estribillo, parte A.

Aire Típico

El autor lo relaciona con la chilena y es de carácter festivo. El análisis permite observar lo siguiente:

Introducción: generalmente con progresiones armónicas del modo frigio, por ejemplo, Dm-C7-Bb-A7-Dm.

Parte A: Im - IIIM - V7 - Im

Introducción o estribillo

Parte B (alta): VIM de la tonalidad original

Parte A o C: conclusión.

Albazo sincopado o Saltashpa

Generalmente comienza en una tonalidad mayor y la segunda parte en la tonalidad menor. Hasta aquí el análisis de Enrique Sánchez.

Análisis de Juan Mullo Sandoval

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

La presente metodología parte de dos ejes interdisciplinarios: coreología y musicología, que esperamos aporten al conocimiento de los géneros musicales nacionales que desde su original denominación aluden a una funciónailable y festiva, por ejemplo, el pasillo, considerado “baile de pasitos o pasillos”. La música y el baile en el siglo XIX e inicios del XX se definían mutuamente cuando los toques instrumentales se fueron creando en relación a los pasos coreográficos que exigía cada género y estilo. Esta propuesta se origina dentro de una investigación de la historia social y análisis musicológico del pasillo, donde entre otros temas se estudió el estilo del pasillo-danza muy vigente en Quito y Guayaquil por lo menos hasta la década del 40 del siglo XX. Se trata de una publicación del Museo de la Ciudad en el año 2006: “El pasillo en Quito”, realizada por Pablo Guerrero Gutierrez y Juan Mullo Sandoval. En este documento se analiza al pasillo, inicialmente, de ser un género para el baile de salón, poco a poco fue transformando su función danzaria hacia un pasillo esencialmente cantado, que es como le conocemos ahora.

En dicha publicación se habría analizado al pasillo como prototipo cultural del baile de salón aristocrático, símbolo de los sectores terratenientes criollos junto al vals, la mazurca, la polca y otras danzas de origen europeo, que cambia su característica danzaria hacia un tipo de canción “yaravizada” practicada por las culturas populares. Se analizó el pasillo-canción serrano el mismo que sufre un proceso de “andinización” junto a otros géneros musicales europeos, tanto en lo melódico-armónico cuanto en la estructura coreográfica de su danza, momento ubicado aproximadamente desde la segunda década del siglo XX. En términos generales diríamos que el original pasillo mayormente occidental se ve en un primer momento influenciado en su melodía por la estructura pentafónica del yaraví.

Posteriormente a esta investigación el autor de este ensayo cruza estas hipótesis con el maestro Edgar López, coreógrafo e investigador de las danzas andinas ecuatorianas, habríamos confrontado este análisis comparativamente desde su perspectiva coreográfica. Edgar López proponía que

el pasillo serrano aglutina o condensa varios ritmos andinos relacionados por su métrica básica, desde lo musical comprendemos es el metro ternario. Así como en el aspecto melódico el yaraví influencia al pasillo bajo su estructura pentafónica, en la danza –según el maestro López– sería el Capishca, ello se debería comprender dentro de un universo danzario que incluía otros ritmos como el danzante, la tonada y el albazo principalmente (ritmos en 6/8). En ese sentido proponemos la comprensión de una parte de la música nacional enfocando estas relaciones.

Estos ritmos andinos manejados por la cultura mestiza funcionan como formantes de estilos de baile propios de las nuevas identidades mestizas de inicios del siglo XX. La métrica del Capishca “indigeniza” al baile de salón del tipo europeo, se trataría de géneros danzarios europeos e indígenas con una métrica ternaria factible de fusionarse. Socialmente son las culturas mestizas las que posibilitan esta simbiosis ya que manejarían tanto el lenguaje corporal indígena danzario cuanto su contraparte europeo. Metodológicamente en la aplicación del baile del pasillo serrano Edgar López incorporaba figuras y pasos característicos del Danzante, el albazo, la tonada, el capishca, estructuras danzarias indígenas básicamente dentro del compás de 6/8. En partituras del siglo XIX recopiladas por Pablo Guerrero, se puede observar que los primeros pasillos ecuatorianos se escribían indistintamente sea en el compás de 6/8 o 3/4, o ambos a la vez. Para finalizar el esquema del baile del pasillo Edgar López iba incorporando otros géneros musicales mayormente mestizos como el aire típico, el vals y, finalmente, el pasillo.

En la medida de elaborar una propuesta pedagógica intercultural desde la musicología, se plantean estas hipótesis para contribuir a una praxis educativa de la música ecuatoriana. En este acápite no se ha tratado de excluir *per se* el estudio de los géneros de metro binario, tal es el caso del sanjuanito y el pasacalle, sino, por el contrario, queremos construir un marco teórico referencial, una línea de base, para enfrentar posteriores estudios con fundamentos más sólidos hacia el estudio de los géneros de metro binario. Cabe destacar que planteamos esta experiencia como una didáctica que debe ser revisada permanentemente, una didáctica de los géneros de metro ternario que han sido en alguna medida ya practicados desde tiempo antes por músicos como el director de bandas populares Estuardo Ribadeneira; y, en lo coreográfico, por Edgar López y su colega Edwin Caizapanta del grupo de danza “Quitús”.

Metodología propuesta

Partimos de la estructura del sistema rítmico danzario desde la métrica básica del danzante y el yumbo, considerados por algunas culturas como ritmos cardíacos. Concretamente en las culturas andinas ecuatorianas son ritmos que pertenecen a rituales y ceremonias sumamente importantes del calendario festivo andino: Danzantes de Pujilí, Taita Carnaval, Yumbadas, Rucu-danza, etc. Según la bibliografía consultada los autores que han analizado los géneros musicales ecuatorianos, aceptan que el danzante y el yumbo pueden ser considerados junto al Yaraví, las bases estructurales de la denominada música nacional. Autores como Luis H. Salgado, Gerardo Guevara y otros compositores son quienes inician, por así decirlo estas hipótesis, autores a los que hemos revisado en líneas anteriores.

La cultura mestiza se apropia históricamente de varios elementos culturales indígenas y en este caso del lenguaje musical andino, tal es el caso del yaraví, símbolo propuesto del naciente nacionalismo de mitad del siglo XIX. Varios autores mencionan su relación prehispánica y una función eminentemente ritual andina a manera de canto-lamento. Su lenguaje es pentafónico y su métrica original cambia entre lo binario y ternario, se lo podría interpretar como un canto elegíaco idealmente con una dinámica de verso libre. Gonzalo Benítez menciona en su biografía que cuando niño aprendió a cantar yaravíes y ello, posiblemente, le confirió un estilo único para la interpretación de la “música nacional”. Consideramos que en la melodicidad y expresión del yaraví se encontraría el *ethos* de la música nacional. Ya habíamos mencionado que Luis Humberto Salgado define al yaraví como una “balada indo-andina de carácter elegíaco y movimiento *largetto*”, dividido en dos tipos: yaraví indígena de compás binario compuesto (6/8) y en pentafonía menor. Yaraví criollo, de compás ternario simple (3/4) que utiliza la escala melódica menor y cromática.

Haciendo un resumen de lo citado anteriormente, Salgado considera al yumbo y danzante como danzas heliolátricas y preincásicas, ejecutadas en compás binario compuesto (6/8). El yumbo lo considera de movimiento allegro, vivo, y el danzante con movimiento más tranquilo. Para Gerardo Guevara estos dos ritmos serían “la base rítmico melódica de nuestra tradición musical”, y concretamente el yumbo provendría del Oriente y se introduciría a la Sierra. En cambio el danzante hace

referencia “al hombre que danza”, tal el caso del Danzante de Pujilí, este autor encuentra que los dos ritmos son similares y su ritmo está marcado por el tambor o el bombo. Bajo estas consideraciones damos paso a la metodología.

Partir de los metros ternarios para la ejecución de la música nacional es una didáctica que guarda una relación histórica entre el sistema rítmico danzario de origen prehispánico (división de la música por acentos y/o heterometrías) y su posterior incorporación al sistema rítmico divisionario occidental (división de la música por compases) adoptada por la cultura mestiza, lo que denominaron a mediados del siglo XX como “música nacional”. Es decir que la cultura musical mestiza a la vez que adopta desde fines del siglo XIX los géneros indígenas con características heterométricas como el “Salve, salve gran Señora o Yupaichishca”, paralelamente va adecuándolos al sistema rítmico divisionario occidental: (2/4), (6/8) y (3/4), compases en los que se escribe la música nacional.

Pero ello tendría una intencionalidad de regulación o mensurabilidad básicamente danzaria que ayudaría en la constitución de esta nueva identidad sonora y corporal, una occidentalización de los ritmos indígenas, que, sin embargo hasta la actualidad, conservan métricas definidas por la ubicación del ictus o acento en tiempos “no-fuertes”, tal es el caso de los toques de bombo para el Capishca de la cultura Cañari o en las heterometrías de los sanjuanés de Otavalo y Cayambe, donde se escucha combinaciones de compases binarios y ternarios, por ejemplo 2/4+1/4 o 2/4 +6/8.

Estos elementos de los sistemas rítmicos indígenas, básicamente andinos, fueron posiblemente re-semantizados por la cultura mestiza, se les da otra lectura simbólica para fines de construcción de un nuevo lenguaje que se llamará “música y baile nacional”. Este proceso va acompañado de un diseño del lenguaje corporal dancístico distinto al de su progenitor andino cuanto del europeo, pasos de baile en estrecha vinculación con los toques instrumentales de la música mestiza, ejecutados principalmente por las guitarras o la banda, en donde el “juego de bajos” o bordoneo ayudaba a la marcación de los giros y figuras coreográficas. En este sentido planteamos una metodología acumulativa de códigos musicales que van de lo simple a lo complejo, desde el yumbo-danzante hasta el pasillo, método similar al de sus gestores nacionalistas, en donde

se relacionaba estrechamente el lenguaje musical, su función danzaria y semántica corporal.

Danzante y yumbo 6/8

Según el coreógrafo Edgar López su ritmo ceremonial tiene relación con el pulso cardíaco. El danzante se estructura de un pulso largo y otro breve, según la métrica latina es el pie métrico trocaico. El yumbo es justamente a la inversa, una nota breve y otra larga, el pie yámbico. En la ejecución del tamboril o el bombo, instrumentos determinantes en el danzante y el yumbo indígenas, es importante la vibración del sig-sig o pajilla colocada en el parche inferior del instrumento, esta pajilla actúa a manera de eco o resorteo, prolongación de la nota larga del golpe en el cuero. Este eco es fundamental para marcar el paso de danza en el ritmo del danzante, le da el tiempo para realizar la figura coreográfica, por ejemplo, levantando el pie en dicha prolongación mientras que el otro asienta y marca el ritmo en el piso.

La tonada 6/8

La tonada incorpora el ritmo del danzante, de los autores consultados como el investigador Pablo Guerrero y otros como el compositor y guitarrista Terry Pazmiño concuerdan en la filiación de la tonada con éste. Gerardo Guevara define de manera simple a la tonada, como un ritmo de danzante que en vez de ser percutido por el tambor o el bombo es “rasgueado” en la guitarra, ello evidentemente permite en algunas partes duplicar el ritmo. Básicamente la tonada remata su frase característica con la cadencia V-Im, es la frase cuadrada del canto mestizo. Ejemplos tenemos en “Ojos azules” (Rubén Uquillas), “Poncho verde” (Armando Hidrovo) y otros.

El albazo

En algunos rituales andinos el albazo hace referencia a la llegada del amanecer, cuando los danzantes llegan al pretil de la iglesia a las seis de la mañana para participar de la misa. De allí se dirigen al desayuno de los sacerdotes y en estos momentos son ejecutados los albazos. Coreográficamente sobre el ritmo ceremonioso y a veces complejo de la tonada (acentos en tiempos no-fuertes) se lo “simplifica” marcando el ritmo básico de 6/8 haciéndolo un tanto más ligero e insinuando siempre el acento en el primer tiempo. En el baile, por ejemplo, se da un despla-

zamamiento marcando dos tiempos: paso adelante y paso atrás. Gerardo Guevara sugiere que el albazo “es un yaraví que va ganando velocidad hasta convertirse en danza”, la guitarra otra vez será la protagonista en el acompañamiento de este ritmo. En el caso de la música de banda el tambor redoblante, posiblemente, hará las veces de los rasgueados de la guitarra, en el baile del albazo se incorporan mayores desplazamientos.

El Capishca

En la provincia de Cañar, así como en otras zonas indígenas del Austro ecuatoriano, este género tiene una funcionalidad ritual en las ceremonias del Carnaval, se lo canta al visitar las casas de amigos y familiares para los convites de la chicha. En la cultura mestiza se convierte en un ritmo fundamental de la música y el baile nacional, este ritmo combina los compases de $6/8$ y $3/4$. El baile marca el paso con un trote rápido, variaciones con pausas y remates completos en el tiempo de $3/4$. Otra forma expresiva del Capishca o Chashpishca es el canto de la “Taruga o venada” ejecutada antiguamente por los trabajadores de las haciendas australes, en la cultura mestiza se lo hace a manera de coplas. Capishca en quichua significa exprimir la leche de vaca.

*Por ese cerro nevado
viene bajando un venado.
Ay Caraju!
Compadre Manuel Antonio
vamos a cazar venado.
Ay Caraju!*

El vals y el pasillo

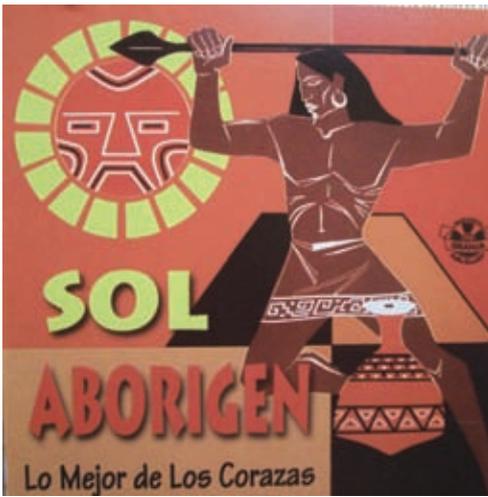
El primero marca el tiempo principal de un baile formal de vals en el compás de $3/4$, se reconoce en el Ecuador un Vals Criollo que ahora casi solamente se lo canta. Junto al pasillo son bailes de salón que, en el caso de la región andina, se dejan influenciar por aires y ritmos indígenas. En la Costa, el baile del pasillo es distinto posiblemente porque emparenta su coreografía con las contradanzas europeas o montubias con el diseño de figuras imitativas en brazos y piernas. En la Sierra, el aprendizaje del pasillo desde lo coreográfico se facilita cuando se marca primero el paso básico del danzante, luego se duplica el ritmo en los

pasos de la tonada, se ejecuta los desplazamientos con el albazo; y, finalmente, en el Capishca se combina el ritmo de 6/8 con un trote rápido y se hacen remates completos cuando llegamos al 3/4.

En el pasillo a nivel general se define el pie métrico dáctilo: negra con punto, corchea y negra, esto le da su rasgo fundamental y herencia europea en su función de baile de salón romántico del siglo XIX. Según los coreógrafos andinos existen al menos tres tipos de pasillo-danza: pasillo “valseado”, “pasilleado” y “zapateado”. En el caso de la música es importante referirnos a un prototipo de pasillo como lo es “Alma en los labios” de Medardo Angel Silva y la música de Francisco Paredes Herrera; en su introducción instrumental, observamos el ritmo y carácter básico del pasillo.

Finalmente mencionamos que el no haber incluido otros ritmos de metro ternario como el aire típico, la chilena, el alza y otros se debe a que en el proceso didáctico esta metodología nos es suficiente por el momento. Además, nos hemos planteado que el conocimiento del cancionero de la música nacional es muy complejo y lo podemos ir a ver paulatinamente. Actuales estudios como los de Enrique Sánchez de la Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA); de Pablo Guerrero de CONMUSICA; del guitarrista Terry Pazmiño; y otros investigadores como Wilman Ordoñez de la ciudad de Guayaquil, que estudian otros géneros regionales como el pasillo costeño, contribuyen permanentemente a este propósito.

1



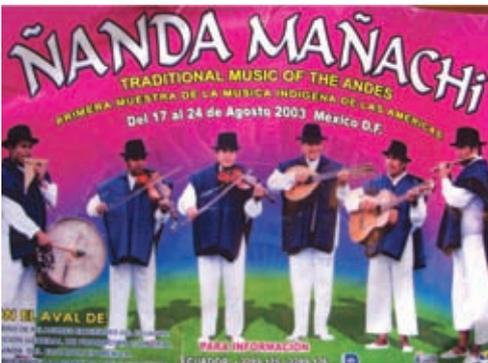
4

2



5

3



1. Disco de Los Corazas.
2. "Los rompefiestas del Nuevo Milenio". Disco compacto de Los Conquistadores. Archivo del autor.
3. Grupo Ñanda Mañachi. Peguche-Otavallo. Director: Alfonso Cachiguango.
4. Primer disco del grupo Jatari. Archivo del autor.
5. Referencia: Pablo Guerrero G.



Flauteros. Fiesta de San Juan, Peguche. Foto: Leonidas Lara.



Huancara. Bombo (sig-sig en el parche inferior). Colección Julián Tucumbi. Latacunga-Cotopaxi.

Visión crítica de las “nuevas expresiones” musicales

En este acápite, se observará sólo aquellas manifestaciones que el lenguaje musical popular-tradicional ecuatoriano ha utilizado y se puede apreciar una base social que garantiza su permanencia en el conjunto de las expresiones artísticas nacionales. Igualmente, a nivel técnico, se observa una metodología tanto en la arreglística cuanto en el aspecto compositivo.

El canto social y el estilo de la música andina y latinoamericana

La tradición de reunir varios ritmos musicales provenientes de algunas regiones de América Latina, especialmente de la andina, tiene una larga historia dentro del pensamiento musical y artístico sudamericano. Ésta se forja especialmente en Chile, en la década del sesenta y setenta del siglo XX, en la medida de comprender que la unidad de las culturas y pueblos de Latinoamérica, a más de ser una realidad tangible y cotidiana, busca manifestar su lucha por la autonomía política, social y económica, aspectos que mayormente nos han unificado desde las etapas coloniales.

Esta riqueza musical vista como una unidad y ahora identificada en el mundo entero tiene sus inicios en lo artístico, posiblemente en los grupos musicales chilenos del folklore latinoamericano de la década del sesenta y setenta; y, en lo etnomusicológico, en las primeras investigaciones del argentino Carlos Vega (1898-1966). La investigación hizo un gran aporte a los primeros músicos del canto latinoamericano, como Atahualpa Yupanqui o Violeta Parra, ya que devolvió la memoria histórica condensada en las voces de campesinos que recordaban permanentemente nuestra cultura bajo melodías y poesías populares.

Las manifestaciones musicales regionales de los países andinos, de los llanos colombianos y venezolanos, de las pampas argentinas o la contagiante música del Caribe comenzaron a ser interpretadas bajo una filosofía latinoamericanista por artistas que promulgaban dicha unidad vista y escuchada desde la cultura y lenguajes musicales propios. Igualmente los procesos políticos y sociales de América Latina nos llevaban, en estas épocas, hacia utopías que fortalecían aun más el

espíritu latinoamericanista. Grupos musicales como los “Folkloristas” de México ejecutaban con mucha calidad piezas andinas o sones cubanos; los “Inti illimani” de Chile se hicieron verdaderos virtuosos de los huaño bolivianos o sanjuanitos ecuatorianos, los “Quilapayun” ejecutaban magistralmente los joropos venezolanos o las zambas argentinas.

Esto se hizo costumbre en las generaciones posteriores: se ve como algo natural, dentro de este estilo de música, el ejecutar un repertorio multicultural. Para ello, hacía falta, como es obvio, una o varias técnicas que pudieran dominar los innumerables instrumentos musicales latinoamericanos: quena, zampoña y charango boliviano, cuatro venezolano, tiple colombiano, guitarra española, tres cubano, bombo legüero argentino, congas y bongos caribeños, cajón peruano, etc.

Los años setenta en América Latina y Ecuador

En la ciudad de Quito de los años setenta, los géneros musicales del sur del continente sudamericano, especialmente de Chile y Argentina, comienzan a escucharse y difundirse, sobre todo, en la zona andina del territorio ecuatoriano. Muchos jóvenes estudiantes secundarios y universitarios se identifican con los procesos sociales y culturales del cono sur que manifestaban, en su esencia, las luchas políticas populares lideradas por los grupos de izquierda revolucionaria. Especialmente en lo cultural y artístico, se centra parte de esta expresividad juvenil, que en lo musical corresponde a un gran movimiento que en sus inicios fue identificado como el folklore latinoamericano, pero que más tarde adquiere un mayor tinte de compromiso político e histórico, reconociéndose como la “nueva canción latinoamericana”.

El concepto de cultura popular fue determinante para alcanzar un grado de conocimiento tanto científico cuanto artístico. En lo primero, se daba mucha importancia a la investigación musical, siendo las ciencias sociales su guía teórica; y, en lo segundo, una estética ligaba a la función musical con el realismo socialista. De modo especial, músicos chilenos como: “Quilapayún”, Víctor Jara, Violeta Parra e “Inti illimani”, influenciaron el contexto musical, principalmente quiteño, dentro de esta línea de pensamiento artístico. Sin embargo, otras grandes figuras argentinas con una imagen latinoamericanista e indigenista como: Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, “Los Fronterizos”, “Chalchaleros”, Alberto

Cafrune y otros, posibilitan el apareamiento de grupos similares y la adopción tanto de instrumentos musicales como el charango, la quena y el bombo legüero, cuanto de los géneros latinoamericanos como el huayño peruano, el bailecito boliviano, la zamba y la milonga argentina, la cueca chilena y otros.

Las primeras agrupaciones de música latinoamericana en el Ecuador y el grupo “Jatari”

En 1969, tres jóvenes músicos y estudiantes universitarios quiteños lideran lo que se convertiría, primero, en un importante movimiento artístico ecuatoriano del folklore latinoamericano y, posteriormente, en el movimiento de la nueva canción ecuatoriana. El barrio de San Blas, —tradicional sector de Quito, cuya proximidad al antiguo parque de La Alameda así como su pequeña laguna le dan un aire de nostalgia—, es el testigo del nacimiento del más importante grupo musical de esta línea: los “Jatari”, grupo conformado por Patricio Mantilla, Carlos Mantilla y Galo Molina, tres estudiantes de la Universidad Central del Ecuador. Poco antes, alrededor de 1967, en la iglesia de San Blas, pertenecientes a un club juvenil de su parroquia, los mencionados hermanos Mantilla se habían vinculado a la acción social y servicio a la comunidad. Entre sus actividades constaban aquellas relacionadas con la música. Era muy notorio que dicha iglesia se llenara con decenas de jóvenes que iban a escuchar un tipo de música que nunca antes se había escuchado en Quito.

Muchos otros jóvenes se habían impresionado con este nuevo estilo y, de cualquier manera, pretenden vincularse a esta corriente musical, que si bien no estaba aún completamente definida en su carácter latinoamericanista, tenía el fundamento de renovación. Grupos de jóvenes estudiantes que se aglutinaron en torno a una organización denominada la “JEC” (Juventud Estudiantil Católica) funcionaban a manera de células juveniles dedicadas a una acción pastoral y social; concurrían a una antigua casona propiedad de la Curia católica, ubicada en la esquina de las calles García Moreno y Rocafuerte, en pleno casco colonial de la ciudad de Quito, diagonal al Arco de la Reina. Éste era el lugar de reunión de estos grupos juveniles que, en ese tiempo, estaban dirigidos por un joven sacerdote, Mario Mullo Sandoval. Muchos estudiantes secundarios

con el afán de ser músicos se vincularon alrededor de 1970 a esta línea de acción social y, posteriormente, se autogestionaron artísticamente en esta casa y con la misma orientación que el grupo “Jatari”. La vinculación social juvenil hacia sectores populares igualmente implicaba, en ese entonces, una respuesta cultural a través de la canción popular y política. Grupos como “Ñucanchi Llacta”, “Tiempo Nuevo” y “Pajuña” aparecieron y se vincularon paulatinamente a la actividad artística con estilo latinoamericano.

Paralelo a este proceso surgirán otras agrupaciones musicales importantes y con diversas orientaciones ideológicas como el grupo “Noviembre 15”, cuya dirección musical y creativa la llevaba adelante Agustín Ramón. El grupo lojano “Pueblo Nuevo” es parte de una tradición musical lojana que la encontramos en cantautores como Troski Guerrero y Tulio Bustos. Varias agrupaciones aparecieron sobre todo en Quito como: Illiniza, Taller de Música, Kayapuca y otras.

La música indígena urbana

El surgimiento de la música indígena como un fenómeno artístico y comercial masivo ocurre, en particular, en la última década del siglo XX. Varios son los factores que se venían gestando desde tiempo atrás, por ejemplo la misma Reforma Agraria de los años sesenta, la modernización y urbanización de las poblaciones rurales indígenas y, sobre todo, el problema de la emigración del campo a la ciudad debido a la marginalidad campesina. Con el surgimiento de los movimientos artísticos latinoamericanos de la canción social en la década del setenta, donde se da una revalorización de las culturas musicales andinas, principalmente, en el Ecuador, aparecen grupos folklóricos de música y danzas indígenas integrados por mestizos. Poco después, se produce en las comunidades imbabureñas y otavaleñas, sobre todo, el apareamiento de formatos grupales con sus propias características, por ejemplo, el grupo “Ñanda Mañachi” con su famoso disco del mismo nombre grabado en 1976.

Existen antecedentes claves dentro de este proceso de difusión de la música indígena, por ejemplo, el “Primer Festival de Danzas Indígenas del Ecuador”, concebido y ejecutado por el eminente musicólogo Segundo Luis Moreno, en 1943; y, su segundo festival en 1944. Igualmente la balletista Patricia Aulestia presenta un festival de danzas indígenas en 1963 y otro en 1966. Podemos tomar, sin embargo, como

punto de partida al grupo “Los Corazas”, cuya propuesta se centra en la utilización de instrumentos indígenas como la flauta traversa de seis orificios hecha de carrizo o tunda, particularmente de las culturas indígenas de la provincia de Imbabura. Esto tuvo gran influencia en la cultura musical mestiza especialmente quiteña; es Marco Tulio Hidrobo (1906-1961) nacido en Cotacachi, quien impulsa en Quito el uso de este instrumento y creemos que, dentro de la música popular andina, es un real ideólogo del indigenismo musical de la década del cuarenta. “Los Corazas”, conjunto con una orientación y estilo musical claramente andino e indígena, aparece a finales de la década del cincuenta; sin embargo, sus integrantes son mestizos. Otros instrumentos indígenas se conjugaban en su propuesta sonora: dúos de pífanos, rondador, etc.

Para la década del setenta al ochenta, son los propios grupos musicales indígenas quienes asumen su representatividad artística antes dada por los mestizos. Por ejemplo, viajan a Europa y muchos de ellos tienen éxito internacional, tal el caso del grupo “Ñanda Mañachi”. Conocemos otros casos como el trabajo del maestro Julián Tucumbi del Cotopaxi que graba su primer disco en 1973 con “Los Tucumbi”. Estos son valiosos antecedentes surgidos de la gestión de líderes artistas de las comunidades indígenas, es el caso de Julián Tucumbi y su grupo de la comunidad de Jatun Juigua; Alfonso Cachiguango y Luis Remache del grupo “Ñanda Mañachi” de la comunidad de Peguche, Enrique Males cantautor indígena de la ciudad de Ibarra; Martín Malán del Chimborazo y otros.

Luego de este proceso, se podría hablar de una nueva dinámica social y cultural de una joven generación indígena artística, que parte de sus estilos musicales de tradición andina, pero que desde la década del noventa del siglo XX da un giro rotundo hacia un tipo de modernización musical, sobre todo, con el uso de instrumentos electroacústicos y digitales. Los artistas indígenas urbanos se han asimilado a otro tipo de expresiones populares escenificadas en la ciudad, se proyectan a los medios de comunicación, a los festivales masivos, a la producción a gran escala de discos y videoclips comerciales. El caso del grupo “Yarina”, originario de la comunidad de Monserrat en Otavalo, evidencia un desarrollo musical que liga los estudios académicos de jazz junto a sus tradiciones musicales y dancísticas. Esto les ha llevado a conseguir reconocimiento internacional en el campo de los festivales de la nueva música étnica, tal

es el caso del premio “Nami”, otorgado en Estados Unidos, correspondiente a los premios Grammy de la música comercial.

Otro tipo de producciones discográficas de una música indígena urbana y masiva se genera en el contexto social de los centros urbano-marginales del Ecuador. En las urbes, como ejes de mayor concentración de la mano de obra indígena informal, se acogen manifestaciones musicales marginales que fusionan tanto sus tradiciones cuanto las nuevas tendencias artísticas globales. Si visitamos mercados comerciales como la calle Ipiales o San Roque de la ciudad de Quito, podemos ver en sus alrededores cientos de emigrantes los cuales, como estrategia de economía campesina, acuden a trabajos informales para volver luego a sus lugares de origen, una vez equiparada en algo su débil economía familiar. Muchos de ellos asimilan la cultura urbana y reproducen en sus comunidades la dinámica social de la cultura occidental. En ciudades como Quito, por ejemplo, sobre la actividad comercial del Mercado Mayorista, gira una serie de etnias procedentes de Cotopaxi, Chimborazo, Tungurahua, etc. Los integrantes de las actuales generaciones de estas etnias son ciudadanos y educados dentro de la mentalidad urbana, en muchos casos han olvidado gran parte de su memoria histórica y su cultura patrimonial. En este marco, surge, como es de suponer, toda una corriente musical bajo una nueva estética andina e indígena, cuyo referente social y estético más próximo es el género rocolero y la tecnocumbia.

El contenido de la música ceremonial y ritual de sus abuelos ya no tiene razón de existir en este contexto, la cultura indígena urbana migrante busca nuevos referentes sonoros y el fenómeno artístico indígena-urbano aparece cuando no se ha perdido mayormente el lenguaje que los identifica. Muchas melodías indígenas se refuncionalizan en este proceso, se modifican algunas estructuras sobre todo rítmicas, en la medida de concebir piezas musicales en concordancia con el mercado discográfico y comercial, bajo las mismas oportunidades que tienen otros artistas. Los instrumentos musicales ya no son la flauta de carrizo, el pingullo o la guitarra, ahora son el sintetizador, la caja de ritmos y el sampler. Sin embargo, las melodías siguen siendo las mismas, cambian los textos, cantan una nueva realidad y, por lo tanto, se va gestando un nuevo género musical: la tecnochicha, la chicha andina, etc.

Dos claras tendencias se pueden distinguir dentro de la música indígena actual, la primera que parte de la base de los grupos anterior-

res como “Ñanda Mañachi”; y, la segunda, aquella que se alinea a las expresiones tecnoculturales. En los primeros, se encuentran estilos que van desde el New Age hasta el jazz, y la incorporación de lenguajes armónicos propios de la escuela moderna. Se da el uso de músicas rituales andinas, adecuándolas a formatos instrumentales sintetizados y efectos electroacústicos. En las tendencias tecnoculturales, en cambio, se acentúa el ritmo binario de la tecnocumbia, y el campo de mayor definición estilística se da en sus textos, los mismos que hablan de una marginalidad sentimental desde la óptica principalmente del migrante.

Ahora son los Ángel Guaraca, los Byron Caicedo, los Sayri Cotacachi, Los Conquistadores, etc., quienes llevan adelante un nuevo proceso creativo. La identidad indígena se ha nutrido del proceso de la canción comercial; las formas expresivas rocoleras y la tecnocumbia, de su estilo masivo. Ello posibilita su difusión y comercialización. Esta cultura, hasta hace poco marginada, se comercializa y asume cambios multiestilísticos, cambios que le exige la globalización.

La música rocolera y chichera

Los sectores sociales marginales, producto, entre varios aspectos, de la migración a las grandes ciudades principalmente de Quito y Guayaquil, se adhieren a un estilo musical que fue rechazado en un inicio rotundamente por las clases media y alta. Su mayor rasgo de identidad musical comenzaba a surgir bajo la interesante figura de Julio Jaramillo. La música nacional y, en general, mucha de la música tradicional-popular cambian de rumbo y se mimetizan en la no muy bien vista música rocolera. Se sigue cantando pasillos, por ejemplo, pero con el rasgo distintivo de J.J. quien tiene, a la vez, como referencia el estilo arrabalero de Olimpo Cárdenas, surgido e idolatrado principalmente por los sectores populares colombianos. Julio Jaramillo no sólo que alcanza niveles de popularidad dentro del Ecuador, sino que se proyecta internacionalmente con la música nacional ecuatoriana a la cual, quizá por vez primera, se le da un tinte de difusión masiva.

A partir de este momento, se impone el estilo rocolero cuya espectacular aceptación en un nuevo público cambia el referente de nuestra historia musical, antes de tinte tradicional, indigenista y romántico, por otro de carácter urbano, ecléctico, más directo y cotidiano. Es interesante anotar que este tipo de música va constituyéndose en un verdadero

formato no sólo instrumental sino estilístico, puesto que varios músicos van formando una especie de técnica única e ideal para interpretar el estilo rocolero. Posteriormente la dimensión que alcanza la música rocolera en el contexto latinoamericano tiene parangón con los grandes movimientos musicales populares, en este caso, ligados a los medios de comercialización, consumo y comunicación masiva. Por ese mismo lado, se funde el estilo “chichero” del cual se dice nos viene del Perú, y toma el nombre de “música chicha” o “música chola”. Sea como fuere, en nuestro país se arraiga cuando se fusionan varios géneros andinos como el sanjuanito y el huayño con la cumbia, junto al toque tropical, el ritmo latino-andino; y, en general, la funciónailable característica de las antiguas danzas indígenas. Me atrevería a decir que la actual música chichera en el Ecuador es la continuidad tecnologicizada de las antiguas estructuras musicales que practicaron y siguen subsistiendo en algunas celebraciones andinas.

En algún momento, se funde lo rocolero y lo chichero como trataremos de analizarlo más adelante. Son los mismos sectores sociales quienes consumen dicha música, en la cual la temática a expresarse siempre será el conflicto sentimental, el desarraigo, la traición, la marginalidad; sin embargo, parece ser que es en el “festival rocolero” donde se unen los dos estilos, es decir, dentro de una función eminentemente comercial y difusión masiva de la producción musical cuya base fue definitivamente la “música nacional”.

La tecnocumbia

Si la música rocolera tuvo su espacio de expresión en la cantina, la tecnocumbia lo tiene en las grandes concentraciones populares festivas y el show artístico. Si en la primera sus máximos exponentes fueron el Inquieto Anacobero, J. J., Alci Acosta y otros; en la segunda tenemos a Widinson, Jaime Enrique Aymara, Sharon, Jazmín, etc. El cantante Gerardo Morán en una entrevista (*Ultimas Noticias*, Quito, 2 de abril del 2003, p. 20) manifiesta lo siguiente:

Yo he hecho 15 años de música rocolera. En estos dos últimos años hemos hecho tecnocumbia y tengo una aceptación bastante grande. Lo que en 15 años no he hecho con la rocola en dos años he logrado con la tecnocumbia.

Pero nos preguntamos, cuáles son los elementos culturales internos y externos que se presentan en la tecnocumbia. Por ejemplo, tenemos en el Ecuador tanto estilos similares al Texmex, cuanto melodías tradicionales quichuas hechas igualmente tecnocumbia. En primer lugar, el estilo caribeño y ecuatoriano de J. J., en la década del sesenta, tiene como fundamento varios géneros latinoamericanos como el bolero y el vals; sin embargo, es con la música nacional ecuatoriana y concretamente el pasillo, cuando gran parte del público de las dos últimas décadas retoma una condición de identidad y otorga a Julio Jaramillo un claro matiz de símbolo nacional, mucho más importante que sus antecesores de la década del cincuenta o sesenta, como los Hermanos Montesel en la Costa, o el dúo Benítez y Valencia y Carlota Jaramillo en la Sierra. Cosa parecida ocurre con la tecnocumbia ecuatoriana, la cual tiene como referentes a experiencias musicales peruanas, en donde las estructuras musicales locales se funcionalizan a la métrica de la cumbia que nos llega de Colombia. Los nuevos músicos populares ecuatorianos recogen esta experiencia y se convierten rápidamente en los nuevos valores de esta joven y novedosa música nacional. Este proceso nos recuerda los años veinte y treinta del siglo XX, en donde se gestaron, de similar forma, con varias influencias, nuestros tradicionales géneros musicales reconocidos como nacionales.

En segundo lugar, podemos discutir el nexo entre lo rocolero y la tecnocumbia, por su gran contenido popular y masificación, en donde algunos autores han planteado sugestivos conceptos como la migración, la modernización, la urbanización, el desarraigo, que posiblemente son marcos referenciales para comprender el proceso de la tecnocumbia. En tercer lugar, podemos hablar de una interculturalidad musical, en donde, junto al apareamiento de la tecnocumbia, llevada adelante por sectores populares mestizos, emergen figuras de la cultura andina y quichua, mezclando al menos dos estructuras claramente definidas: la primera, el ritmo binario de la cumbia, que define al género como tal, sumado a lo tecno como movimiento coreográfico de escenario, y la segunda, los ritmos de danza, estructuras andinas prehispánicas como el sanjuán, el danzante o el yumbo, que mediante procedimientos técnicos del estudio de grabación (antes que procedimientos técnico musicales) son ajustados unos con otros. Son exponentes de este estilo “indígena tecno”, por ejemplo, los ya mencionados Byron Caicedo, Ángel Guaraca, “Los Conquistadores”, etc.

El cambio de funciones de los géneros musicales de danza y vocales, sus dinámicas estilísticas y sociales

En los grupos mestizos, se toma como referentes a varios artistas de la farándula internacional y sus ritmos de moda, así como también los principales aires tradicionales y géneros musicales nacionales, con el fin de ajustarlos a la tecnocumbia. En cambio, en los modernos grupos andinos quichuas, se elabora la tecnocumbia con antiguas danzas o melodías tradicionales, algunas de claro contenido ritual, con el fin de adaptarlas al nuevo lenguaje bailable. Es el caso del “Conejito” ejecutado por Los Conquistadores, antiguo canto hacendatario quichua, ahora considerado un éxito del repertorio de la tecnocumbia. Muchas veces, el sintetizador y el secuenciador pueden estructurar métricamente estas danzas, pero, en otros casos, el resultado es caótico, puesto que muchos ritmos indígenas no tienen la concepción rítmica y métrica occidentales. El arreglo musical para funcionalizarlo a la tecnocumbia desvirtúa las melodías antiguas (heterométricas) ajustándoles a compases de 2/4 o 4/4. En algunos casos, coincide su métrica, pero, en otros, el efecto se nota como forzado. Tenemos, por un lado, un proceso de occidentalización y modernización de los ritmos y melodías indígenas sobre todo kichwas de los Andes del Ecuador, y, por el otro, la binarización y arreglística de la música nacional mestiza vocal o danzaría (coreográfica tradicional: pasacalle, albazo, etc.), en función de la “estructura de baile” de metro binario (binarización), propio de la cumbia. En la tecnocumbia, el baile es básicamente individual, y opera en el graderío del coliseo o estadio, o bajo la “ubicación de tarima”, en cuyo caso, el público se ubica frente y cercanamente a los artistas. Se pierde el sentido de baile de pareja, muy propio de los géneros musicales nacionales mestizos como el pasacalle, el pasillo, albazo, sanjuanito, etc., constituidos desde fines del siglo XIX hasta la mitad del XX. Más complejo es el caso de los ritmos kichwas, en donde su función ritual, ceremonial o festiva del calendario agrícola o ciclo vital, se anula completamente. Si bien (en los dos casos) desde lo musical se operan evidentes cambios estilísticos, mucho más importante es la dinámica generada desde lo social.

Las formas musicales vocales de la música nacional, tal el caso de yaraví o *fox incaico* es un ejemplo interesante para graficar no sólo un cambio de métrica vocal de estructura libre, con carácter de lamento telúrico y elegiaco andino, sino sobre todo ajustarlo a la estructura del baile simétrico binario

de la tecnocumbia, para justificar su marketing taquillero y éxito comercial. Desde lo estilístico las obras concebidas bajo un carácter de lamento andino en cualquier métrica binaria o ternaria, ahora son marcadas bajo el compás de cuatro tiempos, muy propio de la músicaailable internacional (el 4/4 es fácil escuchar en la marcación de las frases del bajo eléctrico). Ya no se trata de escuchar o cantar, principal función del yaraví o *fox incaico*, sino de moverse al ritmo del show o festival masivo. Esto ocurrió con el famoso “Collar de lágrimas”. En el contenido del texto, su nivel semántico, expresa el dolor del desarraigo que originalmente se lo expresaba cantando a manera de lamento, muy propio de las antiguas culturas andinas; sin embargo, ahora ha sido convertido en baile “tecnocumbiero”, donde se bifurca otra dinámica social, la del baile de un hombre o una mujer abandonados, o que han dejado su patria, y expresan cantando y bailando en solitario la separación de su pareja, es decir, una catarsis que vivifica la realidad de los migrantes que viajan, principalmente, a España.

Collar de lágrimas

*Así será mi destino
así, lleno de dolor
llorando, lejos de mi
patria,
lejos de mi madre,
y de mi amor.*

*Collar de lágrimas
dejo en tus manos,
y en el pañuelito
consérvalo bien.*

*Y en la lejanía
será mi patria
que con mis canciones
recordaré.*

*Y a mi madre santa
le pido al cielo
le conceda siempre
la bendición.*



Cantora de Salves.
Valle del Chota,
Concepción.



Bandolín en las
culturas indígenas.
Peguche, Otavalo.
Fotografía: Eduardo
Ortiz Vasco.



Manuel Guamán, músico Saraguro, y su esposa. Ñamarín, Loja.



Fotografía de la Banda del Mate.
El Telégrafo, 12 de octubre de 1928.
Referencia: Wilman Ordóñez.



Ejecución del puro. Banda Virgen de las Nieves. Mira, Valle del Chota. Foto: Gualberto Espinoza.



Capítulo 2

Referencia del cancionero

Ritmos, melodías, armonías, aspectos formales, textos, estilos y géneros musicales

Sinopsis de los géneros musicales-populares tradicionales del Ecuador

El investigador Alfredo Costales plantea que existen cantos y melodías cuyo origen se remonta mucho antes de la conquista española. En este primer acápite, tomamos como ejemplo aquéllos que tienen origen en las culturas andinas:

- a. Géneros musicales antes de la influencia Inca.
- b. Géneros musicales a partir de la influencia Cuzqueña.

Géneros musicales antes de la influencia Inca

Los géneros musicales posiblemente prehispánicos según la percepción de Alfredo Costales serían los siguientes:

- Araleno: canto de los agricultores. Ejemplo: Jahuay y sus variantes.
- Munaino: canto de amor compasivo. Géneros de acuerdo a emociones y sentimientos.
- Mashalla: cantos de matrimonio y sus variantes.
- Jahuay: agradecimiento por los frutos nuevos. Jai + huay = canto grande abriendo la boca. Jai = abrir la boca para agradecer, y huay = canto grande.

- Mijacare pano: poesía y canto filosófico didáctico.
- Utandino: canto mágico curativo.
- Micuhuanos: canto de guerra.
- Isapan: canto de los estrategas en combate.

Géneros musicales a partir de la influencia Quichua-Cuzqueña

- Cuyailla: canto de amor.
- Llaquilla: triste.
- Cuyay cuyailla: canto “con mucho amor”.
- Llaqui llaquilla: canto sumamente triste, con una tristeza profunda.
- Cushilla: canto con alegría.
- Cushi cushilla: canto con mucha algarabía.
- Huacay: llorar. Función de la plañidera.
- Huacay huacaylla: llorar con mucha tristeza.

Ejemplos de cantos de origen prehispánico (dados por Alfredo Costales al autor): Muru Manguita, Huanga, Pillallau, Urcu Cayay, Llorona de Sigchos.

♪ Ver partituras al final del tema, pp. 119-124

Géneros musicales de la Colonia

Música religiosa del barroco americano

Salve Regina, Magnificat, Te deum, salmos, misa de difuntos y de *réquiem*, motetes, letanías, lauda o himno de alabanza, antifonas, alabanzas o alabados, villancicos, marcha fúnebre. Los alabados o alabaos son ahora géneros de la cultura negra de Esmeraldas; los villancicos coloniales, como el “Dulce Jesús mío”, son cantados por grupos blanco-mestizos en la fiesta de Navidad.

Música regional religiosa

Tono de Niño, Guamán o tono de oración o meditación, trisagios, letanías, marcha fúnebre, Yupaichishca (Salve, salve Gran Señora). Los tonos de Niño cantados en quichua. El Yupaichishca o Salve, salve, gran Señora, se lo ejecuta en las procesiones de Viernes Santo de Jesús del Gran Poder, en la ciudad de Quito. La práctica de las salves se tiene datos que vienen del siglo XVI; por ejemplo, Wilman Ordóñez, investigador guayaquileño, grabó en mayo de 2009 varias salves el área costeña, igualmente lo ha hecho de chigualos navideños manabitas. Las

marchas fúnebres y las letanías de Antonio Nieto, Aparicio Córdoba y otros autores fueron muy conocidas en el siglo XIX y hasta muy entrado el siglo XX en Quito. Las marchas fúnebres también son ejecutadas en las procesiones de Semana Santa de San Francisco de Caldera, población afro del Carchi; la Banda Mocha la denomina “marcha frune”. Las mujeres conocidas como “cantoras” y los hombres “cantores” del Valle del Chota-Mira, ejecutan las salves, lamentaciones y gritos.

Salves, lamentaciones y gritos

Históricamente, la práctica de las salves se ubica en Quito en el siglo XVI. Son concebidas como oraciones católicas a María. Según Manuel Espinoza, cantor de *salves*, dentro de la cultura afroandina (Valle del Chota-Mira), son cantos sagrados para Semana Santa y los velorios. En este último caso, las *salves* se las hace cuando “el cuerpo de un difunto está presente”, donde cada *salve* tiene su contenido y especificidad.

Las salves también se cantan en funerales y Finados. Allí aparecen las *Lamentaciones* y los *Gritos*, asociados con momentos de mucho simbolismo espiritual. Dicen los Cantores que las *salves* y los *gritos* casi son lo mismo. Creemos que ello está definido por momentos de gran concentración y espiritualidad dentro del rito. En todo caso, los gritos son más extensos, tienen como sesenta estrofas.

Salve ejecutada a manera de canto responsorial

*Esa tu corona
corona bella
todo enbarneado
de las estrellas
Cantores:
Dios te salve María
llena eres de gracia
el Señor es contigo
bendita eres*

*Intérprete: Rebeca Espinoza
La Loma, Valle del Chota-Mira-Concepción, febrero de 2008*

Géneros de los Cantos “a lo divino” afroesmeraldeños: salves, alabaos y alabanzas

En la provincia de Esmeraldas, dentro de los *Cantos a lo divino*, se conocen los géneros del *Chigualo* y el *Arrullo*. El *Chigualo*, canto a capella, poesía de amorfino y décimas, baile y juego “... se lo adoptó para celebrar la glorificación del espíritu de los niños que mueren, que por estar libres de pecado van directo al cielo, convirtiéndose en angelitos. Por esta razón los *chigualos* son cantos a lo divino, como cuando se le canta al Niño Dios, a las vírgenes o a los santos. Y, en consecuencia, lo que llamamos *chigualo* es un *arrullo a lo divino*” (Remberto Escobar, *op. cit.*). En el arrullo, la Cantadora es la mujer que hace de solista y ejecuta los versos, mientras que la concurrencia le responde en coro. Esta estructura ocurre tanto en el arrullo como en el *chigualo*. Existen dos tipos:

A “lo divino”:

- a. Niño Dios
- b. Vírgenes
- c. Santos

En los cantos a “lo humano” se distinguen algunas temáticas:

- a. El ciclo vital del hombre,
- b. El calendario festivo
- c. Los elementos
- d. Los sentimientos

La técnica empleada son los versos de desafío, los contrapuntos, amorfinos y décimas. Lo divino hace referencia a lo espiritual, mientras que lo humano a lo carnal, y en esto último prima la temática del diablo. Dentro del arrullo existe el mito que cuando a una persona el diablo la ha ingresado en su espíritu, se deben cantar y rezar alabanzas, salves y alabaos. Para este efecto el *Magnificat* (canto a María) es la más poderosa oración del pueblo negro esmeraldeño. Dentro de estos cantos, el alabao se distingue por ejecutarse sin el concurso de algún instrumento musical. Los alabaos se realizan por la muerte de un adulto; es un canto sponsorial de carácter fúnebre y lamentaciones, en donde se mencionan temas cristianos y despedidas de este mundo.

Alabao

*Adiós primo hermano
primo hermano adiós
te vas y me dejas
solito con Dios.*

Fuente: Remberto Escobar, ob. cit.

Música secular en la Colonia: bailes de fandango

El investigador Pablo Guerrero ha estudiado los siguientes géneros a los que ubica como “bailes de fandango”: alza, arrayán, cañirico, costillar, recumpe; chamba, candil y ferengo. Según Guerrero, el alza, “Alza que te han visto”, es el único ejemplo de este tipo de géneros que ha perdurado hasta la actualidad.

Música laica europea y española

Bajo esta denominación, la musicóloga Isabel Aretz ubica al zapateado y la rondeña americanos como géneros de origen europeo. Se conoce que el compositor Carlos Bonilla Chávez (1923) compuso un zapateado para guitarra sola. En el cancionero “Escuela de la Guitarra”, el profesor G. Benalcázar (1978) recoge dos zapateados: “La romería” de Sergio Bedoya y “Pedazo de bandido” de Carlos Rubira Infante. Segundo Luis Moreno escribe en 1948 una rondeña para orquesta sinfónica en su Suite # 2, “Danza criolla ecuatoriana”, en compás de 6/8.

Géneros del Corro y música infantil

Darío Guevara hace la siguiente clasificación de los géneros infantiles: rondas, rimas del juego, rimas del corro, canciones y cantares, nanas o cantares de cuna, gradaciones, pregones, presentaciones. Cantos infantiles, que hasta la actualidad, se ejecutan en las escuelas, tal es el caso de la rondas “Alza la pata pavito”.

Danzas clásicas venidas desde la Península

Segundo Luis Moreno utiliza esta denominación para enumerar las siguientes danzas: minueto, vals, marcha, polca, pasacalle, cracoviana, alemanada. Julio Jaramillo ha cantado muchos vales criollos del Ecuador, mientras que de la polca se recuerda muy poco dentro de las culturas mestizas. La cultura afro de Esmeraldas tiene dentro de su repertorio a la polca.

Las contradanzas y danzas de la música criolla

Segundo Luis Moreno estudia danzas como el “toro rabón”, costillar o Ají de queso, cuadrilla, alza que te han visto, agrio con dulce. El mismo autor denomina “estilo criollo del litoral” al alza. Los géneros musicales de la Costa han sido promovidos por el investigador guayaquileño Wilman Ordóñez en grupos de danza folklórica costeña.

Géneros musicales populares de la época republicana

Yaravíes y otros géneros republicanos

Con el nombre de “yaravíes quiteños” Juan Agustín Guerrero, en el siglo XIX, hace transcripciones de los siguientes géneros musicales: mashalla, el albacito, yupaichishca, yumbo o baile de los danzantes, sanjuanito o baile de los indios de Otavalo, cuxnico, amorfino, alza que te han visto, tonada, lauchas para bailar. De esta época debemos separar los que pertenecen a la cultura indígena andina, tal es el caso del mashalla, canto matrimonial a manera de consejos que se encuentra en proceso de desaparición; el yumbo, ritmo practicado en los rituales de la yumbada, todavía vigente, y el ritmo de sanjuán indígena que se lo escucha en las fiestas de Cayambe y Otavalo. De los ritmos mencionados por Guerrero, la cultura mestiza cultiva ritmos como el sanjuanito, la tonada, el albazo y el yumbo. El yupaichishca o Salve, salve gran Señora, se lo canta en la procesión de Jesús del Gran Poder en Viernes Santo. Los yaravíes son ahora muy practicados en los funerales y las misas de difunto de las familias mestizas.

Consolidación de los géneros musicales nacionales

Segundo Luis Moreno es quien asevera que esta consolidación se da a partir de la popularización de los siguientes géneros: himno patrio, marcha triunfal, “yaravíes de dos períodos”, “sanjuanitos de dos períodos”, pasillo, *fox trot* (1930). Los himnos patrios que se hicieron populares en el siglo XIX son cantados permanentemente en escuelas, colegios e instituciones oficiales; cada parroquia por pequeña que sea tiene su himno. Del fox trot, Segundo Luis Moreno menciona que en 1930 tenía mucha popularidad, un ejemplo representativo de este género en ritmo de *fox incaico* es “La Bocina”, del compositor José Rudecindo Inga

Vélez. El pasillo es ejecutado en varios estilos regionales y es quizá uno de los géneros más importantes de nuestro país. Segundo Luis Moreno menciona al “estilo musical criollo de la región interandina” y, específicamente, al danzante, como una “danza clásica conferida por los blancos”, tal vez sea el caso de la “Vasija de Barro”. Finalmente, con la denominación de “sanjuán de blancos” parece que se comienza a reconocer al sanjuanito actual.

Los géneros musicales costeños

Amorfino, alza, chigualo, polca, alza rioense, contradanza, chigualo chonense, amorfino manabita, galope guayaco, polca oreense, chigualo navideño, villancicos. Casi todos los géneros musicales costeños han quedado para la interpretación de los grupos de folklore costeño y ya no tienen mayor vigencia dentro de la cotidianidad social. Podemos decir que el pasillo o el pasacalle de la cultura montubia han sustituido a las antiguas danzas.

Géneros musicales de las culturas indígenas

No se podría comprender los géneros musicales andinos sin tener como fundamento los momentos importantes del ciclo agrícola-festivo, espacio-tiempo donde se define mayormente la música y la danza: preparación del terreno o la chacra, siembra, deshierbe y cosecha. En el caso del ciclo vital, se tiene características más o menos generalizadas como el enamoramiento y cortejo de las parejas, el matrimonio, la construcción de la casa, el nacimiento del hijo, el bautizo, el corte de pelo, el paso de niño(a) a adolescente, la iniciación en el trabajo, la guerra, la caza y la pesca, la iniciación en el amor, las responsabilidades y consejos impartidos por los mayores, la ritualidad relacionada con la salud-enfermedad y la muerte.

Provincia de Imbabura

Sanjuán

Puede tratarse de la danza, el ritmo musical o el personaje que baila la fiesta de San Juan en Imbabura. Generalmente se lo identifica con esta provincia pese a que todas las zonas andinas lo cultivan. Su pie métrico básico es binario (anapesto), parecido al huayño peruano y muchos

estudiosos coinciden que aquél es su origen. El sanjuán indígena se lo ejecuta en el contexto ritual de la fiesta de San Juan o Inti Raymi, mientras que el mestizo lo hace en cualquier situación. El ritmo de sanjuán para estas fiestas tiene un marcado “ritmo de danza”, a veces heterométrico ($2/4 + 6/8$; $2/4 + 1/4$). Tiene una gran diferencia con el sanjuanito mestizo que se mantiene siempre en dos tiempos (compás de $2/4$).

Provincia de Pichincha

Coplas de San Pedro o coplas “sanpedrinas”

Cuartetas de versos que cantan hombres y mujeres en la fiesta de San Pedro en Cayambe, a las que anteponen la exclamación “¡ay!”. Tienen diversas temáticas, entre las más usadas están aquéllas que aluden al amor, ya que son generalmente los solteros y solteras quienes van a la fiesta para enamorarse. La música “sanpedrina” es con guitarra y la toca el aruchicu. Con respecto al ritmo de las coplas, el investigador tabacundeño, Juan Cecilio Espinoza, menciona lo siguiente: “Se han detectado muchísimas variaciones del ritmo ‘sanjuanito’, pero comúnmente, en estas fiestas, el ritmo alegre se le conoce con el nombre genérico de “Música de San Pedro” (1992: 99).

*¡Ay! cástate casamentero,
¡ay! casado te quiero ver,
¡ay! cuando me veas soltero
¡ay! envidia me has de tener*

J.C. Espinosa, 1992

Provincia de Cotopaxi

Danza de la curiyinga o curiyingue

La curiyinga es un ave andina de gran significado mitológico, es evocada en la danza que imita a dicha ave. Se dice que la curiyinga se come el gusano que daña a las plantas y cuando es picada por una serpiente instintivamente busca una hierba para curarse. El tono musical de la curiyinga es muy conocido en toda la zona andina del Ecuador, posiblemente sea de origen prehispánico.

*Garras, garras, curiyingue
salta, salta, curiyingue*

*cógete el piche Curiquingue
con el piquito, Curiquingue
dale la vuelta, Curiquingue
clávale el pico, Curiquingue
baila, baila, Curiquingue*

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

Jaichihua

Canto ejecutado en las bodas el momento en que sale la novia a ser presentada al público. La persona indicada canta “jaichihua” y los acompañantes le responden con la misma palabra. La banda ejecuta inmediatamente el mismo tono, mientras el padrino amarra una faja en las cinturas del novio y la novia. Luego de esto, los invitados y familiares bailan.

Llamaraca

Música para la danza de “Los Caporales” ejecutada en caja y flauta.

Tonos de danzante

Son las melodías ejecutadas con pingullos y bombos para el ritual del baile del danzante en la fiesta de Corpus. Cada tono tiene una función con respecto a tal o cual acción del danzante y el rito en general.

- Llegada del alcalde
- Saludo al alcalde
- Cinta Aurora
- Albazo
- Mana misi (gato negro)
- Misa alsí (comida y bebida)
- Ascensión. Tono “Quilluquinde”. Pedido de la bendición a los patronos para cargar la imagen de San Buenaventura
- Calle larga

Urcu mama

Género que se ejecuta en el ritual de los yumbos evocando a la “madre del cerro”. Se baila saltando y dando vueltas en círculo con cantos y silbos. Al finalizar el canto y el baile, el “guiador” pide que sea entregado el “ashanga” al prioste. El ashanga contiene platos preparados

con chancho, conejo, cuy, además de un gallo vivo, cigarrillos, licores, frutas, panela, ají, todo esto adornado con pañuelos.

Provincia de Tungurahua

Géneros musicales Salasaca:

Churu Pindu

Música que evoca el sonido del pájaro “churu pindu”, éste indica con su silbo las horas de trabajo o descanso.

Cruz Pamba

Lugar sagrado en donde se realizan las fiestas principales de los Salasaca, Alcaldes, Pendoneros, Caporales, el Danzante de Corpus.

Jatun Pamba

Melodía ejecutada en el trabajo del campo, se la dedica a la mujer para que sea alegre y también a la “Allpa Mama” (madre tierra).

Pacari Cayana

Tono denominado “llamado al amanecer” para despertar a la Pacha Mama (madre naturaleza).

Changa marcana

Es una danza que significa “bailar saltado”.

Tsahuar ñan

Música para el matrimonio salasaca o “Sahuari”.

Punta Rumi

Hace referencia al mito de la “piedra encantada”.

Faccha pata

Espejo de cristal y vertiente. Es un tono que evoca el agua corriendo y chocando con las piedras y el viento.

Provincia de Chimborazo

El jahuay es un género musical representativo del Chimborazo. En tiempos del sistema de hacienda, recuerda relaciones productivas contradictorias entre los campesinos y la dominación latifundista. A partir de la Reforma Agraria, se modifican estas relaciones de producción y el jahuay comienza a tener otro contenido social y cultural. El jahuay es conocido en toda la zona andina porque la cantaban los segadores de trigo; en la actualidad, se lo escucha en muy pocas partes. Creemos que uno de los aspectos que ha contribuido a su desaparición es un hecho importante sucedido en la década del sesenta, cuando el Ecuador pasa de ser productor de trigo a consumidor. Los Estados Unidos quebraron el mercado ecuatoriano del trigo, abaratando el precio de la harina, para buscar en países pequeños un mayor consumo. Posteriormente, estos países se hicieron más dependientes de dicha producción y con ello los aspectos culturales relacionados, como el canto del jahuay, desaparecen.

Jahuay

Entre el 20 y 30 de agosto, en la parroquia Tixán del cantón Alausí, se celebra la fiesta de la Cosecha en la que se ejecutan los jahuay. Es un canto realizado desde la antigüedad en las actividades andinas de la siega del trigo. El “Paqui” o “quien rompe el silencio” es el personaje que hace de solista y canta una serie de melodías, mientras el coro de hombres y mujeres le van contestando a manera de canto responsorial diciendo “¡jahuay! ¡jahuay!”. En muchas zonas andinas del Ecuador, se practicaron estos cantos relacionados con la cosecha; sin embargo, las temáticas del texto expresan diversas funciones del jahuay ligadas a la vida cotidiana del campesino y ritualizadas en la expresión máxima de la cosecha. El jahuay puede hablar de los vínculos productivos hacendatarios con el patrón y los mayordomos, otros mencionan la religión cristiana o su sistema de creencias relacionadas con el sol (Inti); o, a su vez cantos de alabanza a los montes principales como el Chimborazo. Existe el jahuay de las vaquerías relacionado con la actividad del arrear y cuidar los toros o las vacas, junto al simbolismo que ello ha desencadenado en los tonos musicales de los churos y bocinas para comunicarse en las actividades vaqueras. El jahuay evoca igualmente el amor de las parejas; y, finalmente, cuando se despiden con nostalgia a la última cosecha, se canta el jahuay de despedida.

El investigador Alfredo Costales hace quizá las primeras incursiones antropológicas sobre el estudio del jahuay desde 1950, pese a que existen datos desde el siglo XIX. Este autor sostiene que es el paqui quien guarda en su memoria los versos, los cuales se van ejecutando conforme avanza el sol en el transcurso del día.

- El jahuay de la mañana o canto del recuerdo.
- Cuando avanza el día y se canta el “Ihuilan muyu” u oración de la semilla silvestre.
- Hacia la hora mediana, se ejecuta la “Muru manguita” u ollita pintada pensando en los platos preparados con el fruto de la cosecha.
- En pleno medio día, se entona el jahuay del almuerzo o “canción ritual de las voces cansadas” (Costales, 1995: 23).
- Ya entrada la tarde, se da el canto de las aves del cielo y los versos satíricos a las autoridades civiles y eclesiásticas.
- Finalmente, se canta al “Pucungu” para luego dar paso al sonido de las bocinas y los cuernos de toro para la invocación a las divinidades. Puede sucederse varios días este ritual, pero el día final se denomina “Palalaybilli” o la fiesta del segamiento de los últimos frutos.

Carnaval

Canto festivo y de albricias cuya fecha móvil es entre los meses de febrero o marzo. En el género musical carnaval indígena, se toca el pingullo y un tamborcito, mientras que, en el carnaval mestizo, se toca la guitarra y se canta las coplas del Carnaval. A diferencia del carnaval mestizo, donde básicamente se canta coplas y se baila, el canto del carnaval indígena cumple otras funciones:

- Canto de agradecimiento por los frutos recién sembrados y por los que están apareciendo.
- Canto de alegría al ver que el campo reverdece.
- Se da una danza ritual en donde el personaje central, “Cantzapa”, tiene la función de dirigir al grupo de danzantes y, a la vez, ir ahuyentando los malos espíritus.
- La ejecución de este género es coincidente con el equinoccio de invierno.

Cantos petitorios

“Pillallau”. Es una exclamación que pertenece al género de cantos petitorios, súplicas a un ser mitológico denominado Pillallau, que vive en los grandes farallones de la cordillera oriental, específicamente en Pungalá. En el invierno, iban los indígenas a dejar ofrendas: pan, naranjas, animales vivos como el cuy o la gallina, para que este ser los acepte y no ensañe su malignidad sobre los niños o los persiga en los días de gran tempestad. El Pillallau es un ser ornitomorfo, mitad cóndor (parte superior) y mitad puma (parte inferior). La mujer es quien exclama en la “tempestad de rayos”. El mito cuenta que el Pillallau, en las grandes tormentas, vuela buscando niños que están solos y los atrapa para comer sus entrañas. La madre recoge las cenizas del fogón y sale de la casa a la loma más cercana y riega estas cenizas a los cuatro vientos; a la vez que hace ésto canta el Pillallau.

Las romerías indígenas

En las peñas de Pungalá, se creó el Santuario de la Virgen de la Peña de Pungalá, a partir de la costumbre de los indios de visitar este sitio. Habría la costumbre de dejar ofrendas al pie de la virgen y realizar las romerías indígenas. Se han creado cantos religiosos funcionales a esta tradición y en torno a dicho santuario.

Nanas. Huachari

Canción para el nacimiento de un niño. El etnomusicólogo William Guncay, en un importante documento: *Tabuamari* (1997), publicó varios cantos infantiles, entre ellos el “huachari” o nacimiento. En estos géneros, se evoca el amor de la madre al hijo a partir de compararlo con las cosas más bellas de la vida andina. El niño simboliza, por ejemplo, el amanecer o se lo compara con el granito de maíz; en otros cantos, se pide a las fuerzas de la naturaleza su protección, tal es el caso del Pillallau; y, en general, la función de las nanas andinas tiene una estrecha vinculación con la rica mitología de las sociedades que habitan los páramos en su interrelación con los cerros y montañas, con animales como el cóndor, el lobo, la raposa, etc. Una función determinante de la nana son las honras fúnebres del niño muerto o “Huahua velorio”. Al difunto infante le canta su madre en el ritual como si estuviera vivo y en el canto expresa todo su dolor y angustia ante la insólita partida. En el

documento *Tabuamari*, se registra uno de estos cantos con el nombre de “quiquilla” o “duerme duerme”.

La venada “Taruga”

Según el investigador Alfredo Costales, éste es un canto cuyo grado de antigüedad puede remontarse a las sociedades prehispánicas que practicaron la cacería del venado. En la época colonial, al establecerse la actividad ganadera, aparecieron muchas expresiones andinas como el uso de la bocina “cacho de toro” para llamar a las reses a pastar. Otra forma expresiva es el canto de la “Taruga o venada” ejecutada por los trabajadores de la hacienda o peones, la cual, dentro de la cultura mestiza, se da a manera de coplas y su ritmo se denomina “capishca”, que en quichua significa exprimir la leche de vaca.

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

Provincia de Bolívar

Carnaval

Su ritmo, dentro de la métrica latina, corresponde al pie yámbico, es decir, un tiempo corto y otro largo, el cual es tocado básicamente por la guitarra que acompaña a las coplas del Carnaval que se cantan a manera de cuarteta de versos. A la vez, es un baile que se realiza mientras se canta y juega el carnaval con agua, harina y otras especies. Morfológicamente consta de cinco partes que funcionan de acuerdo a la estructura y contenido del texto que tiene una influencia de la copla octosilábica española. La música, en cambio, corresponde a la pentafonía andina anhemitónica (sin semitonos) y su ritmo es danzario: yumbo y danzante.

*A la voz del carnaval
todo el mundo se levanta
¡Qué bonito es carnava!*

Provincias de Azuay y Cañar

Capishca

Su estructura corresponde a coplas de verso libre: A, A1, A2,... El motivo gestor A no podía repetirse debido a que el coplero, mientras más coplas nuevas creaba, era más respetado. El verso utiliza la copla de pie quebrado adaptada al lenguaje indígena.

La venada

*Compadre Manuel Antonio,
compadre Manuel Antonio,
vamos a cazar venado,
¡Caraju!*

Lalaj

Son canciones ejecutadas por los jóvenes solteros y solteras desde dos semanas antes de la gran fiesta del Taita Carnaval. Los instrumentos musicales usados son el pingullo y el huajairo, un tamboril que con su ritmo tiene la función de romper la distancia del ingreso a cualquier casa extraña que deba ser visitada por los carnavaleseros. Éstos deben preguntar qué cantos desea escuchar la familia visitada, pudiendo ser el canto del cóndor, del chito, del cuiibibi, del toro, del gallo, de síndula, de la mula, la vaca barrosa u otros.

Canto del toro

Con esta canción se expresa valor para las peleas rituales que a veces suceden en la fiesta del Carnaval.

Canto del chito

El chito es un ave que anuncia la cosecha de los frutos maduros y trae buenos augurios para todo el año.

Canto de síndula

Los carnavaleseros ejecutan este canto pensando que dentro de una determinada casa vive una soltera y la galantean.

Canto del Cóndor

La realizan los hombres carnavales y sugiere la idea de la fortaleza de quien lo canta y busca alimentarse de carne al igual que el cóndor.

Canto del cuibibi

Se alude a las siembras adelantadas y a dos bellas hermanas que deben recibir al Taita Carnaval.

Canto del Taita Carnaval

Los paseadores o carnavales que personifican al Taita Carnaval cuando llegan a una casa cantan los siguientes saludos:

*Dueño de casa, papaíto.
Dueña de casa, mamáita.
Cuando llega el carnaval,
por ser él, solamente,
he venido a tu hogar.*

Bolívar Zaruma Q., p. 88

Canto del Cuchunchi

Es ejecutado en el matrimonio cañari o sahuari y se describe la acción de la danza y el rito que deben cumplir ordenadamente, caso contrario, los músicos pedirán se cumpla una multa. Este simbolismo tiene relación con “el lavado de la ropa de los novios” (ver sahuari).

*Como el colibrí
andando cargando las alas
andando dando vuelta la plaza
tienes que coger la copa
eso es el Cuchunchi
si es que no coges
tienes que pagar multa.
Poniendo en la piedra grande
ya refriega ya jabona pues
ya golpea, pues, diciendo jalun paj*

*ya ves pues, ya huele pues
si ya ha salido todo el jabón.*

*Fragmentos del canto del Cuchunchi,
B. Zaruma Q., pp. 118-119*

Danza del borrego

Danzantes que se visten con un atuendo hecho de piel de oveja deben formar un rebaño, el cual sigue los movimientos de un danzante que hace de pastor. Se realiza en la fiesta de Corpus.

Danza del ángel

Es un tipo de baile realizado en la fiesta de Corpus, con los pasos de los danzantes forman una cruz en el suelo.

Provincia de Loja

Géneros musicales Saraguro:

Baile de los “Toro-gente” o vacas locas. Estos personajes realizan una danza con los “toreadores” y la vaquera, en la cual también se persigue a los espectadores. Los toreadores se encargan de controlar las peleas rituales entre los bandos de los “uraillus y janaillus”, los cuales bailan al sonido del violín y bombo o acordeón y bombo que cada grupo ha llevado.

Marcantaitas

Algunos elementos a discernir de la mitología y ritualidad de Marcantaitas permite ver que cada elemento de esta mitología tiene en el rito una correspondiente estructura sonora o tono, ejecutado generalmente en violín o bandoneón y bombo. Esta celebración se da en la época del brote de las semillas tiernas, del primer crecimiento de las plantas, en el mes de diciembre, coincidiendo dentro del calendario gregoriano con la Navidad. Algunos personajes son los siguientes:

- *Gigantes*: en algunas culturas andinas quichuas aparece este personaje (palla y pallo en Pichincha), ligado a mitología de seres de dos metros de altura, iguales a los troncos de los árboles (capulí), también hay mujeres gigantes o almasantas.

- *Loas*: códigos de comunicación prehispánica inscritos en la estructura del verso español, mecanismos que posiblemente utilizaban las comunidades para evocar su antigua cultura.
- *Pailero*: personaje que lleva al oso.
- *Otros*: sarawis, hombres y mujeres, león, ajaj, etc.

Se distinguen en esta celebración lo ritos del exterior y del interior: ucu pachha (esto es muy importante, se baila afuera y se baila adentro), aquí se reconoce al músico: “ucu maitru”.

El primer día

✿ *Chaspishca y Tono de Niño*

La comitiva, con los Marcantaitas a la cabeza, según la familia Guamán de la comunidad de Ñamarín (2008), tiene que ir a “sacar” a los músicos para comenzar la llegada de la fiesta. El primer tono se ejecuta desde la casa del músico hasta la iglesia. Se deben distinguir las funciones de los tonos o melodías para Marcantaitas. Esto define, por así decirlo, la estructura del ritual, en la medida en que es la estructura del modo: canto de los Tonos de Niño y melodías instrumentales en función de la acción ritual, que indican la comprensión del espacio ritual: camino a ver al Niño, en la iglesia, de regreso de la iglesia, en la casa del Marcantaita, “en el interior”, etc.

✿ *Estructura del repertorio del Marcantaita*

En la primera parte del ritual no se ejecuta otra cosa que los Tonos de Niño. Los chaspishcas, albazos y sanjuanitos son posiblemente solo para el “baile interior”, donde ejecuta la música el “ucu maitru”.

✿ *Camino a la iglesia para ir a ver al Niño*

- Tonos de camino, ejecutados en el trayecto para ir a ver al Niño. Las Sarawis van cantando cantos como “En noche tan fría”. El violín y la caja ejecutan esta melodía. En algunas partes las Sarawis se intercalan con su canto al violín.
- Una vez ocurrida la Misa tienen que ejecutar los Tonos de regreso (según Manuel Guamán son 3 o 4 tonos).

✿ *En la casa de los Marcantaitas*

- Llegando a la casa de los Marcantaitas, el maestro tiene que ejecutar los bailes a las Sarawis y a los otros personajes.
- Primero bailan los Ajaj, los rucus.
- Tono de Niño “Llegó Navidad”, ejecutado para los Sarawis hombres.
- Tono para la “La llegada de gigantes”, hombres y mujeres.

- Baile de Sarawis mujeres al son de “En Belén”, luego cantan y regresan al baile.
- Baile del Pailero, personaje que lleva al Oso (ya tiene un aire de chashpishca, los tonos anteriores no). El chashpishca le otorga otro sentido al rito en este momento.
- Baile de León.
- Baile de la Vaquera, cumple el punto de unión entre los tonos rituales, por así decirlo, y el baile general o baile de chashpichcas.

☉ *Abrir la plaza*

Las vaqueras van a sacar a los Marcantaitas y a la comitiva para bailar. Este hecho va directamente relacionado con el baile del chashpishcas, por ejemplo:

Que bonita jimba

*Que bonita jimba
jimba de yungana
esa es su carita
color de manzana.
Culebrita brava
sale de la playa
esa maña tiene
picar y pasar*

Provincias de la Amazonía

Napo, Pastaza, Tena y Sucumbíos

Géneros musicales shuar-achuar

Anent

Cantos propiciatorios mágicos portadores de sabiduría y mediadores entre los hombres y el mundo sobrenatural. Existen dos tipos de anent, uno religioso y el anent propiamente dicho. El ujaj para el ritual de la *tzantza*, y otro de carácter secular denominado *nampet*, corresponden a los géneros shuar-achuar. La ejecución del anent ocurre en una acción determinada; por ejemplo, en el trabajo del huerto, el hogar, el amor, la muerte, etc. Lo cantan tanto hombres como mujeres, pero sólo los primeros podrán ejecutar anent instrumentales. El anent tocado se lo dedica a la guerra o para ingerir el Natem, bebida de la planta alucinógena ayahuasca, en el enamoramiento de un hombre hacia la mujer;

para las celebraciones públicas se tocan los instrumentos de cuerda y viento, y especialmente estos últimos para las privadas.

Anent para que la amada le sueñe cada noche

*Soy tabaco que hace soñar;
siendo así siempre soy soñado por ella,
cada noche siempre soñando la hago amanecer:
“Oh si encontrara a mi amada
que tanto sueño cada noche!
así diciéndome está”.
“Si ahora a mi amado encontrara,
abrazándole le llevaría
y en los pliegues de mi seno
enseguida le metería”.*

F. Barriga 1986:149

Cantar los anent a Nunkui, hada de las cosechas, es muy importante para la mujer shuar, Nunkui significa tierra, semilla otorgadora de vida; se la debe orar cantando para que no se aleje del huerto a otra parte. Nunkui pide un lugar para bailar y quiere niños, a cambio ella entrega el alimento y protección para las familias que cuidan y limpian el huerto. El anent es entonces una plegaria para comunicarse con el mundo divino, son versos cantados para alcanzar un bien espiritual, es un canto sagrado y no es importante tanto el texto cuanto la actitud religiosa. Dentro del ciclo agrícola, existen anent para la siembra, para el deshierbe, para hacer crecer las plantas, para hacer crecer los plátanos. En la cacería, se necesita los anent, igualmente para los animales domésticos, para los animales de la selva, para el amor, para el dinero o para la muerte.

Nampet

Tonos instrumentales para las celebraciones sociales seculares; son también cantos de valor profano o fiesta, con diversas temáticas como el amor, los mitos. Para ser tocados en un instrumento musical se requiere del pinkui o el kaer.

Ujaj

Cantos colectivos mágicos y religiosos ejecutados por las mujeres en el ritual de la *tzantza*. La mujer canta los *ujaj* para entregar al guerrero los agüeros o buenas energías como protección a su valor mostrado al cortar la cabeza de su enemigo. Son anuncios y profecías que canta una anciana. *Ujaj* es una narración de la acción guerrera para otorgar la fuerza al hombre, que no se deje poseer por malos sueños y tenga una vida larga.

Anent a Uwi

Una investigación de Siro M. Pellizzaro (1978), sugiere que el nombre de Uwi puede referirse a la divinidad, a la palma de chonta, a sus derivados como la chicha, a la fiesta o al género de la ronda o danza. Por el contenido de los *anent*, Pellizzaro ha dividido la celebración del Uwi de la siguiente manera:

Introducción: tiene un sólo recitado y se realiza una ronda bajo la dirección del “Anéntin ju” o director del coro; se canta el *anent* cogidos de las manos, al ritmo de los cascabeles que las mujeres tienen atados a su cintura.

¿Quién como yo?...

Atractivo como un papagayo

melodioso como un loro tuísh,

como aquél que vive tranquilamente tocando su flauta,

como aquél que vive entre músicas

Como aquél a quien todos le dicen: tócame una pieza

dado que eres más melodioso que un loro tuísh.

Qué lindo se me concedieras eso, ¡oh Uwi!

Pellizzaro, 1978:41-43

- *Siembra:* tiene 5 *anent* y se pide a Uwi su protección para las buenas semillas.
- *Desarrollo:* consta de 28 *anent* y se pide por el proceso de germinación de las semillas hasta la maduración del fruto.
- *Cosecha:* tiene 9 *anent*; se hace súplicas por el material para las herramientas de labranza, agilidad para trepar y cosechar las plantas de la cosecha.

- *Confeción de la chicha*: son 7 anent y hacen referencia al proceso de elaboración de la chicha o bebida ritual.
- *Llegada del Uwi*: son 3 anent que simbolizan el proceso de fermentación de la chicha comparados con el proceso de fertilidad de la vida humana.
- *Comunión con Uwi*: igualmente son 3 anent que aluden a la esperanza por una nueva fecundidad al igual que el hombre y la mujer que originan la vida.
- *Sacrificio de Uwi*: es la muerte metafórica de Uwi para apropiarse de su fuerza. Se debe morir para renacer al igual que el fruto entregado por la semilla: si ésta no muere, no podrá nacer una nueva planta. Es el anent final que culmina el ritual.

*Que mi implacable lanza de chonta,
en las espaldas de los temidos enemigos achuar,
y también en las espaldas de la invencible anaconda,
como en las mismas espaldas de los horribles demonios,
que se clave sin compasión para exterminarlos.*

Ibidem, 115

Los A'I

Un trabajo del etnomusicólogo ecuatoriano Juan Carlos Franco (2000) divide a las expresiones musicales A'I como sagradas y profanas. En los primeros, se da un sincretismo entre la mitología A'I y la religión cristiana. Podemos distinguir aquí la música shamánica en los ritos de curación cuando se bebe el yagé. Se ejecutan básicamente cantos y ello exige un dominio del lenguaje musical para la efectividad de las curaciones. Cada shamán tendrá su canto característico que aprendió a partir de su iniciación bajo el mismo método cantado; nadie puede imitar su canto incluso después de muerto. El canto es ejecutado junto al sacudimiento de hojas "sangana", en un estricto ritual que conjuga la melodía cantada con cada acción o paso empleado en el proceso de curar, de lo que se entiende habrá varios cantos. En la música profana, en cambio, constan los géneros para las fiestas mencionadas al inicio, más los cantos y toques instrumentales del ciclo vital como las nanas, la música de enamoramiento, los cantos de labor doméstica y los matrimoniales. Las mujeres son quienes exclusivamente ejecutan los cantos vocales profa-

nos mientras que el hombre lo hace del canto sagrado. Los instrumentos musicales lo hacen indistintamente hombres y mujeres.

Huaorani

El naturalista alemán Erwin Patzelt realiza un viaje en 1971. De sus experiencias y aventuras, hace un interesante relato sobre los cantos y música Huao.

Los Huaorani cantan bastante bien, unas veces toda la noche y en otras durante varios días. En las fiestas se emocionan bastante y exteriorizan todo lo que llevan dentro. También suelen cantar antes de salir de cacería o cuando quieren matar. Cuando cantan tienen que contar el hecho, con un ritmo y tono de melodías repetitivas y muy parecidas (E. Patzelt 1999: 63).

Registra un diálogo cantado entre dos mujeres:

Una mujer:

*Yo he traído miemi (miel de abeja),
pero que era en realidad mermelada.
Algunos dicen: Vaponi (dulce sabroso).*

Otros dicen:

*No, esto parece veneno, mejor
no coman.*

Otra mujer:

*Esto es dulce como el azúcar
y no veneno para matar gentes.*

Indígenas de la Costa

Los awa

Agua corta, agua larga, agua abajo

En los Kwaiker, a fines del siglo XX, se lo codifica como una pieza exclusivamente para ser bailada junto al “agua corta” y “agua abajo”, distinguidas como “tonos del ambiente fluvial” (Cerón, 1995: 170).

Chigualo

Velorio de un niño muerto en el cual se ejecuta el bunde. El bunde para la cultura negra esmeraldeña es una glosa con estribillo de temática religiosa en ritmo de 2/4. Para los Kwaiker, los cantos se acompañan con palmoteos, tambor y guasá.

Los chachi

Agua larga

Para Remberto Escobar de Borbón, maestro músico de la cultura afroesmeraldeña, el “agua larga” es el género clave para la marimba, tanto para aprender los toques como para afinarla; mientras que, para Benhur Cerón (1995: 170), son piezas exclusivamente para ser bailadas junto al agua corta y agua abajo, “tonos del ambiente fluvial” en la cultura Kwaiker. Nos atreveríamos a decir que la denominación de “agua” utilizada para un género musical denota el sistema musical en sí, como ritmo y movimiento, base de toda música. Remberto Escobar dice casi textualmente que “hasta el ambiente y la atmósfera tienen el sonido del Agua larga”. El agua corta es una variante del agua larga.

Alabao

Se lo ejecuta en el velorio de un adulto y su estructura poética se considera una variante del Chigualo.

Otros géneros

Caramba, Torbellino, Arrullo o chigualo navideño:

Los tsáchila

Alabao

Para los investigadores Costales, el alabao como variante del Chigualo tiene un carácter de lamento y no de alegría como en el segundo. “Por ello en idioma zatchilá, la muerte unifica dos símbolos: el agua y el perro o espíritu malo, todo en un aullido profundo o pianco-huu” (Costales, 1995: 106). El contenido de los versos siempre tendrá una relación con la pasión de Cristo y otras temáticas cristianas como la Virgen María, las almas y los santos.

Culturas musicales negras

Valle del Chota - Mira

La bomba

Tiene al menos tres acepciones: género, danza e instrumento musical. Es una expresión propia del pueblo negro andino, asentado entre las provincias de Imbabura y Carchi en el Valle del Chota-Mira. La bomba tiene una serie de influencias musicales sobre la base de la cultura negra de herencia africana. Por un lado, se dan muchas canciones compuestas a manera de cuarteta de versos tipo copla hispana, junto a ciertos giros melódicos propios de los grupos andinos, matizados por el constante ritmo de la percusión y la guitarra. Su lenguaje musical es básicamente pentafónico; y, su sistema rítmico, basado en el compás de 6/8, es eminentemente danzario. La bomba cuenta la historia del pueblo negro andino. El fallecido compositor Mario Polo del caserío de Santa Ana, cantón Mira, es el autor de bombas muy conocidas; crea la canción “Adela”, donde cuenta la historia de las desiguales relaciones hacendatarias a través de un canto de amor. Una muchacha adolescente que, como símbolo de su pubertad, tenía una cinta morada en el pelo, conquista el corazón del joven Mario Polo. En esa época, el patrón “niño Abraham” decide hacer una construcción en la hacienda y para ello obliga a hombres, mujeres y niños, a llevar, desde el río, sacos llenos de arena desde sus orillas hasta el sitio. La pesada carga y lo largo del camino dejaba huellas de arena en la cinta morada de Adela y don Mario Polo le canta:

*Te has puesto cinta morada,
Adela en la pelada,
por eso dice la gente,
que Adela está enamorada.*

*Ya vienes sacando arena
arena en la pelada
por eso dice la gente,
que Adela está enamorada.*

La bomba tendrá distintas temáticas definidas por su texto, desde cotidianas, históricas, anecdóticas, de amor y otros aspectos, siempre

dentro del sistema rítmico de danza, pudiendo ser vocales e instrumentales o solamente instrumentales.

“Marcha frune”

Son melodías que ejecuta la Banda Mocha en la procesión de la Semana Santa, algunos la denominan “marcha frune” y sus temas aluden a la pasión de Cristo: “Salve Dolorosa”, “A tu amor nos acogemos”, etc. Algunos músicos de la banda son “cofrados”; es decir, pertenecen a cofradías en los cargos de cucuruchos, soldados, santos varones y otros, los mismos que son heredados de padres a hijos.

Esmeraldas

En el documento *Memoria vida, costumbres y tradiciones esmeraldeñas* del músico Linberg Valencia, que trata sobre la trayectoria del maestro Remberto Escobar Quiñónez, se sistematiza los géneros musicales y la poesía oral bajo el siguiente esquema:

- Géneros vocales-instrumentales con marimba.
- Géneros vocales sin marimba
- Cantos a *capella*
- Poesía oral denominada “Décima”
- Otros géneros

Géneros vocales-instrumentales con marimba:

Bambuco

Toque con marimba en ritmo de 6/8. El “bambuquiao” es un estilo rítmico cuya temática alude a varios aspectos del mundo material y espiritual esmeraldeño. Se canta con el acompañamiento del conjunto de marimba a las actividades cotidianas como la pesca, la fiesta, la comida, lo sobrenatural, etc. Se conoce como “Bambuco” en Ecuador y “Curru-lao” en Colombia.

Agua larga

Es uno de los principales cantos con marimba que genera incluso a otros como la “Caramba bambuqueada y la cruzada”. Es muy aceptado que el género “agua” comparte las dos culturas, la chachi y la negra. Con las notas del “agua larga” se afina las marimbas.

Solista: Corre el agua, corre el agua.

Coro: Agua que corriendo va.

Caramba cruzada

El estilo lo da el texto y el baile de las parejas de un extremo a otro en forma cruzada.

Solista: La muerte a mí me escribió

El coro responde: Ahora, caramba, eh!

Caramba bambuqueada

Se baila como el bambuco con las parejas de frente.

Solista: Ay caramba adiós.

El coro responde: Adiós que me voy, caramba.

Variantes:

- **Juga**

Tiene también la denominación de “agua grande” ya que posee sonidos del “agua larga” al igual que de la caramba.

- **Guabaleña**

Variante del caramba bambuqueada, difiere en los pasos del baile. Los textos son distintos:

Coro: Guabaleña ¡eh!

Solista: Ay, Guabaleña pa’ dónde vas

- **Chafireña**

Ritmo más rápido que la caramba bambuqueada.

Solista: Chafireña ¡eh!

El coro responde: El oro de la Tolita.

- **Canoíta**

Danza del pescador.

Solista: Canoíta ¡eh!

El coro responde: ¿Dónde arrimarás?

Solista: Canoíta, canoero.

- **Fabriciano**

Canto al hombre, es más reciente que los otros toques ya que se remonta al siglo XIX en la época de la guerra de Concha. Se hace referencia en los textos a la osadía del hombre.

*Soy el Fabriciano
el encopetao
vengo de la Tola
soy hombre volao.*

- **Caderona**

Danza y canto de simbología femenina, “toque para la mujer” alude a la belleza integral y espiritual de la mujer.

*Solista: Caderona, caderona.
El coro responde: Caderona vení menéate.*

- **Torbellino**

Toques y canto dedicado a las travesuras de los niños que muchas veces se cruzan por plena fiesta. La pollera blanca de la mujer cuando baila dando vueltas se mueve como un torbellino, y al parecer este hecho motiva también su nombre.

*Torbellino se ha perdido
su mamá le anda buscando
pregúntale al tamborero
si no lo ha visto bailando.*

- **Peregoyo**

Su origen es colombiano, su estribillo constantemente repite “¡Ay! mi peregoyo”.

- **Andarele**

Se lo toca con marimba y se lo canta, igual que los anteriores, con estilo bambuquiado, pero tiene un compás de binario en 2/4, muy distinto al bambuco que es en 6/8. Ello es debido a la influencia de la música occidental a través del pasodoble de origen español.

*Andarele y andarele
Andarele vámonos*

- **Arrullo con marimba**

El arrullo es un canto religioso a los niños muertos que en Esmeraldas se realiza sin marimba; pero, en este caso, el “Amanece y amanece” se lo ejecuta con marimba tal vez por el grado de dispersión que viene de Colombia, en donde se lo baila con este instrumento. El único caso de ejecución parece ser el del maestro “Papa Roncón”.

- **Especies de bambuco**

El patacoré y el mapalé son de origen colombiano, se los canta y baila en alusión al diablo y las enfermedades que puede causar a la gente. Muchas veces, éste puede poseerlo, para lo cual hay que hacer un lavado espiritual. El patacoré implica el ritual de limpieza de los males mediante soplos de aguardiente que realiza quien va a curar al enfermo.

Solista:

*Allá viene el diablo,
dejalo vení
que si viene bravo
yo lo hago reí.*

Coro:

*El patacoré
ya me va a cogé
ya me va a cogé
patacoré*

Géneros vocales sin marimba:

Chigualo

Entran en la categoría de “cantos a lo divino” como una expresión que glorifica a los niños negros que mueren y se van directo al cielo para convertirse en angelitos. Su temática se refiere al Niño Dios, las vírgenes y los santos. Para el chigualo esmeraldeño, los textos recurren poéticamente a la décima o el amorfino y la forma de bailar es haciendo ocho o “chigualiando”. Su estructura tanto como es canto, es danza y juego. Al chigualo también se lo considera como arrullo a lo divino. Actualmente, el chigualo se lo ejecuta con el acompañamiento del bombo, el cununo y el guasá. A partir de la cultura española y la religión católica,

los chigualos con su temática infantil relacionan a la Navidad y al Niño Dios con el género cantado en versos; así, en fechas navideñas, se cantan igualmente los chigualos. Tenemos entonces dos tipologías indentificadas por los investigadores Costales: un chigualo para el velorio de un angelito y otro para la Navidad (a los que ellos agregan chigualos a la muerte de un adulto):

Chigualo para el velorio de un angelito

*Muchachito lindo,
por qué me dejás,
si te vas al cielo,
no me dejarás.*

*Chigualo navideño
Niñito bonito,
préstame tu sombrero,
cómo te lo doy
si soy marinero.*

El Quishibuar, T.II 1968

Arrullo

La cantadora es la mujer que hace de solista y ejecuta los versos mientras que la concurrencia le responde en coro. Esta estructura se da tanto en el arrullo como en el chigualo. Existen dos tipos, “a lo divino” y “a lo humano”; en el primer caso, se canta al Niño Dios, vírgenes y santos; en el segundo, se distinguen algunas temáticas:

- Al ciclo vital del hombre
- Calendario festivo
- Los elementos
- Los sentimientos

La técnica empleada son los versos de desafío, los contrapuntos, amorfinos y décimas. Lo divino hace referencia a lo espiritual, mientras que lo humano a lo carnal, y, en esto último, prima la temática del diablo, cuando este ser ha ingresado en el espíritu de una persona, para lo cual se debe cantar y rezar alabanzas, salves y “alabaos”. Al arrullo, en algunas partes, se lo distingue como chigualo navideño y de todas maneras se lo acompaña, al igual que éste, con el bombo, cununo y guasá.

Cantos a *capella*:

Alabao

Se distinguen por ser cantos sin el concurso de algún instrumento musical, los cuales son realizados por la muerte de un adulto. Es un canto responsorial de carácter fúnebre y lamentaciones, en donde se menciona temas cristianos y despedidas de este mundo.

Poesía oral denominada “Décima”

Viene de la poesía del Renacimiento español. Es asimilada por los negros en la etapa colonial dentro del proceso de adoctrinamiento cristiano y a través de las instituciones religiosas. Por ejemplo, la congregación jesuita organizaba torneos literarios muy propios de la tradición española, en donde se expresaban pasajes de la Biblia a los cuales se los iba glosando. Las glosas a lo divino fueron, en definitiva, una técnica de evangelización, la misma que se fue secularizando dentro del contexto de dominación colonial y fue tomada por los grupos negros como una forma propia de expresión. Esta manera de glosar permite el desarrollo de otras estructuras orales como la décima esmeraldeña, la cual toma la cuarteta del verso literario como primera estrofa y le suma cuatro estrofas de diez versos cada una, completando un total de cuarenta y cuatro. Esta, a diferencia de la décima española, estrofa de diez versos ha desarrollado su propia forma y temática tanto “a lo divino” como “a lo humano”. En alusión a esto último, existe una gran diferencia con la función artística y literaria de la original: la esmeraldeña se matiza con los rituales de curación; cuando el diablo o algún mal se ha insertado en una persona deben glosarse las décimas a lo divino. En cambio, las décimas a lo humano tienen un contenido ligado a la cotidianidad o a transmitir la historia oral del pueblo negro.

Otros géneros:

Mapalé

De origen colombiano. Tiene un significado mítico cuando al cantarlo y bailarlo se ahuyenta a los seres malignos.

Sanjuanito negro

En compás binario posiblemente tiene su origen en el ritmo andino.

Otros ritmos practicados:

Habanera, Polca, Nanas, Loas, Villancicos.

Culturas montubias

Manabí, Guayas, El Oro y Los Ríos

Danzas, instrumentos y música montubios

El mestizaje permite el aparecimiento de manifestaciones hispanas dentro de la cultura indígena campirana costeña que, a nivel regional, se la conoce como “montubia”. La economía colonial de la Costa giraba en torno al sistema de hacienda, la gran producción del cacao y de otros productos permitió el surgimiento de una clase social y económica terrateniente muy poderosa, la cual explotó la mano de obra del montubio costeño, pero, a la vez, la influyó en la adopción de sus formas culturales. Debido al auge económico, los prósperos hacendados costeños tuvieron acceso a la cultura europea romántica y aristocrática del siglo XVIII y XIX. Introdujeron en sus contextos objetos símbolos de este progreso, tal es el caso del piano, la música y las danzas de salón, en general, la moda y costumbres europeas, que aquel campesino montubio asimiló, produciéndose este tipo de mestizaje de su cultura. El montubio tradicionalmente adopta el vestido propio de esta época; es común ver, en las coreografías montubias, los trajes femeninos típicos del siglo XVIII y XIX. Igualmente los géneros musicales tradicionales de la Costa tienen, como lenguaje y referentes históricos, a los ritmos musicales provenientes de las contradanzas europeas de esos siglos, fruto de ello aparecen géneros como el famoso ritmo del “alza”.

*Alza, alza que te han visto
visto, visto, visto nada,
y solo, solo te han visto,
la enagua, enagua bordada.*

Instrumentos musicales montubios

La música montubia corresponde al campesino costeño del interior. Los instrumentos musicales que se tocaban antiguamente en Manabí, Guayas y Los Ríos eran las flautas de caña guadúa de 4 orificios y embocadura de lengüeta, junto a la tambora de cuero de zaino o cerdo de montaña, registrados por Manuel de Jesús Álvarez, en las primeras

décadas del siglo XX. El antiguo grupo musical montubio estaba constituido de dos flautas, una aguda y otra grave, con el acompañamiento de dos tamboras de cuero de zaino. Posteriormente hay referencias, en culturas mayormente urbanas, como Chone, provincia de Manabí, donde, hacia 1912, se difunden otros formatos instrumentales ejecutados a dúos, tríos o estudiantinas, conformadas por violines, mandolinas, bandolas y guitarras. Los investigadores Pablo Guerrero de Quito y Wilman Ordóñez de Guayaquil mencionan la existencia de la “Banda del mate”, registrada en Guayaquil entre 1937-1938, en las fiestas del Montubio. Ordóñez, profundo conocedor de la cultura montubia, menciona que aquel formato original del recinto dauleño “el Mate” estaba conformado por un tipo de violín criollo, guitarra, las flautas de caña guadúa y el bombo. El repertorio de esta banda estaría compuesto principalmente por los galopes y amorfinos.

Amorfino

Canto improvisado en el verso, aspecto que posibilitaba a los “talladores” o quienes componían antiguamente el texto entablar un contrapunteo o duelo cantado, con el fin de demostrar quién “talla” mejor las coplas, muy famoso en las fiestas familiares como las bodas; actualmente esta denominación no se usa. Juan Agustín Guerrero (Quito, 1818-1886), en su *Colección de yaravies quiteños*, publicada en el siglo XIX, transcribe bajo el título de “Amor Fino, baile popular”, un texto en forma de verso y música en compás de 6/8.

*Amorfino no seas tonto
aprende a tener vergüenza.
Al que te quiere querelo
y al que no, no le hagas fuerza.*

Chigualo

En la provincia de Manabí tiene vinculación con la Navidad. En otras áreas, la acción de hacer chigualos antiguamente fue considerada, sobre todo por las instituciones eclesiásticas, como algo que iba en contra de ciertos principios morales que dicha institución impartía, quizá porque el chigualo incluía expresiones lúdicas como los bailes de salón donde las parejas cantaban versos amorosos:

... *Chigualito, chigualó,*
con quien me abrazaré yo?,
Chigualito, chigualó,
para amantes, vos y yo

Carvalho-Neto, 1964: 387

A este baile lo denominaban “Sombrecito”. Los juegos que se hacían en los chigualos eran por ejemplo la conocida Pájara Pinta, el Flo-rón, y otros que se alternaban con los villancicos navideños.

Danzas y géneros musicales montubios

Un investigador guayaquileño Rodrigo Chávez González, “Rodrigo de Triana” (1908), realiza por vez primera la “Fiesta regional del montubio” (1926) y el “Cuadro Folklórico Montubio” (1965), con danzas, canciones y obras teatrales de la Costa ecuatoriana, bajo la dirección artística del maestro Guido Garay. Los géneros musicales y danzas características costeñas de este grupo artístico eran el chigualo chonense, el amorfino manabita, el alza, el galope guayaco, la polca orense, contradanzas y otros géneros poco conocidos como el “Moño” o “Agárrate que me agacho”, “La Caminante”, etc., todos ellos con su respectiva coreografía y caracterización regional. En la provincia de Manabí, se ubican géneros y danzas como la “Iguana”, el amorfino, “La Caminante”, el “Moño” o “Agárrate que me agacho”. En la provincia de Los Ríos: el alza rioense y la contradanza. En Guayas se conoce el “Corre que te pincho”, “Er galope” y el amorfino. Finalmente, en El Oro, la polca. Actualmente el artista Raymundo Zambrano de Manabí y el investigador Wilman Ordóñez de Guayaquil han documentado varias manifestaciones costeñas, Ordóñez registra, por ejemplo, un antiguo baile denominado “El Tábano”.

Géneros musicales montubios (sobre la base de las investigaciones de Wilman Ordóñez)

☼ Género	☼ Repertorio	☼ Función
Fandangos y mojigangas	El repertorio de la Banda del Mate (Rodrigo de Triana): el galope, el molinito, el curiangué, la puerca raspada, el gallinacito, el saca tu pié, el alza que te han visto y amorfinos en general.	En la colonia se practicaban las mojigangas de diablicos y gurufaes para el día de Corpus. <ul style="list-style-type: none"> • Bailes de lámpara, candil, ferengos y mojigangas • Bailes de gurufaes y mojigos • Fiestas de disfrazados y diablicos
Chigualo, Villancico	Le zumba el mango, la canoita o zapateando la calabaza, la carbonerita, la pastora, doncella del prado, el caminante, las golondrinas, los caracoles, el goyo sabido, las gitanitas, la flor de la maravilla, la casiquilla, la pájara pinta, el jardinero, Alfonso XIII, arbolito de naranja, Blanca Flor, la viuda loca, el gallinacito, y el gavián sabanero.	<ul style="list-style-type: none"> • Juego de rueda • Bailes de navidad • Juegos de navidad • Canciones • Versos de rueda • Bailes de chigualos
Amorfino		<ul style="list-style-type: none"> • Álvarez Loor (poeta), sostiene que el amorfino también se compone de la “ensaladilla” y la “cuadrilla”. La primera con sus tres primeros versos rimados y la segunda con cinco. • Dos tipos: baile suelto o entrelazado. • Estructura del amorfino (Manuel de Jesús Álvarez): “paseo” y “vuelta” (períodos), en el baile: caminante y amorfino.

<p>La iguana, costillar, alza, sandungas, porro guaracha, pasacalle</p>	<p>La iguana (al parecer de origen colonial es una de las melodías montubias más antiguas). Toro rabón, alza que te han visto, alegrías, puerca raspada, moño, el tábano, el sombrerito.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Bailes de punta y talón con pasos de puerca raspada. • La iguana tiene elementos coreográficos entrelazados. • El alza que te han visto es un baile suelto; el moño, baile entrelazado.
<p>Gato, habanera, cueca, marinera, chilena, vals criollo, galope.</p>		
<p>Jota, zapateados, zapateos, Gurufaes carnavalescos</p>	<p>Corre que te pincho (jota)</p>	<p>Corre que te pincho, baile suelto. Imitan persecución, coqueteo o conquista. Triana y Garay explican que es “el ataque” del toro cuando quiere “coger” a la vaca.</p>
<p>Polcas polacas</p>		<p>Más sencillos para el baile y el contoneo montubio.</p>
<p>Polcas, minuetos, gavotas, cracovianas, cuadrillas, valeses, chotís, danzas, contradanzas, mazurcas, redovas.</p>	<p>Polca (“Los traviesos” de Mauro Matamoros”), Rodrigo de Triana la denominó: polca montubia. Contradanza (“Rosalía” de Guillermo Matheus Pacheco). Triana la denominó: contradanza montubia. Polca orense.</p>	<p>Bailes del salón republicano de asimilación europea.</p>

Muru Manguita

Canto del amor compasivo

Provincia del Chimborazo

Musical score for 'Muru Manguita' in 6/8 time. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are: Ñu - ca huar - mi cu - ñan - ta ca - tish - pa
mu - ru - man - ga - huán a - ti - ri - cur - ca

Referencia investigativa: Alfredo Costales (años 40's-60's)

Transcripción: Juan Mullo Sandoval

Huanga

Nana

Canto al telar de cedazo (Guzangopolo 1952)

Musical score for 'Huanga' in 6/8 time. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are: Huan - gui - ta huan - gui - ta chi - qui - ta bo - ni - ta
huan - gui - ta huan - gui - ta a - güi ta que co - rre
huan - gui - ta guan - gui - ta chi - qui - ta bo - ni - ta

Referencia investigativa: Alfredo Costales (años 40's-60's)

Transcripción: Juan Mullo Sandoval

Llorona de Sigchos

Musical score for 'Llorona de Sigchos' in 6/8 time. The melody is written on a single staff in treble clef. The lyrics are: Ma - ma cu - pa - lla an - cha ma - ma - cu

Referencia investigativa: Alfredo Costales (años 40's-60's)

Transcripción: Juan Mullo Sandoval

El costillar
"Danza criolla", del s. XIX

Anónimo
Recopilador: Segundo Luis Moreno (Cotacachi 1882-1972)
HMI, t. II

Piano

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

61

66

71

76

81

86

91

96

101

106

111

116

121

126

131

136

141

146

151

156

161

166

171

176

181

186

191

196

201

206

211

216

221

226

231

236

241

246

251

256

261

266

271

276

281

286

291

296

301

306

311

316

321

326

331

336

341

346

351

356

361

366

371

376

381

386

391

396

401

406

411

416

421

426

431

436

441

446

451

456

461

466

471

476

481

486

491

496

501

506

511

516

521

526

531

536

541

546

551

556

561

566

571

576

581

586

591

596

601

606

611

616

621

626

631

636

641

646

651

656

661

666

671

676

681

686

691

696

701

706

711

716

721

726

731

736

741

746

751

756

761

766

771

776

781

786

791

796

801

806

811

816

821

826

831

836

841

846

851

856

861

866

871

876

881

886

891

896

901

906

911

916

921

926

931

936

941

946

951

956

961

966

971

976

981

986

991

996

1001

1006

1011

1016

1021

1026

1031

1036

1041

1046

1051

1056

1061

1066

1071

1076

1081

1086

1091

1096

1101

1106

1111

1116

1121

1126

1131

1136

1141

1146

1151

1156

1161

1166

1171

1176

1181

1186

1191

1196

1201

1206

1211

1216

1221

1226

1231

1236

1241

1246

1251

1256

1261

1266

1271

1276

1281

1286

1291

1296

1301

1306

1311

1316

1321

1326

1331

1336

1341

1346

1351

1356

1361

1366

1371

1376

1381

1386

1391

1396

1401

1406

1411

1416

1421

1426

1431

1436

1441

1446

1451

1456

1461

1466

1471

1476

1481

1486

1491

1496

1501

1506

1511

1516

1521

1526

1531

1536

1541

1546

1551

1556

1561

1566

1571

1576

1581

1586

1591

1596

1601

1606

1611

1616

1621

1626

1631

1636

1641

1646

1651

1656

1661

1666

1671

1676

1681

1686

1691

1696

1701

1706

1711

1716

1721

1726

1731

1736

1741

1746

1751

1756

1761

1766

1771

1776

1781

1786

1791

1796

1801

1806

1811

1816

1821

1826

1831

1836

1841

1846

1851

1856

1861

1866

1871

1876

1881

1886

1891

1896

1901

1906

1911

1916

1921

1926

1931

1936

1941

1946

1951

1956

1961

1966

1971

1976

1981

1986

1991

1996

2001

2006

2011

2016

2021

2026

2031

2036

2041

2046

2051

2056

2061

2066

2071

2076

2081

2086

2091

2096

2101

2106

2111

2116

2121

2126

2131

2136

2141

2146

2151

2156

2161

2166

2171

2176

2181

2186

2191

2196

2201

2206

2211

2216

2221

2226

2231

2236

2241

2246

2251

2256

2261

2266

2271

2276

2281

2286

2291

2296

2301

2306

2311

2316

2321

2326

2331

2336

2341

2346

2351

2356

2361

2366

2371

2376

2381

2386

2391

2396

2401

2406

2411

2416

2421

2426

2431

2436

2441

2446

2451

2456

2461

2466

2471

2476

2481

2486

2491

2496

2501

2506

2511

2516

2521

2526

2531

2536

2541

2546

2551

2556

2561

2566

2571

2576

2581

2586

2591

2596

2601

2606

2611

2616

2621

2626

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part consists of chords and single notes, while the bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part shows more complex chordal textures and melodic lines, while the bass clef part maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. The treble clef part features a mix of chords and moving lines, and the bass clef part continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation, which appears to be a repeat of the first system. The treble clef part has chords and notes, and the bass clef part has a similar accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part has a more active melodic line with chords, and the bass clef part provides accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble clef part has a melodic line with chords, and the bass clef part continues with its accompaniment.

61

62

63

64

65

First system of musical notation, measures 61-65. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

66

67

68

69

70

Second system of musical notation, measures 66-70. The right hand continues the melodic development with some rests, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

71

72

73

74

75

Third system of musical notation, measures 71-75. The right hand has a more active role with sixteenth-note passages, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

76

77

78

79

80

Fourth system of musical notation, measures 76-80. The right hand features a series of sixteenth-note chords, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

81

82

83

84

85

Fifth system of musical notation, measures 81-85. The right hand continues with sixteenth-note chords, and the left hand maintains the accompaniment.

86

87

88

89

90

Sixth system of musical notation, measures 86-90. The right hand concludes the piece with a final melodic phrase, and the left hand provides a final accompaniment. The piece ends with a double bar line.

El toro rabón

Pieza del siglo XIX

Recopilación:

Segundo Luis Moreno (1882-1972)

Allegro $\text{♩} = 120$

Piano

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Co-re, co-re, co-re, co-re por el ma-le-cío.

The vocal line begins with a rest for four measures, then enters with the lyrics. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction.

co-re, co-re, co-re, co-re por el ma-le-cío, no sea que te co-ja

The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment remains consistent.

el to-ro ra-bón no sea que te co-ja el to-ro ra-bón.

The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment ends with a final chord. A first ending bracket is shown above the final vocal phrase.

2

el to-ro-ra-bón. An-da, co-re, vue-la, an-da mas-tra de-ci-

3

són. An-da, co-re, vue-la, an-da mas-tra de-ci-sión.

4

yé-cha-le tu-lu-ce, al to-ro-ra-bón, yé-cha-le tu-lu-ce

5

al to-ro-ra-bón. A-sí la va-ca sa-cho-na co-re vue-lan di-vo-ción

6

a la ve-gua que pa-cie-ra con el to-rí-to-ra-bón.

Panorámica de la música tradicional y popular del país

Las músicas tradicionales y su definición desde lo sistémico: propiedades específicas de la música en el rito y la fiesta. El cambio de funciones de lo ritual a lo comercial.

Se puede afirmar que existen elementos sistémicos que definen lo “tradicional”, que se sustentan en ciertos valores y principios universales, en donde un sistema de pensamiento musical ya establecido desde tiempos pasados sirve de base para la construcción de un nuevo estilo. De alguna manera, es posible delimitar cuáles son las fronteras de lo tradicional en las músicas indígenas, negras o mestizas ecuatorianas, ya que, a finales del siglo XX, sufrieron grandes influencias culturales a partir de la modernización de la sociedad y el Estado nacional, proceso que se hace más evidente con la globalización. Podemos revisar algunos elementos sistémicos tradicionales y otros recientemente incorporados:

Afinación

La marimba esmeraldeña de la zona de Borbón se la afina, entre otros métodos, de acuerdo al canto de “Las tres Marías” (ver Alabao), según lo cuenta Guillermo Ayoví (“Papá Roncón”) para el ritual del alabao. Esto nos lleva a suponer un tipo de afinación modal (ver modo). Un ejemplo de cambio de función del instrumento desde lo ritual hacia un fin artístico y comercial se evidencia en la ciudad de Esmeraldas donde se construyen marimbas temperadas al “La 440” e incluso marimbas cromáticas con la afinación tonal. En otros grupos como los kichwas del Pastaza, se ha conformado grupos de música al estilo “folklórico”, tal es el caso de la agrupación “Takik Churi”; ellos han incorporado la guitarra y el bombo legüero argentino junto a sus instrumentos propios, se puede suponer que con la guitarra se estimula el uso de la afinación occidental. Dentro de las culturas andinas, el proceso hacia lo tecnológico y el establecimiento de la afinación “La 440” es mucho más fuerte, sin hablar de los grupos con características comerciales totalmente tecnologizados. También es posible tomar el ejemplo de los instrumentos occidentales modernos usados permanentemente en los rituales como el acordeón, la melódica, la armónica o rondín; pero, principalmente, la presencia del sintetizador es una muestra muy visible de la tendencia a la estandarización de la afinación occidental en las culturas musicales “tradicionales”.

Modo

A nivel general, el modo es: “Cualquier patrón melódico o rítmico, que en origen debía de tener una función mágica o religiosa, que se usa como modelo para desarrollar patrones nuevos” (P. Alsina, 1994: 168). Las culturas tradicionales tienen la denominación de “tono” para designar un complejo mundo sonoro que va desde la tonalidad, la afinación, o la función de tal o cual melodía en el rito o la fiesta; por ejemplo, “tono de matrimonio” o “tono de velorio”. El modo es la estructura de la escala musical concebida en función de la temática o motivo del género, si es festivo tendrá una diferente estructura (disposición u orden) que una de velorio.

Tonalidad

Antes el centro tonal estaba definido de acuerdo a la tesitura de la voz de quien canta, o de quien ejecuta el instrumento ritual principalmente de viento. Actualmente con la presencia de la guitarra, cada vez se hace referencia al centro tonal armónico de este instrumento; por ejemplo, las tonalidades de *Mi* menor, *La* menor, *Re* menor, son las más comunes en las culturas musicales tradicionales del Ecuador.

Acento

Es el énfasis que se da a un sonido dentro de la frase o motivo. Los sistemas rítmicos danzarios cuyo ictus (acento) se ubica en función de los pasos de baile, generalmente a contratiempo, se van paulatinamente formalizando dentro de las culturas indígenas influenciadas por lo tecno, hacia el sistema rítmico divisionario occidental, cuya escritura se la realiza en compases y su acento principal o tiempo fuerte va estrictamente en el primer tiempo. Por lo general tanto las bandas como las orquestas populares andinas toman como referencia este primer tiempo, sobre todo, cuando se introduce el bajo eléctrico, timbre fundamental en el cambio de un tipo de música ritual hacia la función comercial.

Metro y ritmo

Se tiende hacia la estandarización o binarización tanto de las estructuras heterométricas indígenas (compases compuestos $2/4+1/4$, $2/4+6/8$, etc.), y la métrica ternaria ($6/8$ y $12/8$) de los ritmos afroecua-

torianos, a la métrica binaria muy generalizada en las músicas comerciales actuales. En el primer caso, se binarizan hacia el estilo tecno del 4/4 que los sintetizadores ya establecen de antemano; y, en el segundo caso, la influencia de la salsa (2/2) y el son cubano (2/4) se hace evidente sobre todo en la “Bomba del Chota” con su tradicional 6/8.

Binarización

Es la adaptación de ritmos heterométricos y ritmos con base ternaria (6/8), principalmente andinos (pie métrico yámbico y trocaico), hacia un esquema rítmico binario (2/4) propio de las músicas con influencia colombiana (la cumbia).

Tiempo

No es necesario ahora comentar sobre el carácter del tiempo subjetivo de la música, sino lo que compete al tiempo sagrado de la fiesta, ahora adaptado al tiempo calendario oficial de fiestas nacionales y turísticas del Ecuador. Otro aspecto puede ser el tiempo de duración *ad libitum* de las músicas rituales, muchas de ellas refuncionalizadas al tiempo comercial de 3 minutos aproximadamente, para que pueda encajar en el esquema del disco compacto.

Existen otros valores que pueden ser analizados, tal es el caso de los cambios en la estructura y forma de las músicas indígenas y negras, la escala y sus funciones armónicas, los elementos del fraseo y articulación en función del clímax de las nuevas interpretaciones, etc. Estos elementos nos permiten concretar aquel concepto que se había evidenciado de antemano para estudiar a las músicas tradicionales, que desmienten la imagen de unas manifestaciones “puras”, crecidas al margen de contaminaciones, intercambios y readaptaciones” (IADAP, 2004). En esta dinámica, lo tradicional es explicado por situaciones sociales cuyas expresiones interactúan con otras pertenecientes a sociedades y grupos diferentes, dentro de contextos históricos y culturales específicos, los mismos que determinan la construcción de nuevas fronteras musicales gracias a su no-aislamiento.

Referencias de matrices socio culturales y simbólicas musicales de las culturas indígenas

Contextos socioculturales de las manifestaciones de acuerdo a la división política del Ecuador:

Quichuas del norte: Imbabura y Pichincha; quichuas del centro: Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo y Bolívar; quichuas del sur: provincias de Cañar, Azuay y provincia de Loja: los saraguro. Culturas indígenas de la Costa: awa (Carchi y Esmeraldas), chachi (provincia de Esmeraldas); y, tsáchila (provincia de Pichincha). Culturas indígenas de la Amazonía: shuar-achuar, AI, siona-secoya, záparo, kichwas del Oriente, y huaorani.

Culturas musicales indígenas

La diversidad musical del Ecuador se relaciona con las lenguas que hablan sus distintas nacionalidades indígenas de la Sierra, la Costa y la Amazonía. Es un caso palpable, sobre todo en la Amazonía, que la presencia de colonos mestizos, de empresas petroleras y de varias sectas religiosas ha incidido para que se urbanicen territorios antes ocupados por varias etnias indígenas, las cuales han asimilado los modos culturales de la colonización, la modernización y occidentalización de sus culturas tradicionales. En los Andes tenemos, al norte, los quichuas de Pichincha e Imbabura; en el centro, los de Cotopaxi, Chimborazo y la etnia salasaca del Tungurahua; en el sur, a los indios Cañari del Azuay y Cañar, y los saraguro de Loja. En la Amazonía, los shuar-achuar, los siona-secoya, los AI, los huaorani, los záparo y los kichwas del Oriente. En la Costa, tenemos a los indígenas awa-kwaiker, los chachi y tsáchila. Las sociedades quichuas andinas han habitado el callejón geográfico formado por algunas de las montañas más altas de Sudamérica, muchas de ellas dan el nombre a sus provincias: Pichincha, Cotopaxi, Chimborazo, etc. La música de estas culturas ha sido determinante en la sociedad ecuatoriana. Gran parte de lo que hoy conocemos como “música nacional” tiene su fundamento en las culturas musicales indígenas andinas-quichuas.

Nuestra metodología enfoca principalmente el calendario ritual, aunque mencionamos el ciclo festivo relacionado con el calendario católico, pero se enfatiza los rituales indígenas que son casi independientes

de esta connotación cultural religiosa occidental. Los símbolos usados en estos rituales evocan una propia mentalidad, la cual se establece principalmente en función del ciclo anual agrícola y el ciclo vital individual. En otras culturas, como en sociedades de la Amazonía, el ciclo de cultivo y cosecha de árboles como el de chonta es determinante para marcar los rituales anuales como la fiesta del Uwi en la cultura shuar. Podemos observar que, según la cultura regional, se tiene celebraciones comunes; por ejemplo: en la Amazonía, la cosecha de la chonta; en cambio, en la zona andina, la cosecha del maíz.

La función de los géneros musicales en los rituales andinos ecuatorianos de acuerdo al ciclo vital tiene características más o menos generalizadas:

- Enamoramiento y cortejo, matrimonio, construcción de la casa, separación de la casa materna.
- Nacimiento del hijo, bautizo, corte de pelo, paso de niño a adolescente, iniciación en el trabajo, en el amor, responsabilidades.
- Muerte de un niño (“huahua velorio”) o de un adulto.

En cuanto al ciclo anual agrícola se sugiere: el reposo de la tierra, preparación del terreno, siembra, deshierbe y cosecha (Ref., William Guncay, estudios de Lingüística de la Universidad del Azuay, 1996).

Culturas musicales norandinas

Imbabura y Pichincha

El sanjuán o sanjuanito es el género musical extendido en la zona norandina, tanto en la región de Otavalo como en Cayambe, área reconocida por muchos autores como una unidad lingüística y cultural. Los antiguos cayambis poblaron zonas hoy conocidas como Otavalo, Cochasquí, Tabacundo y otras. Los caranquis, desde el río Chota hacia el sur, llegaban hasta San Antonio de Ibarra. Históricamente es conocida la unidad de estos dos grupos en diversos aspectos como las relaciones de parentesco, fiestas, lenguaje, etc. Su relación se profundiza ante la invasión inca cuando forman la confederación de resistencia Cayambe-Caranqui. En zonas periféricas de Quito, el sanjuán se ha extendido, sobre todo, en la fiesta de San Pedro y San Juan en el área de Tumbaco.

El sanjuán es un concepto polisémico en el lenguaje musical andino. Cuando se lo denomina San Juan, alude a la fiesta del santoral católico, y cuando se lo identifica como sanjuanito, incluso la cultura

mestiza se ve reflejada en dicho género. Ella se apropia del mismo, posiblemente hacia finales del siglo XIX; éste está orientado hacia el verso cantado, cuyo fraseo es asimilado de la tradición española-occidental, de la cuarteta o redondilla más específicamente. Los sanjuaneros son los personajes rituales de la fiesta de San Juan en Otavalo, ahora reconocida como Inti Raymi, quienes lo ejecutan y danzan con diferentes estructuras: culebrilla, zapateado, haciendo rueda, etc. Si en la cultura indígena el sanjuán es una danza de género (masculino), en la cultura mestiza es un baile de pareja. Las diferencias en el sistema de pensamiento musical son notables, mientras en el sanjuán indígena se mantienen sistemas modales, esquemas rítmicos heterométricos, círculos armónicos dentro de la pentafonía, etc., es decir aspectos que definen una función ritual y ceremonial; en el sanjuanero mestizo, el sistema tonal funcional europeo se hace presente, aunque mantiene su relación originaria con lo indígena, tal es el caso de la pentafonía. El ritmo del sanjuanero mestizo se formaliza en su métrica binaria y, en general, su estilo interpretativo se relaciona con las presentaciones artísticas y públicas ciudadanas.

Alfredo Costales nos da una referencia de 1950 en San Juan Pamba, anejo de San Juan Capilla. Sabemos por tradición oral que posiblemente esta celebración tiene su punto de mayor referencia histórica en este lugar. Es por ello que desde hace mucho tiempo quienes habitan en la zona de San Juan Capilla, pueblo cercano a Otavalo, mantienen la creencia que la danza del sanjuán se originó allí, debido a que siempre fue el sitio de congregación para la “Toma de la Plaza” por parte de las diversas comunidades de la zona. En la Toma de la Plaza, se decía que ocurría la lucha entre el verano e invierno, lo cual traía como consecuencia que se libre una lucha ritual encarnizada y sangrienta. Con el devenir del tiempo las autoridades oficiales han ido limitando estas celebraciones a tal punto de reprimirlas y prohibirlas, actualmente este ritual casi ha desaparecido tomando un carácter mayormente oficial y turístico. La cantilena original de esta zona evidencia un desafío o un reto entonado con una profusión de exclamaciones corporales y vocales, las mismas que nos remiten a varios simbolismos relacionados con el manejo de la energía vital propia de la época del solsticio. Puede ser también una danza guerrera que establece una lucha de contrarios, cuyo fin es el derramamiento de sangre que ritualmente tiene la significación de fecundar la tierra: Ula...jajaja...! Cunan tigrashu...! Chaqui...

chaqui...! Sinchi... sinchi...! Muyurishpa... (Ahora retornemos, pie... pie..., fuerte... fuerte, dando la vuelta...).

Provincia de Imbabura

Cantones:

Cotacachi, Ibarra, Otavalo, Antonio Ante.

Etnias:

Otavalos, Natabuelas, Caranquis.

Parroquias de influencia quichua:

Angochagua, La Esperanza, San Roque, González Suárez, Imantag, Quiroga, Quichinche, Peguche, Eugenio Espejo, Ilumán, San Rafael, Mariano Acosta, Plaza Gutiérrez, San Pablo, San Blas, Zuleta.

Fiestas del ciclo festivo indígena:

San Juan, San Pedro, Corazas, Semana Santa, Inti Raymi (denominación reciente), Corpus, Santa Anita (Cotacachi).

Ciclo vital:

Matrimonio, Casa nueva (huasifichay), Huahua velorio.

Rituales:

En San Pedro y San Juan se tiene el Baño ritual, la Toma de la plaza y la Entrada de la Rama. En Semana Santa: (marzo o abril) se da la procesión de las Cantoras y el Rezador, los Flauteros y las Guioneras. Los Corazas salen los meses de marzo o abril (Semana Santa), en julio (Peguche); otros meses propicios son agosto o diciembre. Se encuentran rituales en otras manifestaciones como curianguines, yumbos, abagos, vísperas, pendoneros, difuntos.

Fiestas del santoral católico:

Virgen del Carmen, San Luis, San Pedro, San Pablo, Corpus Christi, Santa Anita, San Isidro, San Miguel.

Fiesta de San Juan. Baño ritual en Peguche

Es la preparación para la fiesta de San Juan, San Pedro o Inti Raymi. En Peguche, antes del día indicado o las vísperas, alrededor del 21 de junio, se reúnen por la noche los grupos que van a bailar. En el inicio de la fiesta, es fundamental la preparación de las personas o los instrumentos musicales como las guitarras, violines, bandolines, armónicas,

flautas, melódicas, etc. Sucede a la media noche y el baño en el río es lleno de algarabía. Los sanjuaneros van con los instrumentos musicales. Luego de jabonarse, se visten y ejecutan levemente los tonos de Sanjuán a la orilla del río. Suben al pueblo y entran a cualquier casa que tenga la luz encendida o a su vez la puerta abierta, brindan a todos los recién llegados abundante chicha.

Toma de la plaza

Ocurre en la fiesta de San Pedro o San Juan, en algunos pueblos del Imbabura como Otavalo, Cotacachi y otros, las fechas pueden ser entre el 21 de junio o el 29 del mismo mes. Se organizan las cuadrillas de sanjuaneros, personajes disfrazados que acuden al pueblo al sonido de las flautas, rondines, guitarras, violines o bandolines, con el fin de bailar en las cuatro esquinas de la plaza, recorrer las calles del pueblo y enfrentarse con otras cuadrillas en las peleas rituales. El sonido del churo da valor y fuerza a los danzantes para concentrarse. Ellos van gritando algunas exclamaciones al ritmo de marcha: Jatulojulo!, Hei hei!, etc.

Entrada de la Rama en Zuleta

El 24 de junio, se celebra en los alrededores del pueblo de Zuleta la fiesta de San Juan. Con un año de anticipación, se eligen los priostes y quien desea serlo pide un gallo al hacendado; al llegar la próxima fiesta, el indígena tiene que entregar un número de doce gallos para “pagar la deuda” que adquirió el año anterior. Las vísperas es el ritual más importante de la fiesta, puesto que la casa del prioste se convierte días antes, en el sitio de reunión, preparación de la comida y bebida para recibir a toda la gente que acompaña la fiesta. Los participantes van bailando de casa en casa y cada prioste previamente deja un “castillo” o entramado de carrizos y esterillas, en el cual los convidados van colgando presentes como frutas, aves, dinero, licor, etc.

El día indicado, bajan a la hacienda para “entregar la rama” que consiste en un palo sobre el cual van amarrados doce gallos. El hacendado a su vez tiene la obligación de dar aguardiente y chicha a los presentes e igualmente recibe a las comitivas de los diversos anejos. Si es que le toca bailar, existe la costumbre de pagar el diezmo, es decir, el “trabajo de bailar” tiene la obligación de cancelarse con aguardiente. La entrada a la hacienda se hace con gran estruendo soltando los voladores y petardos, así entran las cuadrillas de los danzantes junto a los flauteros, las gui-

tarras y bandolines, rondines, bocinas, churos, campanas y cantos de las mujeres a quienes denominan “tiples” por tener un registro muy agudo. Estas últimas son determinantes en esta fiesta y es signo de prestigio y virtuosismo tener esa calidad de voz.

Loas

En la Entrada de la Rama en Zuleta, también se presentan las “loas”, recitaciones sobre el nacimiento de Cristo y temáticas que aluden a la importancia de este gran día de fiesta, relacionando siempre con el comienzo de un nuevo año. Las loas son realizadas por niños quienes van montados sobre caballos y acompañados por sus padres, al finalizar las loas lanzan un gallo al patrón. Esta manifestación tiene una reminiscencia en el sistema terrateniente de tenencia de la tierra; en donde los huasipungos, parcelas entregadas a los indígenas por parte de los hacendados, eran el centro de la economía campesina. Ellos debían trabajar tres días gratuitamente para el dueño de la hacienda, caso contrario pagaban una multa, la cual no se condonaba ni con la muerte del deudor, puesto que la heredaban sus hijos.

Inti Raymi

La fiesta del Sol es una denominación reciente de finales del siglo XX, cuando los movimientos sociales indígenas reivindican algunos símbolos culturales antes manejados por la cultura occidental y la religión católica, pues anteriormente esta fiesta se conocía con el nombre de San Juan. Comienza con las “vísperas” y, en general, la fiesta corresponde al cambio del ciclo productivo cuando terminan las cosechas y comienza un nuevo año agrícola relacionado al cultivo del maíz. La fecha coincide con el solsticio de verano; y, en todos los Andes ecuatorianos, los indígenas mencionan el día del Inti o Padre Sol, como la fiesta grande. Desde épocas prehispánicas y mucho más con la influencia Inca, cuyo eje económico giraba en torno al cultivo del maíz, se realiza esta fiesta con toda la importancia del caso. Con la conquista española, los cronistas manifiestan que la Iglesia hizo coincidir este gran momento para la cultura andina, con el calendario litúrgico católico, sobreponiendo los antiguos rituales indígenas con la celebración del Corpus Christi.

Los flauteros y guioneras de Semana Santa en Cotacachi

Los flauteros de Imantac, comunidad del Morlán (Cotacachi), son músicos especialistas en los tonos funerarios ejecutados en la procesión de Semana Santa, donde los indígenas de las diversas comunidades de Cotacachi, bajan al pueblo cargando las andas de sus santos patronos: San Pedro, Santa Anita, etc. Son dos, tres, hasta seis flautas traversas de carrizo, las cuales van dirigidas por un maestro; éste toca la melodía principal y los otros lo siguen, haciendo notas pedal, a veces dúos o unísonos. Son varios tonos cuyos nombres actuales fueron impuestos por los misioneros en el proceso de adoctrinamiento cristiano y corresponden a los momentos importantes del Vía Crucis, relacionados con la pasión y muerte de Cristo. Tonos como la sentencia, la Pasión, Viernes Santo y otros, son melodías lúgubres, tristes y emotivas, con un carácter andino muy antiguo. Alguna de ellas recuerda al famoso “Salve, salve gran Señora” o “Yupaichishca”, melodía prehispánica que cantan hombres y mujeres desde tiempos inmemoriales en las procesiones religiosas de todas las ciudades del Ecuador. Las guioneras son jóvenes mujeres indígenas que llevan en sus manos unas banderas o guiones de diversos colores, los cuales son batidos a lo largo de la procesión generalmente nocturna. Ellas acompañan a las andas de los santos o las grandes cruces cargadas siempre por los hombres.

Corazas

El Coraza es un personaje lleno de simbología en la cultura otavaleña y su celebración se desarrolla bajo un sistema festivo anual en fechas distintas, una entre marzo y abril coincidiendo con la Semana Santa, otra a mediados de agosto o en los últimos días de diciembre. Personalmente pude observar este ritual a mediados del mes de julio en la población de Peguche. Las referencias documentales casi siempre señalan un sitio: la comunidad de San Rafael, parroquia de Otavalo. En Cotacachi, se lo celebraba hasta la década del noventa del siglo XX. Llegar a ser Coraza representa un alto grado de jerarquía social en la comunidad, el ritual debe organizarse en función de los siguientes aspectos:

Preparativos y las visitas del Coraza

La música anuncia, con el conjunto o banda ritual (tambores, pingullos, flautas y rondadores), a las diversas comunidades que van a par-

ticipar en la celebración. Con este conjunto, el Coraza visita también a las autoridades civiles y eclesiásticas llevándoles los “agradados”, que son básicamente víveres y animales, obligaciones que tienen su origen en los tributos que debían pagar los indios en la época colonial a los terratenientes y a la iglesia. En estas visitas, se contrata igualmente a los personajes como a los yumbos, el “loa”, niño mestizo que recita versos, las vestidoras. Ello es motivo de fiesta con chicha (cerveza de maíz) y comida en la casa del prioste o Coraza.

El Coraza

Es el más alto cargo que puede pasar un indígena en estas zonas, una representación de un cacique o rey que comparte con su pueblo sus bienes; por ejemplo, en Cotacachi en tiempos pasados, el Coraza lanzaba monedas a la concurrencia. Su complicado traje de tul y bramante lleno de perlas y demás adornos es coronado con una gorra de fieltro con plumas, lentejuelas y joyas que le cubren totalmente el rostro. Lleva en una mano un bastón dorado y en la otra un paraguas, va montado en un caballo que igualmente es muy adornado. Tiene un séquito de personajes que le acompañan como las mujeres que van bailando para él. Otros personajes importantes son los “maitru” o maestros músicos con instrumentos propios para el ritual como tambores, pingullos, flautas y rondadores; las “vestidoras” son mujeres que tienen la función de vestir al prioste con el fastuoso traje de Coraza. El Yumbo es un personaje que va a caballo, tiene en su cintura unos cinturones o sartas de plata; el “Cuentayo” es un cargo que nombra el Coraza para que le ayude a llevar las cuentas de quienes han colaborado con el prioste.

En los “Huahua velorio” o funerales de los niños indios en zonas como Otavalo, Cotacachi, Ilumán, Peguche y otras poblaciones, fueron conocidos los “Fandangos”. Si el difunto es un bebé, se baila toda la noche el fandango, presidido por los “Achitaita” o padrinos del niño. Éstos son los encargados de llevar al arpista o violinista al velorio. Por ejemplo, una melodía bastante triste a lo largo del ritual es el “Huahuahuañui”, música ceremonial para el entierro del niño en donde la primera parte se ejecuta en los preparativos, y la segunda, una danza en la que bailan los padres y padrinos.

Provincia de Pichincha

Quito, distrito metropolitano.

Cantones:

Cayambe, Rumiñahui, Pedro Moncayo, Mejía, Santo Domingo de los Colorados (ver: Tsáchila).

Parroquias de influencia quichua:

Parroquia de Cayambe: Pesillo, Ayora, Cangahua y Otón. Tabacundo: Tupigachi, Tocachi y La Esperanza. Cangahua.

Zonas suburbanas de Quito de influencia quichua:

- Valle de los Chillos: Amaguaña, Pintag, Alangasí, El Tingo, Conocoto, La Merced, Guangopolo.
- Tumbaco: Las Tolas, Lumbisí, Nayón.
- Oyambaro: Puembo, Pifo, Yaruquí, Checa.
- Guayllabamba: Puéllaro, Aloguincho.
- La mitad del mundo: Pomasqui, San Antonio de Pichincha.
- Calderón: Carapungo, Zámبiza, Cocotog, Llano Chico, Llano Grande.

Fiestas del ciclo festivo indígena:

Corpus, San Pedro, San Juan.

Barrios urbanos de Quito:

La Magdalena, Cotocollao, El Inca.

Rituales:

Yumbada, Rucu-danza, Gallo Calpi en Tumbaco, Difuntos en Calderón, Bracerantes de Miranda (Corpus en Amaguaña), Danzantes de Cocotog, Danzantes Corpus de Pifo (Mulauco-Coniburo), etc.

Fiestas del santoral católico:

Corpus Christi, San Pedro y San Pablo, San Juan, Virgen del Quinche, Domingo de Ramos, Semana Santa, Navidad (pase del Niño), Reyes.

Pase del Niño

En Navidad, en la “Novena” en el mes de diciembre, se celebra en todo el Ecuador “El Pase del Niño”. En las ciudades, su carácter es

menos tradicional ya que se cantan villancicos del repertorio universal; sin embargo, en ciertos barrios antiguos, en zonas suburbanas o rurales, se cantan los “Tonos de Niño”. La Banda de pueblo es infaltable en esta ocasión al igual que los personajes disfrazados de pastores, ángeles, etc. La misa del Niño también es importante y, sobre todo, la “Misa del Gallo” celebrada el día de Navidad a las 12 de noche.

El símbolo central de la fiesta es el Niño Dios al cual se le tiene una profunda devoción por su cualidad de “milagroso”, especialmente cuando se trata de una imagen antigua y la persona que lo posee es de mucha consideración y respeto. El pase del Niño se realiza hasta el mes de febrero –antes de Carnaval– y, en varias partes, se requiere de un “prioste” para sufragar los gastos que la fiesta requiere; por ejemplo, Pases del Niño realizados en el barrio La Magdalena de Quito presentan desde carros alegóricos, bandas, varios grupos de disfrazados, comida para decenas de personas, baile y bebida para todos y por algunos días. En este universo asimilado de la cultura occidental, se juntan simbolismos tanto cristianos como andinos. Paralelo a las imágenes cristianas y la celebración litúrgica, se dan rituales indígenas como la Yumbada con personajes como el Diablo Huma o cabeza de diablo, otros como el “Sacha runa” u hombre del bosque, los “Archidona” u hombres de la selva amazónica que soplan trago invocando a seres sobrenaturales, Capariches u hombres barrenderos, payasos, etc.

El Gallo Calpi en Tumbaco

Dentro de la fiesta de San Pedro, a finales del mes de junio o inicios de julio, se celebra un ritual denominado Gallo Calpi. Comienza con la procesión de San Pedro, la misa y el itinerario del santo desde el barrio la Tola Grande donde descansa todo el año, hasta la Tola Chica donde se realiza siempre la fiesta. El rito consiste en amarrar a un gallo en una cuerda templada a lo largo de la plaza, del cual los participantes van arrancando partes de su cuerpo. Son 12 gallos los que se sacrifican y ello tiene un profundo significado en la comunidad ya que se podría decir que es el clímax de la fiesta. La música que se escucha viene de la combinación de la banda por un lado y la guitarra y flauta por otro. Los payasos y demás personajes del rito realizan unos pasos cuando toca la flauta y otros cuando lo hace la guitarra. La flauta tiene 6 tonos básicos que pueden extenderse a 24 con sus diversas variaciones, mientras que la guitarra sólo tiene 3 tonos.

Los Rucus de Alangasí

Son personajes determinantes en las festividades de Corpus entre los meses de mayo y junio en los valles de Los Chillos y Tumbaco. En la población de Alangasí concretamente se realiza, como parte de esta fiesta católica, un ritual andino posiblemente dedicado a la “Ñusta” o diosa de la cosecha denominada “Palla”. Es una muñeca de gran tamaño al igual que su marido el “Pallo”, los cuales son ataviados de trajes blancos y adornados vistosamente con pañuelos, frutas o flores. La Palla tiene en su cabeza una corona realizada con plumas. Los rucus o danzantes realizan diversos números bajo el tono del pingullo y tambor que ejecuta al mismo tiempo el pingullero. El ritual y danza comienza desde los mismos preparativos y ensayos que dirige el “jefe”, luego la concentración en la plaza del pueblo, la misa del Santísimo Sacramento y el recorrido de los rucus por las calles. Sus trajes obligadamente son: una peluca negra o trencitas negras, el sombrero negro, una careta de alambre, camisa blanca, capa o pañuelo de colores, pantalón y zapatos negros, dos pequeños pañuelos blancos en los bolsillos traseros del pantalón. Debajo de sus rodillas, se amarran los cascabeles para que suenen con el paso muy asentado que golpea el suelo y en sus manos portan, según el barrio o la comunidad, una cabeza de torito, una mazorca de maíz o unas patas de venado.

Octavas de Santa Anita en Nayón y los danzantes de Cocotog

Ocho días después de la fiesta móvil de Santa Ana realizada en el mes de julio, según determine el calendario católico, se realiza el ritual de los danzantes. Son personajes que visten un traje de carácter ceremonial al igual que su danza y la música interpretada con el pingullo y tamboril. El traje de los danzantes comienza por un bonete lleno de espejos, monedas y cuentas; luego una túnica blanca cubierta con una toga cuadrada sobre la cual cuelga una capa llena de monedas. Participan otros personajes como los payasos, el huasicama, los negros, los chinos y la banda.

Semana Santa en Quito

Cabe destacar una ceremonia religiosa católica mestiza cuyo origen data de la Europa medieval, celebrada en la Catedral de Quito en

el mes de abril. Se trata del “Batido de la bandera” o el “Arrastre de las Caudas”. Se ejecuta básicamente música religiosa, tal es el caso de las marchas fúnebres y las letanías de compositores como Antonio Nieto y Aparicio Córdoba.

Difuntos en Quito

En La Magdalena, al sur de Quito, el 2 de noviembre se puede observar, en el cementerio del barrio, la ejecución de pasillos y yaravíes con temática funeraria. En Sangolquí se ejecutan danzantes y yaravíes. En los dos casos, el instrumento que acompañaba a los cantos era el acordeón; sin embargo, en Sangolquí, otros grupos musicales ejecutaban saxos con guitarra y bombo, o dos trompetas con la guitarra.

Fiesta de la cosecha en Tabacundo

Convertida en una fiesta oficial el 18 de septiembre, a manera de desfile y comparsas urbanas de escuelas, colegios y poblados campesinos, se celebra esta fiesta en Tabacundo, población cercana a Cayambe. Las comunidades indígenas bajan al pueblo para participar de este evento y a su regreso van ejecutando piezas musicales y danzas con contenido ritual. Los instrumentos que se puede observar son las flautas de tunda, el churo o caracol marino, el rondín, los tambores de “Chahuarquero” y las guitarras.

Loas y Niño Lador

Dentro del contexto de las fiestas en la provincia de Pichincha se ejecutan recitaciones sobre el nacimiento de Cristo, pasajes religiosos, en general, son temáticas que aluden a la importancia del gran día de fiesta. Son realizadas por niños quienes van montados sobre caballos y acompañados por sus padres; al finalizar las loas lanzan un gallo al patrón, al cura párroco o al sacerdote. La loa es una forma de alabanza donde los loadores o loadoras expresan a manera de un texto rápidamente recitado, códigos semánticos que vienen desde la colonia, los mismos que hasta la actualidad nadie ha estudiado a profundidad.

Loa a San Sebastián

Recitada por Diego Simbaña, Cotacollao

*Venerable señor cura y señores,
a los santos mártires Fabián y Sebastián.
Oh San Sebastián muestra favor al mundo,
todo ha abrazado, sed con Dios nuestro abogado.
Fue San Sebastián un guerrero muy apreciado,
por el emperador Diocleciano por su nobleza y valor.
No en día lejano, consternado en aflicción,
este valeroso guerrero imprime como el reo,
cambiando de condición.
A los cristianos ayudaba con sus vestigios y sus bienes,
a los que su bien profesaba, bien secreto,
exhortaciones demostraba.
Oh mártires forzados alcanzadores de Dios,
horror su mal pecado....
Oh Dios que estos siervos intrépidos soldados,
tú eres herencia, corona y galardón.
Delatado ante el emperador del credo que profesaba,
sed de ser la doctrina del Redentor,
feliz esto es lo primero que asegura.
Oh San Sebastián mártir, horriblemente soldado,
te pedimos confiados que intercedas ante Dios,
perdón por nuestros pecados.
Oh San Sebastián generoso vencedor de victorias,
miles palmas los pueblos te dan.
Oh bienaventurado San Sebastián,
pide a nuestro Señor por todas las necesidades, ...
especialmente a los priostes,
que enfrentan con mucho amor.
Viva San Sebastián,
viva el padre Bedoya,
viva la priosta Carmen Simbaña,
viva la Banda de música de Cotacollao,
viva la parroquia de Cotacollao,
viva los disfrazados,
viva los negros esmeraldeños.*

Yumbada de Cotocollao

En toda la región andina, la Yumbada presenta al pingullero conocido en Quito como “Tambonero” o “Mamaco”, ejecutante del pingullo y el bombo, personaje central del rito. El rito tiene varios momentos desde la misma “recogida” nocturna de los Yumbos y el pingullero, hasta la Matanza del Yumbo y el baile de la Curiquingue que advierte el final del rito. La Matanza del Yumbo o la muerte del puerco o Sachacuchi son rituales que presentan a un importante personaje: el Cabecilla de los Yumbos. El significado del ritual de la Matanza del puerco o Sachacuchi tiene una orientación guerrera que la comunidad ha mitificado. Se cuenta que, cuando un zaino de la selva se ha comido las sementeras, se debe darle cacería. Los guerreros se preparan y al perseguirle deben adentrarse en tierras de otros guerreros, por lo tanto, su coraje y valentía debe prevalecer ante las adversidades que el destino les depara. Al darle cacería al zaino, el cual representa esta adversidad, simbólicamente se lo mata, pero seguidamente se restituye mágicamente su vida, para que renazca en un ser renovado. Después de la matanza del Sachacuchi, viene el baile del Curiquingue, ave mitológica andina, que es representada en una coreografía por parte de los yumbos. Es un agradecimiento a todo lo que ha pasado, ya que comienzan los agradecimientos y se restablece la tranquilidad y la paz. Todos los asistentes muestran alegría y comienza la despedida de la Yumbada. Los textos que son cantados a manera de coplas que los yumbos ejecutan al unísono, aluden a ciertos códigos del ritual a manera de agradecimientos. La melodía que suena en el pingullo es muy parecida a los cantos, aunque se tocan independientemente a manera de heterofonía, es decir cada línea melódica con su propio ritmo y altura.

*Diosolopay gobernador
tanto, tanto agradecido.*

*Marujita Sebastiana
asomate a la ventana
para darte la semana
robando de taita y mama.*

Personajes del Yumbada de Cotacollao

- *Tambonero o Mamaco*: ejecutante del pingullo y el tamboril o el bombo.
- *Cabecilla de Yumbos*: actúa como organizador no sólo de la Yumbada, sino de otros aspectos que competen a la participación ritual. Es un hombre respetado al cual deben obedecerlo todos y es conocedor de la rica mitología que gira en torno de la Yumbada.
- *Yumbo Mate*: personaje que porta en su espalda mates o calabazas pequeñas secas, da un ritmo especial a la danza y es complementario al tamboril o bombo.
- *Yumbos*: individuos que hacen generalmente una promesa de bailar 12 años y no romper su vinculación con la danza por ese espacio de tiempo. Se autodefinen como yumbos del Oriente y tienen un nombre ritual, el cual representa una de los nevados del Ecuador, por ejemplo, Chimborazo. Son denominados por el Cabecilla como “guaguas”. Ellos tienen la obligación de entregar presentes primeramente en el día de las Vísperas, luego a los priostes y finalmente al Cabecilla.
- *Yumbas*: son hombres vestidos de mujer yumba de la Amazonía y tienen en este caso, la representatividad de un cerro, por ejemplo, del monte andino Corazón. El cargo se hereda de los padres y se deja como recuerdo a los hijos.
- *Monos*: es un cargo heredado de los mayores y entre ellos se consideran hermanos. Se baila por devoción a San Sebastián y, en el rito de la Yumbada, hacen de contraparte de los yumbos, mientras los yumbos mantienen un orden tanto en forma de hileras cuanto en círculos, los monos que en este caso son tres, tienen mayor libertad de movimientos. El ponerse el traje de mono implica cierta iniciación, ya que, sobre esto, giran una serie de tabúes como el compactarse con algún ser sobrenatural.
- *La Banda*: ejecuta los tonos para la danza de los yumbos como La Yumbita y el Pañuelito.

Tonos musicales de la Yumbada

Son varias las melodías que se ejecutan a lo largo del ritual y cada una tiene su función correspondiente a tal o cual acción coreográfica o

ritual determinado; cuando cada una de ellas finaliza, se emite gritos y silbos. En algunas zonas como el valle de Los Chillos, se verifica los tonos a partir del número 6 y sus múltiplos, por ejemplo, 12 o 24. Dentro de la Yumbada de Cotocollao, se ha podido identificar los siguientes:

- Tono de la Recogida
- Tono del rito de curación a un bebé
- Tono para la mesa de los yumbos
- Tono de la matanza de Sachacuchi
- Tono de revivir al Sachacuchi y la despedida
- Cantos (coplas) de despedida

La antigua Toma de la plaza

Era una tradición que se daba antiguamente en la plaza de Cotocollao, consistía en “ganarse la plaza” del barrio, con el fin desplazar a los otros grupos de yumbos que iban a Cotocollao para bailar. Éstos eran de zonas de El Inca, Calderón, y a veces hasta de San Antonio de Pichincha. Cada prioste hacía su fiesta, presentaba su grupo de yumbos y se esmeraba por ser el mejor. La gente iba a Cotocollao ya que era una de los pocos barrios que tenía su propia iglesia y cura párroco. El grupo que más rápido hacía la “recogida” ganaba la plaza, generalmente entre los yumbos de El Inca, Cotocollao y Calderón.

Momentos del ritual de la Yumbada de Cotocollao

Día martes: la Recogida:

Ocurre toda la noche y los grupos se esforzaban en hacer lo más rápido posible, para poder ganar a los otros. Este recorrido se hacía a pie y significaba un gran sacrificio para los yumbos, puesto que se salía a recoger a la hora del crepúsculo, cinco o seis de la tarde. Actualmente se lo hace en un bus alquilado.

Día miércoles: Las Vísperas:

Toda la noche del martes hasta la madrugada del miércoles, se trasnochaba. Amanecía el miércoles y ganaban el “albazo” a las seis de la mañana, ésto es el recibimiento en la iglesia por parte de la Banda. Había problemas porque todos querían llegar primero a la iglesia parroquial. Al mediodía, llegaban los organizadores para arreglar el altar de la iglesia y se iban a la casa del prioste. A las cuatro de la tarde, se sacaba la

leña para la “quema de la chamiza” que son las ramas secas que se reco-gen para hacer una fogata. A las diez de la noche o más tarde, se sacaba “la rueda” o juegos artificiales para culminar con gran esplendor el día de las vísperas. Luego de esto, el grupo festejante iba a la casa del prioste.

Día jueves o el “Propio Día”:

Era la propia fiesta de Corpus Christi o de Cristo Rey, pero se fue paulatinamente olvidando por problemas económicos. Se hacía las jochas y la realización de la Mesa (comida ritual); aquí se recogía el dinero y las contribuciones de los mayores con el fin de sostener económica-mente la fiesta.

Día viernes:

Se hacía otra Mesa en la casa del prioste y se entregaban los Me-dianos, la comida y bebida; los regalos más grandes a quienes han cola-borado; por ejemplo al “Ruedero”, es decir, quien dio los juegos artificia-les; al de la Banda; al Cabecilla de los disfrazados; etc.

Personajes y jerarquías del priostazgo

- *Cura párroco:* es quien nombra los priostes por lo menos un año an-tes, durante el sermón de la Misa. Se designa a quien o quienes son los escogidos. El prioste que termina entrega el cargo al siguiente.
- *Cabecilla de los disfrazados:* es el encargado de la comida y bebida para los disfrazados que participan en la fiesta en general. Esta finaliza cuando se prenden los juegos pirotécnicos denominados Castillos. Hasta ese momento es su responsabilidad atenderlos. Igualmente “destapan” el contenido de la Vaca Loca para repartir a todo el pueblo, generalmente frutas.
- *Capariche:* su vestimenta alude a los antiguos barrenderos de Qui-to, venidos de la zona de Carapungo; sombrero blanco, pantalón y camisa blanca, alpargatas y el Capisayo o poncho de color rojo con franjas de colores a los costados. También hay niños Capariches.
- *Polletero:* se denomina también “Gavilán pollero”, se viste al igual que el Capariche y lleva en sus espaldas una jaula con algunos pol-los pequeños.
- *Vaca Loca:* en una estructura de madera y esteras, cuya parte de-lantera termina con los cachos del toro, y la trasera con su cola, se

colocan tazones, juguetes, botellas, frutas, caramelos y otras cosas, con el fin de que la gente del pueblo las coja. Sin embargo, no en cualquier momento puede ocurrir esto. Primero se da un juego entre los Capariches y la Vaca Loca; los primeros intentan coger los obsequios, pero el Vaquero protege a la vaca, golpeándolos con una sogá hasta hacerles caer, aspecto que produce hilaridad en los asistentes.

- *Chamicera*: su función es atender a la familia y ayudar a los priostes y al Cabecilla, por ejemplo, colaborando con gallinas, papas, ceras para prenderlas en la misa y la procesión. El cargo lo hereda de sus padres, quienes tenían la costumbre de celebrar o “pasar” fiestas de la Virgen del Quinche, Virgen del Rosario, San Sebastián y otras.
- *Niño Loador*: ver en este mismo acápite “Loas”.

Otros personajes rituales

Vaqueros, Cabecilla de los disfrazados, negros esmeraldeños, mujeres Ceras o Lumbreras, Luceros, Castillos, Ollera y otros. Cada uno de ellos cumple una función compleja dentro de la fiesta, algunos conforman grupos organizados de devotos, tal es el caso de los negros.

Culturas musicales centro-andinas

Cotopaxi, Tungurahua, Chimborazo, Bolívar

Un género musical común a las cuatro provincias centrales posiblemente sea el tono de Niño, especie de villancico cantado en quichua. El investigador Alfredo Costales pudo recoger, en la década del cincuenta del siglo XX, uno muy importante denominado el “Curi Muyito” o “semillita de oro”. El Curi muyito, semilla del maíz de color casi dorado, es la denominación indígena a la imagen del Niño Jesús. Ésto puede relacionar el hecho cristiano y el significado que para los indígenas tiene el maíz como alimento sagrado. El tono de niño es el género musical ejecutado en la época de navidad, en las novenas del niño. Cantos al Curi Muyito ocurren en toda la región andina del Ecuador. Estos cantos se los puede escuchar en los pases del Niño, ceremoniales que por la época de Navidad atraen la presencia de la comunidad, la misma que cuando pasa el niño le manifiestan su fe lanzando pétalos de flores. A esto se le conoce como “Chagrillo”. La estructura del verso español ha influido en

el canto quichua, aunque en este último se va desarrollando con mayor libertad bajo una línea melódica mayormente pentafónica.

Tono de niño

*Niñitolla bonitolla
ancha niño micarcangui
que para pastar ovejas
allí niño mi carcangui*

*Del seno del padre
bajaste humanado
cay ura pachaman niñito
bajó por mi amor*

Referencia: Alfredo Costales

Provincia de Cotopaxi

Cantones:

Latacunga, Pujilí, Salcedo, Saquisilí, Pangua.

Parroquias de influencia quichua:

Latacunga: Belisario Quevedo, Guaytacama, Poaló, Toacaso. Pujilí, Chugchilán, Guangaje (numeroso asentamiento indígena), Insinlivi, Pilaló, Zumbahua (numeroso asentamiento indígena). Salcedo, Cusubamba, Mulalillo, Saquisilí, Chantilín, Canchagua.

Fiestas del ciclo festivo indígena:

Niño de Isinche, fiesta de la Cosecha en Pujilí, Mama Negra.

Ciclo vital:

Rimac Yaicui (petición de la mano de la novia).

Rituales:

Danzantes de Corpus, Caporales, Corpus, Prioste de Nochebuena, Danza de los Huacos, Danza de los “Curiquingas” u hombres pájaro, Yumbos, Borrego Crucificado, Plañideras de Sigchos (ritual de velatorio).

Fiestas del santoral católico:

Corpus Christi, Virgen de las Mercedes en Latacunga, Navidad y Reyes.

Ritual de velatorio en Sigchos

Son cantos funerarios quichuas; lamentos sin acompañamiento instrumental; llantos sobre una melodía cantada, que tienen una intención catártica y desarrollados de manera libre. Requiebros de lamento en el que se evidencia un texto sobre la vida y virtudes del difunto. Es un canto de circunstancia realizado en el velatorio, cuya denominación se debe al uso común de cirios y velas. Puede ser ejecutado por el hombre o la mujer, en cada caso el canto será exclusivo de uno u otra. En el rito, el canto da una connotación social jerárquica, puesto que quien contrata los servicios de una “llorona” o plañidera, tiene por, lo general, los medios económicos y una posición alta, lo cual le da prestigio social. Pueden ser dos o tres lloronas: cuando finaliza la una cantora tiene que ser relevada por la otra y así sucesivamente. En ese sentido, el tiempo de lamentación dura un largo período. En esta zona nunca cantarán las dos o tres lloronas a la vez. El siguiente texto fue recogido por Alfredo Costales en el año de 1959: “Alau...alau...alau...! Mama cupalla, Ancha mamacu! Cunanca pitag caracga, cunanca pitag cuyanga!. Zapalla saquirini, cay ucu pachapi. Huacchalla ñanta catini, mayman chari risha, maypi chari samasha! Mama cupalla. Ancha mamacu” (¡Alau... alau... alau...! Madrecita mía, ¡muy querida madre! ¿Y ahora quién me dará de comer? ¡Alau...! Me quedo muy sola, en la tierra. Huérfana sigo el camino, ¿a dónde iré? ¿En dónde descansaré? Madrecita mía, ¡muy querida madre!).

Danzantes de Corpus en Pujilí

El ritual y baile del Danzante es muy importante en la provincia del Cotopaxi y Tungurahua para la celebración de la fiesta de Corpus realizada entre los meses de mayo y junio. Comienza desde el primer Domingo de Pascua.

- Comienzan los ensayos bajo las órdenes del alcalde indígena y los músicos que ejecutan los tonos de Corpus; ellos se denominan “oficiales” y son dos. Tocan los tambores “huancara” y los pingullos.
- En el mes de mayo, la imagen de San Buenaventura es llevada a Pujilí para ofrecerle una misa. Danzan por 2 días sin los trajes ceremoniales, solamente con ponchos y cascabeles.

- El alquiler de la ropa es parte del rito y se lo hace en una tienda que, por lo general, es de una familia mestiza dedicada a la confección de trajes especiales. A la semana de haberse realizado una misa, se alquila la vestimenta del danzante y se elige a una persona denominada “humamarca” o cuidador de la ropa, quien es el responsable de tenerlas hasta que termine el ritual de Corpus.
- El vestirse de danzante es todo un proceso ya que su imagen al público y función ceremonial es determinante. La cabeza del danzante tiene un gran significado, posiblemente relacionado con el Sol y las estrellas, ya que penden de ésta, a más de un bello plumaje, varios espejos, monedas, focos, cintas de colores, perlas y otros bordados. Las pecheras y hombreras, así como la capa trasera, son muy adornadas con varios objetos, ésta última posee de 24 adornos. Los “cruceros” son una especie de correas con 74 cascabeles los cuales se ponen en las piernas. Finalmente algunos llevan en sus manos los prestigiosos “bastones de mando”.
- El “Domingo de Trinidad” es un importante día en el cual el alcalde y los danzantes invitan a toda la comunidad y familiares para la reunión, donde se sirve sobre un mantel puesto en el suelo, toda clase de alimentos y frutas. Una persona mayor reza sus oraciones y da la bendición.
- En las vísperas de Corpus, llevan a San Nicolás a la iglesia de Pujilí, pagan una “misa cantada” e inician la procesión y entrada al pueblo con ofrendas: pan, naranjas, caramelos y monedas que lanzan a los espectadores. Los alcaldes, oficiales y danzantes bailan al sonido de la banda de músicos, junto a sus familiares e invitados quienes, después de esto, deben salir hacia sus comunidades para continuar la fiesta por varios días.

Mama Negra

El 24 de septiembre, en la ciudad de Latacunga y en otros lugares, se realiza la fiesta de la Mama Negra, se conmemora a la Virgen de las Mercedes. Sobre el origen de la fiesta, existen varias hipótesis, entre ellas, la influencia morisca de la época colonial, que recuerda la presencia de la cultura árabe en España. Otra versión cuenta que la Virgen de la Mercedes liberó a los negros de la esclavitud y su fecha recordatoria podría ser de alrededor de 1850. Finalmente se dice que la Virgen de las Mercedes

calmó la furia de la última erupción del volcán Cotopaxi hace más de 120 años. Se confunden tanto elementos culturales andinos –símbolos propios de la fiestas indígenas–, cuanto de otras culturas como la misma Mama Negra, personaje de rasgos africanos, y la cultura occidental cristiana fuertemente arraigada en la religiosidad popular, sobre todo, en el uso de imágenes católicas como la de la Virgen de las Mercedes.

La mitología popular cuenta que la Mama Negra fue la sirvienta de la Virgen; y, en general, la “Santísima Tragedia” es el ritual en el que se rinde tributo al lado femenino de la vida. Las celebraciones a las santas y vírgenes son muy difundidas entre los meses de agosto, septiembre y octubre en los sectores indígenas y mestizos del Ecuador. Los protagonistas de la Mama Negra, al igual que otras fiestas tradicionales del Cotopaxi, fueron los campesinos e indígenas; sin embargo, actualmente, en la Mama Negra participan sectores mestizos de clase media y alta, y se la ha institucionalizado. Los personajes participantes son de origen campesino y se conforman bajo un tipo de economía familiar y reciprocidad comunitaria. Ellos son: “el Capitán” y “los Engastadores”, “El Abanderado”, “los Sargentos” y “el Ángel de la estrella”, los cuales representan a una cultura, impuesta, tanto institucional-civil, como religiosa-católica.

Personajes de la Mama Negra

- *Mama Negra*: hombre vestido de mujer de raza negra con sus follones y polleras, camisa bordada y pañolones, va llevando en sus espaldas o en sus brazos a su pequeña hija Baltazara.
- *Guardia de la bandera*: va junto a la banda de músicos.
- *Las fruterías*: mujeres que llevan los alimentos con sus adornos.
- *Camisona*: hombre disfrazado de mujer quien reparte las colaciones.
- *Calderones*: indígenas de la zona de Quito, los cuales fueron antiguamente los barrenderos de la ciudad y portan sus escobas.
- *Loador*: quien recita los versos.
- *Monos loadores*: satirizan constantemente, a través de sus coplas, a las autoridades.
- *Huaco*: brujo quien lleva en sus manos un bastón y una cornamenta de venado.

- *Curiquingas*: conocidos como hombres pájaro, realizan una vistosa danza que lleva su mismo nombre.
- *Payasos*: personajes de baile que posiblemente no tenían esta vinculación actual; desde antes, cumplían el papel de amenizar la fiesta. Hacia mediados del siglo XX, fueron adaptándose a un tipo de vestimenta usada por los grupos mestizos.

Otros rituales de la provincia de Cotopaxi

Caporales

Danza que recuerda la época del sistema hacendatario donde el patrón utilizaba métodos coercitivos de trabajo hacia los indígenas. El papel principal corresponde al capataz, mayordomo o guiador, quien porta un látigo y dirige los movimientos de la danza en la cual los caporales bailan imitando el trabajo de labranza mientras rinden pleitesía al sacerdote. Su vestimenta consta de pantalón blanco, sombrero de paño adornado con cinta negra, poncho pequeño de flecos y varios colores, llevan en su mano un azadón. La música se denomina “llamaraca” y se la toca con la caja y la flauta.

Prioste de Nochebuena, tonos de Niño y villancicos

Corresponde a la celebración de la Navidad en los días 24 y 25 de diciembre. Es característico realizar una procesión en la que participan muchos personajes que aluden a la cultura occidental; pero, igualmente, se ejecutan rituales propios como los “Caporales” con sus danzas agrícolas, y los “yumbos” con su ritual de la “ashanga”, todos rinden veneración tanto al sacerdote como al Niño Jesús. Los sacerdotes llevan al niño entre sus brazos, y un personaje llamado “rey ángel” recita varias loas (versos) que aluden al nacimiento de Cristo. La banda de música interpreta los “tonos de niño” o villancicos.

Yumbos con ashanga

En la época del equinoccio de otoño se realiza el ritual de los yumbos para la entrega de la “ashanga” o comida ritual. El pingullo acompañado por el bombo ejecuta el tono “Urcu mama” (madre del cerro). Los yumbos se visten con trajes de vivos colores, pañuelos, plumas y caretas; en sus manos llevan lanzas adornadas por cintas variadas y ejecutan su danza.

Rimac Yaicui

Rito del ciclo vital del Cotopaxi donde después del enamoramiento de las parejas se realiza la primera, la segunda y la tercera petición de la mano de la novia “rimai yaicui”. Tradicionalmente se escogen 6 padrinos y, luego de un año, comienzan los preparativos y eventos requeridos para la boda: matrimonio civil, banda de música, el “mediano” (comida y regalos varios) a los padres de la novia.

Provincia de Tungurahua

Cantones:

Ambato, Quero, Píllaro, Patate, Pelileo, Baños.

Etnias:

Salasacas, Chibuleos, Quisapinchas, Pilahuínes, Píllaros y Pasas.

Parroquias de influencia quichua:

Juan Benigno Vela, Pasa, Pilaguín, Quisapincha, Sucre, Chiquicha, El Rosario, San Andrés, Constantino Fernández, Picagua, Santa Rosa, Atahualpa, Augusto Martínez, San Fernando, San José de Poaló, Salasaca.

Fiestas del ciclo festivo indígena:

Diabladas de Píllaro.

Ciclo vital:

Fandonga y Huahua Huañi (para las bodas o fallecimiento de un niño “Huahua Huañi” en la comunidad salasaca).

Rituales:

Caporales de Netón, Caporales Salasaca (negros o blancos). “Reis Pishta”, Huacos, tejido de cintas en Tisaleo, Yumbos, Tiro Huairu de Patate. En noviembre, pendoneros, días de siembra (reunión de “Ayllus” o familias). La Fandonga se celebra en las bodas o fallecimiento de un niño “Huahua Huañi”.

Fiestas del santoral católico:

Santa Rosa (Virgen Borradora), San Lorenzo, San Miguel y Santiago, Carnaval de Píllaro y Pinllo, Corpus Christi, Natividad.

La cultura Salasaca

La comunidad indígena de Salasaca se encuentra a 14 kilómetros de la ciudad capital Ambato y a unos 5 kilómetros del cantón Pelileo. El vestido característico en el hombre es el poncho negro, pantalón y camisa blancos y el sombrero de lana igualmente blanco, la mujer usa el anaco o falda negra, rebozo de diferentes colores, el mismo que unen a través de un prendedor llamado “Tupo”. Su organización social está íntimamente relacionada con la vida comunitaria y el trabajo agrícola. La religión católica y, en general, la cultura occidental desde la etapa colonial ha influido de hecho en el desarrollo de sus antiguos rituales y en su cultura; sin embargo, los vínculos tradicionales no se han perdido. En las denominaciones de los cargos podemos ver las funciones dentro de la vida social y, sobre todo, en los rituales: alcalde, capitán, caporal, etc. En el ciclo festivo o sistema en el cual se comprende gran parte del mundo ritual salasaca, funcionan lazos de jerarquía social, de reciprocidad y afecto. Se considera cuán participativo, en este proceso, es el miembro de la comunidad, representando tal o cual papel en la fiesta; esto no solo significa el aporte económico o personal a la comunidad sino, sobre todo, la continuidad de su cultura. El hombre salasaca puede comenzar siendo danzante, luego ser capitán, caporal y, finalmente, alcalde. Este último, de mayor prestigio social, aunque subsista en la extrema pobreza. Solamente aquí se comprende, entonces, el fundamento de la fiesta, su ciclo y calendario, que en muchas culturas andinas no comienza en enero, sino en junio en época de las cosechas.

Ciclo festivo

En enero, la cultura salasaca celebra la entrega de la “vara”; en febrero, los caporales o “Reis Pishta”; entre febrero y marzo, Carnaval; Cuasimodo, entre abril y junio; Corpus en mayo o junio; en agosto, la fiesta de la Cruz o Chaupihuata; en noviembre, finados, y en diciembre, Navidad.

Jerarquías sociales, el alcalde

Es un personaje muy importante en la comunidad salasaca, la “vara” o bastón de mando es un objeto de gran simbolismo y es entregado el primero de enero de todos los años. Las funciones del alcalde son determinantes en la vida social, cultural y productiva del grupo; es muy importante su papel en la organización de las fiestas ya que en éstas se fortalece y reafirma no solamente la vida cotidiana comunitaria, sino las

relaciones económicas, ideológicas, familiares, etc. En el ritual de entrega de la “vara”, los danzantes son quienes le dan el sentido ceremonial indígena, ya que antiguamente se veían obligados por la iglesia a ser bendecidos en una misa católica. Existe un alcalde mayor y varios otros alcaldes en un número indeterminado según los distintos barrios. En el ritual de los danzantes, se contrata al “maitru” (músico) quien ejecuta el bombo y el pingullo.

Sistema de cargos

El sistema de fiestas anual del grupo salasaca exige también un sistema de cargos con un orden jerárquico determinado, el mismo que otorga un status social a quien lo asume. Por ejemplo, los caporales, los pendoneros y capitanes (personajes que representan lo militar), son quienes ayudan a que las fiestas sean económicamente más participativas, es decir, que la gente colabore a través de las “jochas” o contribución voluntaria de cada participante (licor, aves, papas, frutas, etc.). El prioste es quien ostenta el mayor grado de responsabilidad de la fiesta; sobre él recae el peso del ritual en todos los aspectos organizativos y, sobre todo, los gastos. El orden jerárquico después del prioste en la comunidad salasaca es: el alguacil (prioste por vez primera), luego el alcalde, el capitán, el pendonero; y, finalmente, el caporal. Este último, en la fiesta “Reis Pishta” o fiesta de los Caporales, cumple el papel principal de prioste.

Las fiesta de los Caporales Salasaca o “Reis Pishta”

Se realiza en los primeros días del mes de febrero o quinto domingo, a partir del Año Nuevo; fiestas que, en todo el Ecuador, celebran los “Pases del Niño” y “los Reyes”. En el campo, en estas fechas, se realiza el deshierbamiento. La temática de la fiesta mezcla una serie de aspectos ligados, sobre todo, a la invasión española y el grado de violencia con que se ejecutaron algunas acciones colonialistas. Los personajes principales del ritual se escogen a partir de una selección sea por consanguinidad, parentesco o amistad. Un personaje de gran prestigio llamado “Fundador” es el encargado de anunciar a la comunidad quiénes serán los caporales de ese año. El “Recuante” recuerda a los españoles, que en la época de la conquista extrajeron oro y plata de las colonias. Las “Doñas” son niños disfrazados de mujeres que representan las doncellas que fueron forzadas a vivir con ellos. Los “Negros” que se visten como soldados españoles persiguen a la mujeres, mientras que ellas huyen de su acoso,

en general, su actuación es muy extrovertida, tanto en los gestos que realizan, cuanto en los versos que recitan.

La “Mesa Churay” es el ritual en donde están quienes van a participar en la fiesta; es la repartición de la comida y sus invitados han sido previamente escogidos por el caporal. Ese día se denomina “Ubiachi” y es la reunión de todos los ayllus o familias, los cuales son asumidos como hijos simbólicos del caporal: los Negros son hijos, las Doñas son hijas, “Ñuño” es la esposa del caporal, los músicos de la banda para el baile y los músicos rituales de violín, tambora y bocina para la danza ritual son también hijos, por ese día, del caporal; al igual que los ya mencionados “Recuante”. Las mujeres llevan comidas, como el cuy, las gallinas, las papas y las frutas, hacia un lugar denominado “Cruz pamba”, en donde los reparten como ofrenda de agradecimiento a la Madre Tierra o “Allpa mama”.

Otros rituales de la provincia del Tungurahua

Las Diabladas de Píllaro

En enero, hacen máscaras de madera con la imagen del diablo en el frente y el reverso; se visten con un traje rojo con un rabo en la parte posterior. A manera de drama, los bailes y la música de los Diablos de Píllaro son una representación al parecer imitativa de seres fantásticos y a veces grotescos, con máscaras de demonios, que tratan de sorprender a la gente que los observa con gestos y ademanes. Esto ocurre el 6 de enero de todos los años en las calles y la plaza central del pueblo, a la que bajan las comunidades campesinas aledañas a Píllaro.

Caporales de Salasaca y Netón

En Netón, población no Salasaca donde también participan grupos de mestizos campesinos, igualmente se realiza la fiesta de Caporales en la segunda semana de febrero. Es la banda de pueblo y las bocinas de cuerno de toro las que amenizan y solemnizan el evento.



Yumbo Mate, personaje ritual de la Yumbada de Cotacollao, Quito.



Baño ritual, inicio de la Fiesta de San Juan, Peguche, Otavalo. Fotografía: Eduardo Ortiz Vasco.



Coraza. Peguche, Otavalo, Huahua velorio.

Provincia de Chimborazo

Cantones:

Riobamba, Alausí, Colta, Guamote, Guano, Chunchi, Cajabamba.

Etnias:

Cachas, Lictos, Coltas, Calpis, Pulucates y otras.

Parroquias de influencia quichua:

Yaruquíes, Calpi, Flores, Licto, Pungalá, Punín, San Juan, Achupallas, Tixán, Columbe, Juan de Velasco, Cebadas, Palmira, Cubijíes, Chambo, Licán, Quimiag, Guasuntos, Pumallacta, Sevilla, Gonzól.

Fiestas del ciclo festivo indígena:

Carnaval, “Palalaybilli” o finales de la cosecha, Carnaval de Guamote.

Rituales:

Entierro del Carnaval, Taita Carnaval, Varayuc, Huarmi Tucushca.

Fiestas del santoral católico:

Semana Santa en Guamote, Corpus Christi, en Achupallas, San Pedro y San Juan Evangelista en Alausí, San Pedro en Licán, San Juan Bautista en Guamote y Guano, San Lorenzo y Virgen de las Nieves en Sicalpa viejo y Yaruquíes, Navidad en Sicalpa viejo, Reyes en Guamote.

Miércoles de carnaval y el entierro de Carnaval

El Carnaval es un género musical que fue ejecutado para el “entierro del Carnaval”, cantado a manera de copla. Alude a la finalización de las carnestolendas y marca el inicio de la Semana Santa. Es la despedida de lo humano, realizada como una procesión pagana y presidida por el féretro del “Taita Carnaval”. El canto cumple una función necrológica en la medida de alejarse de lo mundano para comenzar la penitencia de la “Semana Mayor”. El día miércoles, dicho féretro es paseado por el pueblo, la plaza, la iglesia, hasta llegar finalmente al cementerio, donde se entierra al Taita Carnaval, símbolo central de esta fiesta.

El entierro del Carnaval es un ritual de despedida repetido cada año y, específicamente, en el día indicado (miércoles). Las coplas, después de este día, quedarán “enterradas” junto al Taita Carnaval. La música es ejecutada por los “carnavaleros” con bombo y pingullo; circunstancialmente las coplas también son acompañadas con guitarra. Esta expresión puede

ser considerada una “prerrogativa”, aunque también es celebrado por los grupos mestizos bajo otra connotación. Quienes acompañan al ritual –además de los músicos– son varios personajes entre ellos: las planifieras o las que lloran al muerto, el abanderado, quien dirige la procesión y los carnavaleros en general.

*Trala la, trala la
trala la, trala la*

*Ya le vengo conociendo
a la hija del carnaval
buena moza pierna gorda
capaz de pagar un real.*

*Cantaremos bailaremos
y al muerto le enterraremos
y a la viudita todos
con fervor le admiraremos*

Referencia Alfredo Costales

Carnaval

Género musical y ritual ejecutado cuando empieza el Carnaval en las comunidades. Se debe distinguir, en el carnaval indígena del Chimborazo, a dos personajes centrales: Taita Carlos y Mama Shalva, carnaval macho y carnaval hembra respectivamente. Los hombres se disfrazan de mujeres, los “Huarmi Tucushca”, para emular tanto al taita como a la mama. Los grupos de parientes se reúnen en los ayllus y toda la comunidad marcha hacia el convento. En el trayecto, van recogiendo a los compadres cantándoles: ¡alhaja, compadre! La comitiva va presidida por los “Tuteros”, ejecutantes de los Tutus o bocinas, igualmente de rondadores y cajas (tambores o bombos). Con el grueso de toda la gente participante van a ofrendar camari (ofrenda) al cura párroco. Su estructura se desarrolla como verso libre cantado entre rondines, cajas y rondadores. El grupo de los compadres, el Taita y la Mama Carnaval dirigen el baile, ellos, a su vez, deben conocer los pasos para guiar a toda la comitiva. Esto funciona como una jerarquía u oficio, tal es el caso del Ñaupador o maestro de ceremonias conocido también como Chaqui.

*Alhaja compadre
alhaja comadre
alhaja taiticu
alhaja mamita*

*Caru llactamanta
Pulucatemanta
Chayaricunchicmi
(De tierra lejana
desde Pulucate
nos reuniremos todos)*

*Alhaja taiticu
alhaja mamita
sumaclla taquishum
ñutulla tushushum
(toquemos con gusto
bailemos muy suave)*

*Aiiiiii..... taita Carlos!
Aiiiiii..... mama Shalva!*

Referencia: Alfredo Costales

Los Huarmi Tucushca

Taita Carlos y Mama Shalva. Carnaval macho y carnaval hembra, respectivamente, son los personajes del ritual del Carnaval. Los hombres disfrazados de mujeres son los “Huarmi Tucushca”. El grupo de los compadres, el Taita y la Mama Carnaval dirigen el baile, pero existen otros personajes; tal es el caso del Ñaupador o maestro de ceremonias conocido también como “Chaqui”.

Palalaybilli

En los días finales de la cosecha o “Palalaybilli”, se celebra la fiesta del segamiento de las últimas espigas de trigo o cebada de los sembríos anuales; es un ritual que, en muchas comunidades, rinde pleitesía al dueño de la sementera, la chacra o hacienda en la que servían los segadores indígenas. Bailan haciendo ademanes e imitaciones variadas de personajes o animales.

Varayuc y albazos

El cargo de Varayuc implica una jerarquía muy alta en las comunidades de Gahujón, Pulucate, San Guisel, Llinllin, Tsalaron y otras, ubicadas en la parroquia Columbe del cantón Colta. Sin embargo, para llegar a serlo necesitan haber pasado por otras funciones dentro del sistema de cargos de la comunidad.

El rito andino se llama “LLuru muru pacha” y hace referencia a la época en que la Madre Tierra o Pachamama brinda sus primeros frutos en los meses de febrero y marzo. De todas maneras, se recurre a las autoridades de la iglesia para comenzar la organización de la fiesta que tiene una connotación sagrada. Musicalmente es el “Masho Huashayuc”, uno de los personajes del evento, cuya función es el control y participación de los músicos en los diversos momentos del rito, el cual comienza, desde mucho antes, con los preparativos y las “jochas”. Desde el primer día de la fiesta, la presencia de la banda de músicos es imprescindible. Un momento determinante es la ejecución de los “albazos”.

Carnaval de Guamote

En Guamote, se viene planificado un desfile indígena cuya organización es institucional y turística, aunque las poblaciones del interior, como Nintiluisa, celebran el Taita Carnaval comunitariamente. Para la música, en el rito, se cantan las coplas del Carnaval y se toca el “tamborcillo carnavalero”.

Semana Santa en Guamote y otras fiestas

Tiene una fecha que va desde marzo hasta abril según el calendario católico. Otras fiestas de Guamote son: los Reyes, el 6 de enero; Carnaval, entre febrero y marzo; Corpus, entre mayo y junio; San Pedro y San Pablo, el 29 de junio; Difuntos, el 2 de noviembre. Concretamente en la Semana Santa, quien preside las celebraciones es el prioste o capitán; el séquito de este personaje lo conforman el sargento; el cabo, el alférez; los soldados; el paje; los tiradores, quienes hacen disparos al aire; los cornetas; el “pabellero”, que es el portaestandarte del pabellón de la capitania; el paragüero, quien protege al capitán del sol; y, finalmente, los músicos. Estos últimos pueden llevar a cabo los rituales de pingullo y tambor o conformar la banda de músicos, para amenizar el baile general.

Ellos son contratados por un monto económico, mientras que los otros personajes participan de acuerdo al grado de parentesco u otra relación personal con el capitán.

Provincia de Bolívar

Cantones:

Chimbo, Chillanes, San Miguel, Guaranda.

Etnias:

Cachisahuas, Casaichis, Cashiapampas, Facundos, Gradas, Guarandas, Guanujos, Oros, Pircarpampas, Rayos, Simiatug, Vinchoas.

Parroquias de influencia quichua:

Guanujo, Simiátug, Julio E. Moreno, San Simón.

Fiestas del ciclo festivo indígena:

Carnaval de Guaranda.

Carnaval de Guaranda

El fin de semana y los días antes del Miércoles de Ceniza se celebra esta fiesta que sincretiza elementos españoles y andinos. Seguramente los grupos mestizos que actualmente son quienes festejan con gran ahínco el Carnaval, asimilaron de las etnias indígenas la mayor parte de las expresiones culturales que ocurren en esta fiesta. El ritmo musical es plenamente indígena (yumbo y danzante), el cual es ejecutado principalmente por la guitarra que acompaña con su rasgueo el canto de las famosas coplas del Carnaval:

*Al compás del carnaval
todo el mundo se levanta
¡qué bonito es carnaval!*

El Carnaval y el mito de Huaranga

El origen del Carnaval de Guaranda, según la escritora Laura Hidalgo (1984), tiene por lo menos dos elementos de base: uno histórico y otro mitológico. Según Augusto César Saltos (1976), quien se remite a la tradición oral, desde antes de la llegada de los españoles, los huarangas, tribu de los chimbus, realizaban anualmente una fiesta que precedía la en-

trada de la primavera y se agradecía al dios Pachacamac y a la naturaleza. Para esta reunión que duraba tres días, venían de los lugares más lejanos a rendir homenaje al Cacique Huaranga. En la fiesta, se sucedían las danzas y los cantos, se vestían con pieles de animales y pintaban sus rostros. Se bebía la cerveza ritual o chicha y se comía. Mientras se iba bailando, se arrojaba harina de maíz, flores y aguas aromatizadas a los concurrentes. La música era entonada con el pingullo y el tambor. El mito andino, en cambio, hace relación a una pareja de enamorados a quienes, en una tarde mientras dormían, el dios Pachacamac les dio un regalo que consistía en una composición musical en la que la naturaleza participaba: las aves cantaron, el viento, las ramas de los árboles y el agua conjugaron una música especial, triste y alegre a la vez. Los jóvenes enamorados fueron a cantar al cacique, quien al oír junto a su pueblo decidió repetirla para su fiesta mayor en el tiempo de la segunda luna anual.

Fiesta de San José en Chimbo

El 14 de marzo de todos los años se realiza este evento campesino que comienza con el sonido de los “voladores”, fuegos artificiales y especialmente el “castillo”, el cual es encendido cerca de la media noche. Estos fuegos son una señal de prestigio festivo en las comunidades andinas y el priestazgo. Se anuncia la fiesta y se comienza participando de la verbena. A la mañana siguiente, muy de madrugada, la banda de pueblo ejecuta los albazos, ritmos musicales para despertar a la comunidad. Varios elementos y símbolos andinos están en juego en esta fiesta, tal es el caso del “danzante” o muñeco hecho de carrizo al cual forran de papeles coloridos y cohetes. La “venada” es igualmente construida como la “vaca loca” y representa, en las sociedades andinas, a un animal de gran contenido simbólico (ver Taruga o venada).

Provincias de Cañar y Azuay

El género conocido como capishca o chashpishca es común en la región austral del Ecuador. Es una estructura fundamental dentro del cancionero de la “música nacional”, ya que ha influenciado a todos los géneros que tienen su base rítmica en el compás de 6/8 y 3/4, métrica binaria compuesta y ternaria. Su riqueza permite la combinación de estos dos metros al mismo tiempo, otorgando cierta complejidad y destreza a quien baila o ejecuta un instrumento. Posiblemente su origen tenga relación con la ejecución de la conocida “Taruga” o “la Venada”. Según

la versión de Alfredo Costales, era un canto que se realizaba después de la cacería del venado en la región de “El Hatillo” (entre Chimborazo y Cañar). Antes de la llegada de los españoles, se conoce que se practicaba el ritual de la cacería del venado con cuerdas y lazos por parte de los curacas o señores que tenían un terreno exclusivo para ello. La cabeza y la cornamenta eran el fin de la cacería; luego se usaban para el baile de los Huacos; la cabeza y la piel cubrían el cuerpo del danzante. Cazaban únicamente a los venados machos y no a las hembras, debido a que el macho tiene la cornamenta. La gente común, en cambio, podía solamente cazar en los páramos. En la conquista, se dieron los rodeos y los indígenas utilizaron toda la técnica de la cacería del venado para hacer el “claseo” del ganado. El canto mestizo a manera de coplas se denomina Capishca y significa exprimir la leche de vaca. En las reuniones que se practicaban después de la cacería del venado, se cantaba “la Taruga”, que consiste en una copla básica ejecutada por el músico. A partir de ella, se van creando, sobre la marcha, infinidad de versos. Este canto, al parecer, se difunde desde la hacienda del “Atillo” hacia otras haciendas de la Asistencia Pública de la zona. Datos otorgados por Costales evidencian que es un canto anónimo que toma fama con un gran cantor popular conocido como el Apu Llulema y luego es atribuido a Tomás Oleas.

*Por ese cerro nevado,
por ese cerro nevado,
viene bajando un venado,
¡Ay! ¡Caraju!*

Cantones del Azuay:

Octavio Cordero Palacios, San Joaquín, Tarqui, Turi, Jadan, San Juan, Baños, Santa Ana, Nabón, Ludo, San José Raranga, Checa, Vicente del Portete, San Cristóbal.

Cantones del Cañar:

Biblián, San Miguel, Nazón, Turupamba, Chorocopte, Chontamarca, General Morales, Ingapirca, Juncal, Suscal, Tambo, Javier Loyola, San Francisco de Sageo, Honorato Vásquez.

Etnias:

Los Cañari.

Fiestas del ciclo festivo indígena:

Corpus Christi.

Ciclo vital:

Sahuari (matrimonio cañari) y danza del Cuchunchi (rincón o esquina de danza).

Rituales:

Cosecha-Jahuay, Taita Carnaval. Huagra llushtina o “pelada” de una res, se realiza la “danza del toro” (pingullo y tambor).

Fiestas del santoral católico:

Corpus Christi, Reyes, Domingo de Ramos.

Corpus Christi

Con la llegada de la religión católica a través de la conquista española, se bifurcan dos cosmovisiones en una fecha importante para las culturas andinas y la religión cristiana occidental. La institución del sacramento de la Eucaristía, el Corpus Christi, coincide con otro, la celebración del tiempo de las cosechas andinas entre los meses de mayo y junio, común a todos los pueblos de la Sierra ecuatoriana. Primeramente la cultura cañari siempre celebró, en el tiempo de cosechas del maíz, sus grandes fiestas y rituales. Cuando se da la invasión cuzqueña, la organización inca impone de manera sistemática el ciclo anual de cultivo del maíz, que era la base económica de su gran imperio. En la fiesta del solsticio, por su concepción heliolátrica, rendía sacrificios de solemnidad, con música, danzas y demás acciones en honor al Sol “Inti”. Estos dos elementos (la cosecha, por un lado y el solsticio, por otro), al imponerse la celebración del Corpus Christi en el siglo XVI, producen una suerte de mestizaje de elementos rituales, festivos y en general culturales, los cuales se han ido transformando. Por ejemplo, en la etapa colonial, funciona la fiesta de Corpus Christi como una herramienta evangelizadora para transformar la fiesta del Inti Raymi en un evento cristiano; sin embargo, vemos actualmente que los antiguos ritos andinos se han mantenido en su esencia agrícola y heliolátrica, y que la parte cristiana juega un papel cohesionador.

Corpus Christi, cosechas y el Jahuay

En la cultura Cañari, la fiesta de Corpus es la más importante celebración ritual, ya que labora la cosecha del trigo, gramínea impuesta a través del sistema hacendatario bajo impositivas relaciones de producción a los indios en la época colonial. Antes, el ritual cañari de la cosecha se llevaba a cabo en función del maíz y desde ese tiempo el “Jahuay”, narración cantada del pueblo cañari, cumple un papel preponderante en las relaciones productivas de la hacienda. Tanto el patrón como el mayordomo ordenaban, en las cosechas del trigo, que los indios canten los jahuay con el fin de arengar al duro trabajo de la siega. Se convierte el jahuay tanto en un mecanismo de control religioso y económico por parte del patrón, cuanto en un ritual andino cuya lógica establecía momentos según el curso del trabajo: desde la madrugada hasta el anochecer, por varios días; desde el primer día hasta el final, en donde se entonaban los jahuay de despedida o “Uyanza”.

Personajes del Corpus

En los eventos preparatorios en donde participa activamente la iglesia y el cura párroco, se da la elección del sacerdote o “pendonero”; se escogen los “devotos”, quienes van a colaborar con la fiesta; se determina la fecha y pago de la misa de Corpus; se contrata la banda de músicos y los músicos rituales indígenas; se adquiere la cohetería, y se invita a los jóvenes solteros y solteras, quienes realizan los cantos y danzas. Los colaboradores del sacerdote y la “mama priosta” son el “Altarero Mayordomo”, quien se encarga del arreglo del altar del templo; el “Mida allichic” o el que arregla la mesa, y el “Huarcudur” que es la persona que adorna con frutas la casa del sacerdote y la entrada de la iglesia. Los “Burleros” o niños de 5 a 7 años de edad, los “Incienseros” son los que llevan el incienso, el “Banda Churac” es la persona encargada de la contratación tanto de la banda de músicos cuanto de los músicos rituales, el “Rucu yaya” o diablo es quien distrae a la concurrencia. El Síndico es el dueño de la imagen religiosa; éste a su vez tiene otros colaboradores que son: las cantoras, el mayoral, el mayordomo, el taquidor, el segador y los mayores, es decir, personajes que representan el antiguo trabajo de la hacienda. La “Cuy Naña” es la encargada de la crianza y entrega de los cuyes al sacerdote, el “Gallo churac” es la persona que cría y entrega un gallo al sacerdote. En

estos dos hechos, donde aparecen animales, se llevan a cabo danzas por parte de mujeres jóvenes elegidas especialmente.

Músicos rituales de Corpus

El “Mayoral” o “quipador” es quien ejecuta el caracol marino o quipa a lo largo de la procesión. Los “Taquidores” son niños varones que van junto a las “cantoras” que son jovencitas especialmente entrenadas para el efecto y ejecutan himnos religiosos. Es fundamental aquí la presencia del pingullero y la banda.

La Cosecha-Jahuay

Para el escritor Vicente Zaruma Quizhpilema (1994), la práctica del ritual del Jahuay en donde se ejecutan los cantos agrícolas más importantes de la cultura andina ecuatoriana, tienen su origen en la conquista española. Concretamente al imponerse el cultivo del trigo por el año de 1545, cuando fray Jodoco Rique hace sus primeros experimentos en Quito, comienzan a manifestarse, casi paralelamente, los Jahuay como elementos rituales y organizadores del trabajo latifundista. La palabra jahuay viene del quichua *jahua* que es “arriba”, expresión de fuerza, en este caso, para el trabajo. Musicalmente son cantos responsoriales que, en el Cañar, cohesionan la organización y la participación comunitaria de las cosechas. El jahuay, en tiempos del sistema de hacienda, tenía un carácter coercitivo, pues quienes participaban en la cosecha del trigo lo hacían bajo la dominación latifundista. A partir de la Reforma Agraria en el Ecuador de la década de 1970, se modifican estas relaciones de producción, y el jahuay comienza a tener otro contenido social y cultural, o simplemente a desaparecer.

Si antes de la colonia el trabajo agrícola se lo hacía para el maíz, ahora se lo hace en función del trigo y sólo en este contexto se puede entender el ritual del jahuay. Toda la fuerza de trabajo que participaba en la cosecha estaba bajo control sancionador de los mayordomos y los mayores o directamente del patrón, quienes obligaban a que este trabajo se organice, principalmente, a través del rito del jahuay. Ellos incitaban a que el indígena cañari se motive cantando fuerte el jahuay y optimice su duro trabajo.

El rito del jahuay

La cosecha comenzaba con una convocatoria comunitaria al llamado de las quipas, las flautas y los cantos del jahuay y duraba por varios días o semanas. Se organizaban en cuadrillas de trabajadores comenzando por los segadores que eran las personas de mayor edad quienes, con su hoz, se encargaban de cortar las espigas; los acarreadores tenían la función de recoger y amarrar las gavillas de trigo para entregarlas a los parveros, los cuales ordenaban el conjunto en parvas. Los paleros daban forma a las parvas con su pala de madera y, finalmente, las “chaladoras” recogían el sobrante. En la cultura cañari, se aprovechaba el jahuay para manifestar todo el sufrimiento y sentimiento social de la época latifundista. En el jahuay, se canta a las costumbres, los acontecimientos importantes de la comunidad y, en general, la historia vivida. Se puede decir que el jahuay es todo un acontecimiento social, en el cual la comunidad igual que trabaja, se recrea; se realiza juegos como “el toro bravo”, hasta que llega el día final llamado “Uyanza”. La uyanza demanda un regalo por parte del patrón que es generalmente aguardiente y chicha. Mientras le rendían cuentas al mismo, le manifestaban sus injusticias a través del canto final del jahuay.

Taita Carnaval

Representa un personaje mitológico que encarna el bien y el mal al mismo tiempo. Se lo conoce también como “carnavalero” y se sugiere que representa al dios de la abundancia, simbolismo importante en el mundo campesino, ya que, en este tiempo del mes de febrero, se anticipa las buenas cosechas, y el Taita Carnaval evoca al viejo del cerro o “Urcu yaya” que viene a visitar a las familias para bendecirlas. Los carnavaleros se visten con zamarros o pantalones hechos en piel de borrego; usan grandes sombreros de cuero. Se defienden de las posibles peleas que implica la fiesta del Carnaval, con una honda o huaraca. Deben llevar su distintivo tambor pequeño y la flauta, o a su vez el pingullo o el pífano.

Inti Raymi en Ingapirca

Uno de los acontecimientos en los cuales se puede debatir la tradición y el dinamismo cultural, así como los procesos de modernización e institucionalización de las fiestas indígenas, es el Inti Raymi de Ingapirca. Fiesta en la que participan agrupaciones musicales y dancísticas, indígenas y mestizas de todo el Ecuador, pero cuyo público en su ma-

yoría son de la cultura blanco-mestiza, por lo general jóvenes de la clase media y alta de las ciudades cercanas a la ciudad de Cañar, como Riobamba, Cuenca y Guayaquil. Acto realmente masivo en donde la juventud mencionada se reúne para bailar música indígena y latinoamericana con conjuntos que presentan variedad de instrumentos electroacústicos y folklóricos casi todos fusionados.

Ritos del ciclo vital

Sahuari (matrimonio) y la danza del Cuchunchi

Comienza con la petición de la mano, “Rimac yaicui” o “palabray”, y la elección de los padrinos, “ñaupadores”. La consejera de matrimonio se denomina “Rima mama”. Cuando se va a realizar el matrimonio eclesiástico, los novios son llevados desde la casa del novio hasta la iglesia, con el acompañamiento del violín y el tambor. La danza del Cuchunchi significa rincón o esquina de danza. Ocurre el acto simbólico del lavado de la ropa de los novios. Después de una ceremonia en donde se emiten promesas y juramentos, se los lleva a la choza o casa del amor, dando inicio al baile del cuchunchi cuando los padrinos llegan a la fiesta con la ropa de los novios. Son los músicos (violín y tambor) quienes indican el comienzo del baile. Esto conlleva un rito que empieza cuando los padrinos y demás asistentes deben pedir permiso a la Pachamama, y a los dioses de la cosecha y fertilidad. Los músicos exigen que quienes bailen deben obedecer las reglas de la danza caso contrario deberán pagar una multa. Los que bailan son comparados como quindes o picaflores muy ligeros que mueven sus alas tomando, de la flor, su néctar. Igualmente las personas deben imitar a dicha ave tomando las bebidas de chicha o aguardiente directamente del suelo con la boca. Los músicos ordenan las reglas de juego que consisten en lavar la ropa de los novios, realizando una simulación de todo el proceso de lavado: remojar, enjabonar, fregar, enjuagar y, posteriormente, en secarlas en las cabezas de quienes ya se han embriagado. Estas acciones son descritas en el canto del Cuchunchi. Se esconde luego dicha ropa y los músicos piden a San Chucurillo (Chucuri o marzupial) hallar las prendas. Se prende una vela para que los duendes hagan aparecer la ropa, luego de esto agradecen al santo. Llegado el amanecer los padrinos visten y peinan con cariño a los novios repitiendo continuamente los consejos.

Provincia de Loja

Cantones:

Loja, Celica, Saraguro, Macará, Paltas, Puyango.

Etnias:

Los Saraguro.

Parroquias de influencia quichua:

Saraguro, San Lucas, El Paraíso de Celén, San Pablo.

Fiestas del ciclo festivo indígena:

fiesta de las Cruces, Tres Reyes.

Rituales:

Marcantaitas.

Fiestas del santoral católico:

Virgen del Cisne, Virgen de Fátima, Navidad, Reyes.

El ritual Saraguro de los Marcantaitas

La fiesta de los marcantaitas, que coincide con la Navidad, es la más importante de los Saraguro puesto que se trata de la época de la siembra del maíz después del segundo deshierbe. La elección para ser marcantaita se la hace después de que ciertos individuos respetados por la comunidad han pasado o están dispuestos a pasar por otros cargos de menor jerarquía, tal es el caso de haber sido muñidor, que son los acompañantes de los sacerdotes, o la muñidora, ayudante de la priosta en el arreglo de los ramos de flores; igualmente ser mayordomo o mayordoma, sacerdote o sacerdotisa y alumbradores. El nombramiento lo realiza el cura de la parroquia a petición de quien lo solicita. Muchas veces la espera dura varios años. Se elige el marcantaita mayor “hanan” y al marcantaita menor “hurin”. Todos los pasos que se ponen a continuación tienen algunas variantes pero siempre están mediatizadas a través de ciertas normas de petición a los participantes, dentro de lo cual siempre se ofrece comidas y bebidas que se denominan “obligaciones” y tienen connotaciones simbólicas.

Un año antes:

En la tradicional “misa del gallo” de la Navidad, se enteran quienes han sido elegidos marcantaitas y es todo un acontecimiento en la co-

munidad Saraguro, desde este momento se inicia la organización y los preparativos.

Contratación de los músicos rituales:

Es importante el contacto con los músicos y los bailadores denominados “huahuas o juguetes”, que son quienes acompañan al ritual y animan la fiesta.

Inicio de los ensayos de la música y danza en el mes de octubre:

El músico tiene la función de contratar a los bailadores con anticipación para iniciar los repasos por lo menos tres meses antes.

Un mes antes de la fiesta, la “recogida de la leña”:

Es una minga a la cual acuden los familiares y amigos de los marcantaitas para cortar y recoger la mayor cantidad de troncos para usar en la cocción de la comida en los días de fiesta.

“Chaquiricuna”:

Tres semanas antes los marcantaitas visitan a los músicos para que se realice una demostración de los bailes.

Inicio de la fiesta el 22 de diciembre:

Desposte o “pelada” de la res, “Huacra llushtina”, para brindar a los convidados.

Muguna:

Significa fiesta y ocurre el 24 de diciembre con la repartición de las obligaciones a los asistentes o “muguleros”, generalmente se reparte, entre otros, miel, pan y queso.

25 de diciembre, día final de la fiesta pública.

26 de diciembre, fiesta familiar y día de los agradecimientos a los participantes.

Tres Reyes

En algunas comunidades, la fiesta de los marcantaitas continúa hasta el mes de enero y en ese sentido coincide con la fiesta de inicio de año del calendario litúrgico católico que conmemora a los Tres Reyes

Magos que llegaron de Oriente para adorar al Niño Jesús. Prácticamente en esta fecha termina todo el ritual propiamente dicho.

Personajes de la fiesta de los Marcantaitas

- *Los Marcantaitas*: su significado puede ser entendido como padre de la comunidad. Sus cargos son rituales; se elige a quienes van a “amarcar” a la imagen del Niño Jesús en la época de Navidad. Existe un marcantaita para el Niño Mayor y otro para el Niño Menor.
- *Makstruta mashkana*: con meses de anticipación, se realiza la contratación a los músicos, bailadores y otros personajes, como el “pailero” y los “Sarawis, los cuales van a participar en la fiesta de los marcantaitas. El músico maestro es el que se encarga de la organización de los ensayos, de escoger a los personajes que van a bailar en los rituales y, en general, de coordinar los pasos del baile con la música.
- *Pailero “Sachalaichu”*: es quien ejecuta el tambor y hace bailar al osito en la fiesta de los marcantaitas para la navidad.
- *Sarawis*: En la fiesta de los marcantaitas, dentro del ritual de la “pelada de una res” o “Huagra llustina”, se brinda presentes a los participantes, sobre todo, a los músicos y a unos niños llamados sarawis que están vestidos de diversos motivos y cantan en la navidad Saraguro.

Fiesta de la Virgen de Fátima

En la parroquia San Lucas y su comunidad de Pichic, se celebra, desde la década del setenta del siglo XX, la elección de la patrona del pueblo, la Virgen de Fátima. Una serie de rituales andinos ocurren el primero de enero de todos los años.

- Elección de los sacerdotes.
- *Yanta Chuyachina*, es la recolección de la leña tres meses antes de la fiesta.
- *Uchu Shitana* o anuncio de la fiesta, es la reunión de los participantes o devotos de la Virgen ocho días antes para realizar el anuncio de la fiesta.

La fiesta en sí tiene una duración de seis días en donde a cada uno de estos le corresponde un rito específico. Según Manuel Guamán (1995), en su artículo e investigación sobre esta fiesta, los pasos son los siguientes:

Día 1 Rama aviso:

Corresponde al primer día de la fiesta en donde se reúnen las priostas de los “uraillus” y “janaillus”, es decir, los ayllus o dos grupos de familias. Convocan a los participantes, especialmente al prioste, mayordomo y mayordoma, muñidoras y muñidores. Aquí se discuten los pormenores económicos y las obligaciones para con la iglesia. Es un rito en el cual se ofrece el “servina” o banquete.

Día 2 Cullqui chasquina:

Los priostes reciben las contribuciones económicas de los participantes o “devotos”, se va de casa en casa junto a los músicos.

Día 3 Vísperas:

Son las visitas a los grupos de los uraillus y janaillus por orden jerárquico, junto los músicos y las vacas locas para comer y bailar. Luego todos se encaminan a la iglesia para la el rezo del rosario.

Día de fiesta:

Las visitas a los ayllu (familias ampliadas) y a la iglesia se repite. Por la mañana, se baila en las casas visitadas. A la acción de realizar dos bailes se denomina “mullapa”. Por la tarde, se realiza la “escaramuza” o juegos ecuestres.

Día del concho:

Es la reunión posterior al día de fiesta, en donde se cura con comidas y bebidas especiales el “chuchaqui” o maltrato de la fiesta. La “Janpina” que se traduce como curación cumple justamente eso. Los devotos, en esta ocasión, realizan el acto de devolver lo que recibieron en la “rama aviso” o primer día.

Día 6 Manca maillana:

El sexto día, desde la “rama aviso”, se ofrece una comida a aquellas personas que trabajaron en la atención de todos los días de la fiesta. Se consume los restos y se entrega las ollas y utensilios utilizados a la persona indicada. Finalmente se convida el “uchu mate” que consiste en caldo de res y una botella de aguardiente a los cocineros.

Fiesta de las Cruces:

En Saraguro, en una de sus parroquias llamada Ilincho-Totoras, el 3 de mayo celebra la aparición de los primeros frutos, especialmente del maíz, y otros como los zambos y zapallos. Se conoce que, antes de la llegada de los españoles, las gentes colocaban cruces en los encuentros de los caminos y posiblemente de ahí provenga el nombre de la fiesta. Actualmente ella se dedica a las cruces ubicadas en los cerros, como la cruz de Puglla. Segundo Saca (1995) realiza un estudio antropológico de este evento, en el cual nos remite a una serie de elementos que entran en juego. La celebración –nos dice dicho autor– no depende, curiosamente, de la Iglesia católica, sino del sistema de cargos y jerarquías que deben cumplir año a año los personajes participantes, los cuales están bajo la coordinación del síndico. El orden jerárquico que nos sugiere el estudio de Saca es el siguiente:

- *Síndico*: es el dueño de la imagen o escultura de Jesús del Gran Poder, la cual conserva como legado de sus antepasados, imagen que posiblemente sustituye a un antiguo símbolo o deidad andina. El Síndico busca al fundador, luego, contactan a los priostes. Este personaje es el principal organizador de las ceremonias.
- *Fundador*: su casa es el punto de reunión de los participantes en los días de fiesta. En ella, se desposta o “pela una res” para atender a los mismos por tres días. En quichua, esto se denomina “huacra llushtina” y es el rito de beber la sangre del toro. En este lugar, permanece momentáneamente la “cruz” y es el punto de reunión de todo el ritual.
- *Prioste*: es quien organiza las finanzas de la fiesta y, a su vez, todos los demás cargos jerárquicos funcionan alrededor suyo. Existe un prioste mayor y otro menor.
- *Mayordomo*: es quien más colabora con el prioste en la atención de los invitados y el desarrollo de los eventos pormenorizados del ritual todos los días de la fiesta.
- *Muñidores y muñidoras*: por lo general, son jóvenes que realizan actividades menores como el aseo de los sitios del ritual. Son los encargados de contratar a los músicos, a los “toro-gentes” o vacas locas y los chamiceros.

- *Músicos*: se los contrata con dos o tres meses de anticipación, sobre todo, para las vísperas, el día de fiesta y el “Cunchu puncha” o los últimos días de fiesta donde se consumen los restos de comida y bebida del día anterior. Los instrumentos tradicionales que utilizan son el violín, el bombo y el acordeón. Ellos acompañan al iniciar la fiesta cuando la comitiva va a la casa del sacerdote o “Cullqui chasquin” para entregar el dinero recogido. Los tonos musicales se ejecutan combinando el violín con el bombo o el acordeón con el bombo.
- *Chamiceros*: son quienes recogen las ramas y leñas denominadas chamizas, las cuales van a ser quemadas en la casa del fundador la noche anterior de la fiesta o vísperas. El quemar la chamiza significa la liberación de todo lo malo y la purificación de los personajes principales.
- *“Toro-gentes”*: vacas locas y la vaquera. Son hombres vestidos de toros o vacas que amenizan y solemnizan con su danza la fiesta en el día de vísperas. Los toro-gente tratan de armar la discordia entre los dos grupos de familias ampliadas, los “uraillus y janaillus”. La vaquera es un hombre vestido de mujer que complementa la danza de los “toro-gente”.
- *Cocineras*: preparan la comida durante los días de fiesta y, al final, hacen la entrega de los utensilios o “Manca maillana” al dueño de la fiesta. En recompensa, reciben el “uchumati” que consiste en una fuente de alimentos y una botella de aguardiente.

Culturas musicales indígenas de la Costa

Los awa

Comparten su cultura con otro grupo étnico denominado Kwaiker ubicado en Colombia, es por ello que se los identifica como Awa-Kwaiker. Se encuentran localizados en la provincia del Carchi dentro del territorio ecuatoriano y se ubican en el noroccidente entre los ríos Mira y San Juan. La música awa, para algunos autores, tiene influencia africana por el uso de instrumentos musicales como la marimba, el bombo y el cuño o tambora. Este último, de típicas características africanas, aunque también la cultura andina parece haber incidido en sus manifestaciones por el uso del rondador o la flauta de pan y la flauta

traversa de seis orificios, instrumentos que en la actualidad tienen poca difusión. Los principales rituales awa tienen relación con su ciclo vital fundamentalmente en el matrimonio, con la muerte de uno de los cónyuges y la reintegración a la soltería después de la viudez.

Los tonos y danzas de la marimba son registrados desde la época colonial y algunos misioneros los describen con cierta similitud a los africanos (Cerón, 1998: 169). Las fiestas son descritas, a mediados del siglo XX, como compuestas por unas bandas con muchas flautas de caña y tambores. Alrededor de 1960, se presenció en acción a estas bandas en la fiesta del Señor de Kwaiker quizá por última vez. Los pasos de las danzas tradicionales festivas se los describe haciendo fila o agarrados de las manos haciendo círculos; sin embargo, el baile de parejas actual parece que fue asimilado a partir de su contacto con la colonización. Las danzas más importantes están relacionadas con los rituales funerales y los “Chutunes”. Entre 1901 a 1906, Paul Rivet codifica un funeral awa en la parroquia Maldonado del cantón Tulcán de la provincia del Carchi, en donde se ejecutan lamentos, letanías y bailes con la flauta y el bombo.

Chigualo

Velatorio de un niño muerto que básicamente tiene similares características que los funerales de un adulto. El ritual es relativamente un festejo donde se realiza juegos y se canta los “chigualos” con marimba y percusión (en la cultura negra esmeraldeña se los ejecuta sin marimba). Son cantos responsoriales en donde un solista canta el verso y el coro le responde con otro.

Funerales

Liga a una rica mitología que relaciona al mundo de los espíritus con una gran influencia de la religión cristiana occidental. Los rituales de velación y honras fúnebres condensan lo mágico al practicar en los enterramientos ciertas creencias sobre el más allá; por ejemplo, el poner en la tumba de los muertos comida, bebida, fósforos y algunas pertenencias como ropa y su machete. Al año de esto, se realizan las honras fúnebres y es toda una fiesta en donde se toma y se baila. En el lugar de la tumba, se reúnen todos. Al tiro de una escopeta, “despiertan al muerto” y se bebe chicha y aguardiente. Regresan a la casa con alguna ropa del difunto, lo cual supone su presencia, siempre tomando y bailando al sonido del conjunto instrumental de la marimba.

Fiesta de Riega

Al igual que otras sociedades agrícolas, el maíz es el principal producto de cultivo de los kwaiker cuando se da el tiempo de siembra, entre los meses de abril y junio. La influencia de los misioneros ha hecho que coincida la fiesta, que los indígenas llaman de “Riega”, con el 29 de junio, cuando el mundo cristiano celebra San Pedro y San Pablo.

Guairo o fiesta de la ropa

Se lleva a cabo cuando un marido ha enviudado y es purificado a través de un ritual con el agua.

Los chutunes o Chutún

El Chutún es un ser sobrenatural que se introduce en las personas cuando están solas en la selva enfermándolas o causándoles el mal. Necesariamente se tiene que llamar al curandero quien, por espacio de cinco días, realiza un tratamiento de curación o ritual de extracción del Chutún. El día quinto se hace una fiesta donde se baila, se bebe y come hasta la madrugada; luego, se lleva a la paciente hacia un río donde el curandero, a más de purificarlo con un baño, hace solemnes invocaciones a los seres sobrenaturales.

Los pendoneros y la fiesta del Señor de Kwaiker

Era una celebración muy importante para esta cultura, puesto que se veneraba a una imagen cristiana posiblemente introducida en la época colonial. Las poblaciones de Maldonado, San Marcos y Chical eran las que, principalmente, realizaban esta fiesta el primero de agosto. Ésta tiene rasgos coloniales y se percibe una imposición de la cultura occidental a partir de la religión católica y las instituciones civiles. La iglesia organizaba este evento nombrando a los “pendoneros”, personajes instituidos en la Colonia después de que la corona española venciera, en 1520, a los temibles “Barbacoas”. El pendón es un estandarte que utilizaban los españoles para saber la cantidad de indios que tributaban, estos iban con su jefe al que llamaban capitán. En la zona Kwaiker colombiana, contemporáneamente se lleva la bandera tricolor (amarillo, azul y rojo) que es común a los dos países, Ecuador y Colombia; incluso se conoce que se realiza rituales similares bajo las notas solemnes del himno del Ecuador. En los pendoneros, participaban otros personajes como el alférez, los “negros mayores” y otros cargos similares.

Para llegar a ser pendoneros, los indígenas tenían que pagar un alto tributo en dinero a la Iglesia; todo dentro de un sistema ideológico de dominación, ya que además tenían la obligación de dar regalos en comida y bebida, el “camarico”, al cura de la parroquia. El privilegio de ser pendonero (algo similar a las culturas andinas) significaba todo tipo de sacrificios, incluso quedarse con muchas deudas o empobrecerse. En las sociedades andinas, por lo menos, esto ya no lo controla la Iglesia, sino la misma comunidad o a su vez la organización comunal. El derecho de ser pendonero se da a través de un complejo de jerarquías y cargos que están sancionados por las leyes de la reciprocidad.

Los chachi

La lengua de los chachi es el cha'paalachi que se traduce como hombre. Tiene parentesco lingüístico con el idioma de los tsáchila y awa. Se encuentran asentados en la provincia de Esmeraldas en la Costa norte, dentro del cantón del mismo nombre, Eloy Alfaro, Muisne, San Lorenzo y Quinindé. Son horticultores y grandes artesanos, sobre todo, en la construcción de los instrumentos musicales del conjunto marimbero: marimba, bombo y cununos, con los que realizan sus tradicionales rituales ligados al ciclo vital: nacimiento, matrimonio y muerte. Desde su contacto con la cultura occidental y, sobre todo, con la religión católica desde el siglo XVI, su mundo mítico, propio de una cultura selvática, se ha sincretizado con elementos culturales judeocristianos, y es así como las fiestas religiosas principales y su mitología manifiestan estas interrelaciones.

Su ciclo festivo tiene como momentos principales a la Navidad y la Semana Santa, a nivel anual; y, como fiestas familiares, los bautizos, matrimonios o bodas y los funerales. Al igual que la cultura negra, cuenta con una serie de personajes sobrenaturales como el “Berejú”, que tiene forma de diablo y predilección por la música, que transgrede la cotidianidad y causa el mal a las personas. Por esto, deben realizarse los rituales de curación con los brujos “Mirucu”, quienes llevan a cabo los ritos de invocación a través de cantos a los espíritus de los montes para la purificación de los pacientes. Últimamente la música mestiza ha tenido una gran penetración en el gusto del pueblo joven chachi a través de los medios de comunicación radial, sobre todo, la música tropical y la salsa.

Chigualo

Ritual de la muerte de un niño practicado tanto por negros como por indígenas costeños. Para los investigadores Costales, este rito practicado por los grupos negros de Esmeraldas tiene origen en los chachi y tsáchila, antiguas culturas Cayapa-Colorado, en los sacrificios de niños para aplacar a las divinidades del agua.

Las ofrendas

Es una de las dos celebraciones anuales importantes y corresponde a la fiesta de los muertos. Se convierte en un acontecimiento comunitario puesto que se conmemora el paso del ser humano a una mejor vida, dentro de lo cual se despidе al difunto con cantos y danzas.

Las bodas

Se las realiza aprovechando la Navidad y Semana Santa. Tiene tres pasos importantes; el primero es la boda tradicional presidida por el “Uñi” o autoridad chachi, quien regula las fiestas, luego la boda eclesiástica católica o evangélica; y, finalmente, el matrimonio civil. Una vez ocurrido esto se da la danza ritual de las mujeres, madrinas, hermanos de la novia, el novio y las próximas novias, con el grupo marimbero que en un momento hacen rodar los cununos y bombos. Para finalizar, el baile con música tropical usando el equipo de sonido.

Los mirucu

Son los shamanes, brujos o sabios de la comunidad; ellos ingieren el “puildé” para invocar a las fuerzas cosmogónicas chachi mediante cantos rituales nocturnos. Históricamente fueron considerados los líderes del pueblo Chachi ante el embate de sus enemigos.

Cantos rituales

El Berejú es un ser maligno que gusta de la música y generalmente se convierte en venado; el Cu’me es un espíritu que enferma a la gente, vive en los montes, ríos, y se aparece cuando hay lluvia y sol al mismo tiempo. Los Mirucu tienen que preparar la “ayahuasca” o bebida ritual para vencerlo mediante silbos y cantos.

Los tsáchila

Se ubican al suroeste en las estribaciones de la cordillera occidental de la provincia de Pichincha, dentro de la zona subtropical y baja montaña en Santo Domingo de los tsáchilas. Su lengua es el tsafiki familia lingüística chibcha. Los procesos de colonización han traído grandes cambios a la sociedad tsáchila. En el caso de los rituales y celebraciones tradicionales ligados a su particular cosmogonía, muy pocos han quedado para ser conocidos por las actuales generaciones. Si bien el sistema de comuna dirigidas por un cabildo, según la ley de comunas del Ecuador, es el medio organizativo político de esta etnia, su contacto con las culturas mestizas urbanas de la ciudad de Santo Domingo, por ejemplo, y, en general, con los valores que éstas portan a través de los medios de comunicación; y, la música comercial ha trastocado en mucho su cultura y manifestaciones tradicionales como es el caso de la música propia tsáchila.

Los instrumentos musicales tsáchila comprenden la tipología propia de los grupos indígenas y afro de la Costa: marimba, cununo y bombo, compartiendo similares características con el instrumental chachi, kwaiker y negro esmeraldeño. De las nacionalidades antes mencionadas, parece ser que la Tsáchila es la que mayormente ha entrado en un proceso de aculturación. Solamente el conjunto de marimba es el que ha quedado para sus pocas ceremonias y fiestas tradicionales. La antigua flauta “Welo”, el “Chitsó”, rondador confeccionado con plumas y huesos de pavo de monte, el tambor antiguo o “Bambutú” y la trompeta de hojas de palma o Tutú, virtualmente, han desaparecido, a la par que los acontecimientos con los cuales su función estaba relacionada.

Los rituales antiguos de la cultura tsáchila fueron la Pascua, fiesta presidida por el conjunto de marimba, en la cual se daban las reuniones comunitarias importantes y en donde se bebía el “elan mala”, aguardiente puro o “guarapo” de caña de azúcar. La rica mitología tsáchila alude, entre otros, al mundo de los muertos “Puyan oko” donde van a parar las almas luego de que sus familiares vivos hayan realizado el ceremonial del “Tenka ereka”. Al igual que sus congéneres, los indígenas costeños, realizaban los ritos colectivos petitorios a las fuerzas sobrenaturales y naturales para alejar las enfermedades y otras tragedias que perjudicaban las dinámicas de su ciclo vital como la pesca o los cultivos denominados

“Mu kika”. De todas maneras, alguno de ellos ha quedado como los ritos de curación “Patso kika”, que consisten en pintar el cuerpo con “achiote”, aquella resina colorada que usan para untarse el cabello, y dar protección de la enfermedad.

En una reedición de 1983 de cuentos y mitología tsáchila, mencionados por Franklin Barriga, del Museo Antropológico y la Pinacoteca del Banco Central del Ecuador en Guayaquil, se obtiene la traducción de uno de ellos: “El viejo Ninpi (Ninpi Uni)”.

Ninpi regalaba pescado sin salar. Después ya no le aceptaban porque decían que venía para cogerse a la hija. Una viuda le recibía y le daba regalos, inclusive le arreglaba el pelo. Le quisieron quemar con llamas pero él salió ileso, nada le hacía el fuego. Tocaba el tambor, atravesaba el fogón y las paredes, entonaba canto de brujería: “un pichón de colibrí piedra verde va pasando cantando chuyuu, chuyuu” (F. Barriga, 1986: 99).

Amazonía

Las sociedades amazónicas no fueron incorporadas al Tahuantinsuyu y su población a la llegada de los españoles estaba compuesta por numerosos grupos étnicos diferenciados lingüísticamente. Según el mapa etnográfico de la Amazonía por Hudelson (1981) y las investigaciones de los esposos Costales (1983), se establece que para el siglo XVI de norte a sur habitaban las siguientes etnias: cofanes, seonas, secoyas, omaguas, tetetes, záparos, oaquis o dehuacas, semigaes o shimigaes, huamboyas, coronados o ipiapitzas, pendais, shuaras (jíbaros), achuales, gaes, aucas o cimarrones, zillas de Jaén, pacamoros, nambijas o rabones y yaguarzongo. Investigadores han sugerido que a principios de la colonia se formó un nuevo grupo: quichuas del Oriente, conocidos también como alamas, sabelas, sumacos, quijos, indios del Napo o yumbos. Los quichuas del Oriente posiblemente se formaron de la unión de varias etnias amazónicas y de la Sierra (principalmente Imbabura y Pichincha). Actualmente se los reconoce en dos grupos: quichuas quijos y quichuas canelos.

Al respecto de la música en las antiguas sociedades amazónicas Jaime Idrovo anota:

Las condiciones naturales que dominan en la selva amazónica o región oriental ecuatoriana, vuelven muy difícil, por no decir imposible, la con-

servación de materiales vegetales, e incluso de huesos, tanto humanos como animales. La continua humedad corrompe con facilidad los restos culturales dejados por pueblos que habitaron hace cientos o miles de años la zona, razón por la cual el arqueólogo Pedro Porras, que ha investigado la Amazonía desde hace mucho tiempo, señala no haber encontrado piezas arqueológicas de uso musical. Desconocemos por tanto la existencia de instrumentos musicales prehispánicos, lo cual no quiere decir que las culturas desarrolladas en el Oriente no conocieron la música o carecieron de un conjunto instrumental propio, producto de la evolución cultural y técnica que vivió el hombre en sus tierras, con presiones ambientales muy particulares” (J. Idrovo, 1987: 28).

Como un ejemplo de las culturas musicales de la Amazonía, la cultura shuar-achuar es quizá la más representativa de las sociedades de selva tropical del Ecuador. Se la debe entender dentro de las categorías de su sistema de pensamiento musical con ciertos lineamientos metodológicos que nos permiten comprender en algo a sus culturas vecinas: 1) Música secular (nampet), 2) Música mítica y religiosa (anent). Existen géneros de danza y fiestas como el Pirish o Kuwink y el Amuntai (canto de amor), como parte de la música secular. En la música mítica y religiosa, Nunkui (canto mágico en relación a un ser mítico). Otra categoría guerrera ya en desuso es Ujaj, repertorio de cantos asociados a la reducción de cabezas. El anent es quizá la más importante expresión del pueblo shuar; establece una especie de comunicación mitológica entre el hombre, el medio natural y sobrenatural que los rodea, pero además es la representación oral de su historia y cosmovisión.

Los shuar-achuar

Provincias:

Morona Santiago, Zamora Chinchipe y Pastaza.

Etnias:

Shuar-achuar. Grupo lingüístico jivaroano formado por: shuar y achuar, aguarunas o awajun shuar y huambisas o wampis shuar.

Fiestas del ciclo festivo:

Uwi o fiesta de la chonta, fiesta de la Tzantza.

Ubicación:

Se ubican en los países de Ecuador y Perú. En nuestro país ocupan la parte suroriental, las zonas boscosas de las provincias de Morona Santiago y Zamora Chinchipe, e igualmente en la provincia del Pastaza. Ocupa el valle del Upano y la separación de la cordillera de Cutucú de la zona de Transcutucú; ésta última mantiene poco contacto con la cultura occidental. Poblaciones emigrantes son los shuar de la provincia de Sucumbíos en la frontera colombo-ecuatoriana.

Cosmovisión y ritualidad:

El mundo oculto o sobrenatural donde habitan los arutam, espíritus poderosos, es determinante para encontrar el origen de las cosas y de la vida misma. La ingestión del “natem, ayahuasca” o el “maikiua, floripondio”, permite el acceso a este mundo oculto y quien lo hace es el Uwishin o chamán. Pierre Salivas (1995) sugiere que los géneros musicales se relacionan con la organización social, la cual establece particulares expresiones sonoras en función de las características del lenguaje, la vivienda, la diferenciación sexual y la concepción del mundo oculto, mencionado anteriormente. Los sistemas de oposición, el mundo mágico frente al profano, distinguen a los “nampet”, cantos profanos que significan “cantar o beber chicha para cantar”, de los “anent”, cantos sagrados Shuar, que significan “querer, recordarse, pensar”, y cumplen una función mágica. Los hombres son quienes ejecutan los instrumentos musicales, mientras que las mujeres únicamente utilizan la voz y los “shakap” para las danzas. Se podría, momentáneamente, agrupar la música shuar en lo referido a la fiesta o nampet; los rituales, ajustados generalmente al ciclo vital; el mundo oculto del Uwishin, y la magia con sus anent. A nivel de fiestas anuales, es la celebración del “Uwi” o fiesta de la chonta, una de las pocas que realiza el pueblo shuar. Su simbolismo hace referencia a la fertilidad en la imagen de la palmera de chonta (*bactris gasipaes*), de la que se extrae una bebida ritual para tomarla en este majestuoso acontecimiento donde se danza y se canta las plegarias y anent a Uwi, deidad de la abundancia y la fertilidad. La fiesta de la “tzantza” era otro ritual del corte y reducción de las cabezas a los enemigos, en donde las mujeres entonaban colectivamente los “Ujaj”.

Uwi o fiesta de la chonta

Gira en torno a la elaboración de la chicha de la chonta, bebida fermentada como una cerveza a la que denominan nijiamanch. Es una pasta que se prepara a lo largo del día; al llegar la noche se la diluye en agua en unas vasijas, alrededor de las cuales se debe bailar para que fermente la bebida óptimamente; de ello depende también el éxito del ritual. Finalmente una buena chicha indica la presencia de Uwi, que trae buenos augurios para el año de cosechas. Luego de esto, se da la muerte, simbólicamente, a Uwi para captar su fuerza. Existen dos estaciones principales dentro del ciclo agrícola shuar: la primera, de la abundancia, representada por Uwi y la segunda estación, la escasez, representada por Naitiak. Cuenta la mitología shuar que el Uwi es un ser superior que se personificaba para traer alimentos a la humanidad y cuando éste aparecía, prodigaba a la naturaleza de buenos frutos y cultivos. Son justamente los meses de febrero a junio el tiempo en que aparecen los frutos de la palma “Uwi o chonta”; en cambio, en los meses restantes o estación de Naitiak, escasea el alimento y puede padecerse hambre. Es por ello que los shuar tienen mucho respeto y cariño por Uwi, a quien le rinden pleitesía en la fiesta anual de la chonta. Es un rito que se hace con mucho esmero y debe conocerse debidamente los cantos, al igual que el ritual en sí mismo, caso contrario, quienes celebren la fiesta sin el debido conocimiento están cometiendo una profanación y puede ocurrirles cualquier infortunio. Por lo tanto, la fiesta del Uwi no es necesariamente una diversión, sino un serio ritual que debe seguir ciertas reglas bien aprendidas. Una vez conocidas las plegarias, los cantos y las rondas, se debe cantar bien los anent y en el orden correcto; luego de cada anent se aspira con fuerza para levantar a Uwi.

Fiesta de la Tzantza

Es el ritual de la muerte, corte de la cabeza de los enemigos y su exhibición. Se debe hacer dos fiestas “Numpenk” y “Amiamu”, que tienen la finalidad de protegerse del posible regreso del alma vengadora del muerto a quien cortaron la cabeza. Ésta es reducida a través de un proceso solamente conocido por los shuar, y su confección es considerada una obra de arte. “Kakaram” es la divinidad de la guerra y entra en acción cuando alguna familia necesita vengarse de un hechizo o enfermedad causada por alguien que mandó los “dardos mágicos” y causó el mal a

una persona. Se trama la venganza con mucho esmero y cuidado para atrapar al enemigo causante del mal. Se considera los sitios más propicios para cortar su cabeza, despojarlo de su cuerpo al que no pueden llevar por la rapidez del escape y finalizar luego con su reducción como trofeo de guerra. Esto implica que debe presentarse a la comunidad para que alaben su valor y pueda celebrarse la fiesta y danza de la tzantza. Actualmente este rito ya no tiene vigencia,; sin embargo, se puede conocer una parte de la secuencia: a) comienzo, b) coser la boca de la tzantza, c) el traedor de ujjaj y d) mostrar la tzantza (Salivas, 1995). Son las mujeres quienes cantan los ujjaj o agüeros, cantos para que el guerrero tenga éxito y se alejen de él los “malos agüeros”. Ésta es una celebración religiosa en donde se pide olvidar el pasado y que vuelva la paz.

Los A’I

Provincia:

Napo

Etnias:

Los A’I (Cofanes).

Fiestas del ciclo festivo:

Fiesta del Chontaduro, fiesta de “tse, tsé pa” o preparación de la chicha de yuca y plátano.

Ciclo vital:

Nacimiento de un hijo, bodas y funerales.

Ubicación:

Se dispersan en territorio ecuatoriano y colombiano, y se reconocen como A’ingaes (“gente”). Se ubican en la cuenca de los ríos Aguarico, San Miguel y Guanúes, en los bosques húmedos tropicales. Tradicionalmente ha sido un pueblo en constante desplazamiento de sus asentamientos.

Cosmovisión y ritualidad:

Los A’I fueron conocidos por buenos curanderos, quienes a través del rito shamánico de ingestión del “yagé” mantenían el conocimiento de su mundo espiritual y mitológico. El yagé es un alucinógeno hecho de la planta *baanisteria capi*. Algunas fiestas han desaparecido o se han modificado básicamente por razones religio-

sas. Se sabe que, en 1912, los capuchinos hicieron cambios en los rituales, al introducir sus santos y las liturgias católicas. El Instituto Lingüístico de Verano y las misiones evangélicas igualmente impidieron el ritual del yagé. Anteriormente los A'I tenían la casa del yagé en donde el shamán lo preparaba, esto bajo reglas estrictas por considerarse un día sagrado. Se expresan cantos acompañándose de un pequeño tambor "Ccosha", y quien dirige la coreografía toca un silbato y todos le siguen. Franklin Barriga nos dice que "las mujeres casi no mueven los pies, en los bailes, sus pasos son cortos, tampoco levantan la cabeza" (1988: 189). Cuando sólo los hombres van a ingerir el yagé, el shamán dirige el ritual al anochecer; éste provee la bebida a la concurrencia con sus propias manos, luego entona canciones alusivas al rito, mientras, a veces, sacude una rama con sus hojas y, en general, todos participan con sus cantos.

Fiestas:

Las fiestas más importantes probablemente son las bodas, las mismas que comienzan con el enamoramiento, luego la petición de la mano de la novia y, finalmente, el matrimonio. Otras fiestas son el nacimiento de un hijo y los funerales. La fiesta anual del "Chontaduro" o fruto de la palmera de chonta era, en cambio, el principal acontecimiento dentro del ciclo agrícola A'I, cuando dicho fruto estaba maduro. Actualmente se celebra la fiesta de "tse, tsé pa" o preparación de la chicha de yuca y plátano, principales cultivos junto al maíz, éste último, nuevo tipo de cultivo comercial.

Los siona-secoya

Provincia:

Napo

Etnia:

Siona-Secoja, familia lingüística tucanoano

Ciclo vital:

Matrimonio

Ubicación:

Su antiguo asentamiento es el área del Aguarico en la provincia del Napo; comparten su territorio con los Cofanes y los Kichwas del

Oriente. Su idioma pertenece a la familia lingüística tucanoano, ubicada también como “encabellado o piojé”. Para la década del noventa, sus asentamientos fueron ubicados entre los ríos Aguarico, Eno, Shushufindi y Cuyabeno. Algunos grupos se dispersan en Perú y Colombia.

Cosmovisión y ritualidad:

La subsistencia de los siona y secoya se basa en la horticultura, la cacería, la pesca y recolección, dentro de un uso de los recursos siempre en armonía con el ecosistema. Contrariamente ellos deben enfrentar, al igual que las otras etnias del Oriente, el embate de los colonos, la industria petrolera y la cultura occidental. Los jesuitas, en sus misiones del siglo XVIII, enseñaron a estas culturas el canto cristiano; el Instituto Lingüístico de Verano, en la década del cincuenta del siglo XX, introdujo nuevos patrones culturales a partir de la religión evangélica, que coartó la práctica de sus cantos shamánicos. La preparación e ingestión del yagé por parte del shamán y las prácticas rituales curativas tienen una vinculación con el mundo no material de los siona-secoya, al cual se accede a partir de los cantos shamánicos. Existe una estrecha relación entre el conocimiento curativo y la ejecución de determinado canto, el mismo que tiene por objeto la comunicación con las divinidades, existiendo además una relación del tipo de repertorio con tal o cual acción curativa. Los sonidos y su ejecución con los instrumentos musicales o el canto son parte de un mundo mitológico, y su origen se lo encuentra en las deidades de la selva, las mismas que otorgan los materiales naturales para construir las flautas y tambores con los cuales se danza en las fiestas. Entre las principales fiestas están los ritos matrimoniales, en donde se ejecuta las flautas verticales y los tambores.

Los záparo

Provincia:

Pastaza

Etnia:

Los Záparo

Ubicación:

Provincia de Pastaza, cuenca del río Conambo. Desde el siglo XVI al XVIII, esta etnia fue exterminada por causas del sometimiento a las reducciones misioneras y las enfermedades traídas por los extranjeros. Algunos de sus elementos culturales se han mantenido por los contactos con otros grupos amazónicos: los canelos-quichuas y, posiblemente, los huaorani. Se conoce que en los actuales momentos se ha comenzado a documentar sus cantos shamánicos y su mitología, pues los záparo tenían fama de ser buenos curanderos. En la mitad del siglo XX, todavía era un grupo numeroso, pero los enfrentamientos tribales, la explotación del caucho y la guerra entre Ecuador y Perú los fue diezmando.

Kichwas del Oriente*Provincias:*

Napo y Pastaza

Etnia:

Kichwas del Oriente. Quichuas canelos y quichuas quijos.

Fiestas del ciclo festivo:

Los canelos celebran la fiesta del camari (regalo).

Rituales:

Rito de ingestión del “huanduj” o ayahuasca.

Ubicación:

Dos nacionalidades conocidas son los quichuas canelos y quichuas quijos; los primeros habitan territorios desde el Puyo y el área entre los ríos Bobonaza y Curaray, hasta territorios del interior peruano, mientras que los segundos ocupan zonas montañosas dentro del valle de Quijos y Archidona, en los alrededores de la provincia del Tena. La zona que ocupa esta nacionalidad se extiende por el norte entre los ríos Putumayo y San Miguel, al sur el río Pastaza, al oeste la cordillera de los Andes y al este la frontera de Colombia y Perú.

Cosmovisión y ritualidad:

Estas culturas viven del cultivo de variedades propias del entorno ecológico como la yuca, plátano, palma, camote, etc., la horticultu-

ra, la caza y la pesca. Los puyo runa, como se autodenominan los canelos, son conocidos por sus elaboraciones cerámicas decoradas con una rica simbología y colorido artístico, técnicas que conocen y realizan exclusivamente las mujeres a partir de una relación estrecha con el mundo espiritual. Los canelos kwichuas son una cultura alfarera que habita los bosques tropicales montañosos y lluviosos. El mundo sobrenatural de los puyo runa –según Dorothea Witten– distingue, al menos, tres seres espirituales: “Amasanga” de la foresta, “Nunghui” de la tierra y “Sungui” del agua. Para ingresar a este nivel, se ingiere el “huanduj” o la ayahuasca por parte de los shamanes. Las fiestas anuales “simbolizan la relación de su cultura que resiste a un mundo cambiante” (Witten, 1985: 25). Éstas empiezan con el golpe de los tambores, bailando y bebiendo chicha en sus recipientes cerámicos. Las mujeres cantan el “pájaro panchu” (el malo ya viene pero estoy listo para enfrentarlo), mientras los hombres ejecutan sus flautas. En sus relaciones culturales expresadas en las cerámicas, las fiestas y los cantos, se refleja las estrategias de sobrevivencia y cambio de los runa puyo ante la destrucción de su entorno ecológico por parte de la colonización. La ciudad del Puyo, capital de la provincia del Pastaza, es un pueblo de emigrantes en su mayoría de la Sierra, con un gran contacto con las instituciones oficiales y religiosas a más de la actividad petrolera de la Shell que estuvo en el país hasta 1975.

Fiesta del Camari (regalo)

La estancia de un sacerdote católico en el asentamiento puede significar un acontecimiento matrimonial o bautizo, y es cuando la gente debe anticiparse con alimentos cazados, cultivados y la preparación de la bebida ritual “asua” o chicha fermentada. Por lo general, la fiesta comunitaria dura tres días en las casas de los sacerdotes; los hombres ejecutan sus tambores y sus flautas transversas a la vez que bailan; solamente el shamán toca la flauta vertical de seis orificios. Las mujeres bailan y reparten asua a los invitados.

El continuo tamborileo más el diluvio de asua son imágenes de la fuerza circundante del espíritu maestro del agua, Sungui, cuya presencia es evocada para expresar resistencia contra la progresiva destrucción de la ecología amazónica. Mientras la ceremonia va alcanzando su clímax,

a un prestigioso prioste se le sirve asua en una trompeta de cerámica, hecha por la hermana o esposa del prioste, que la ha adornado con símbolos de poder... El aludido bebe de la trompeta y luego la acepta como regalo, sopla en ella repetidas veces, imitando la llamada del yami el cisne trompetero,... (D. Witten, 219-220).

Los Huaorani

Provincias:

Napo y Pastaza

Etnia:

Huaorani

Fiestas del ciclo festivo:

Fiesta de la yuca y fiesta de la chonta

Ciclo vital:

Matrimonio

Ubicación:

Dominaban un vasto territorio, que fue reduciéndose a una Zona de Protección que fue promovida básicamente por el Instituto Lingüístico de Verano y el Estado ecuatoriano. En 1983, recibieron por parte del estado los títulos de propiedad de sus territorios en la zona limítrofe entre las provincias del Napo y Pastaza, en donde se encuentra el Parque Nacional Yasuní. Esta área está bañada por varios ríos y mayoritariamente se encuentra en el cantón Curaray de la provincia del Pastaza.

Cosmovisión y ritualidad:

La palabra huao denota a una persona o huaorani a la gente. A fines del siglo XIX, la explotación del caucho ya trajo problemas de violencia hacia estas culturas, y, con el paso del tiempo, estas relaciones han ido variando, por ejemplo, con la presencia de las compañías petroleras desde 1940; el Instituto Lingüístico de Verano (ILV), en 1958; y, las instituciones religiosas católicas y evangélicas. Su mitología va ligada al mundo selvático, el jaguar, el venado, la boa, como animales sagrados. A la deidad más importante creadora del universo le llaman “waenoni o huinuni”, y al dios de la muerte y el mal, “wenaé”. Sus cantos relatan la vida presente y pasada, y sus

bailes tradicionales se segmentan sólo para hombres o exclusivamente mujeres. Las fiestas se dan en función de los excedentes que tenga la producción agrícola, la pesca o la cacería.

Ritual del matrimonio

Son las personas mayores quienes toman la iniciativa al sugerir la unión matrimonial de algunas parejas. Ninguno de los futuros novios se conoce de ante mano; son los mayores quienes tratan de establecer las conveniencias e insistir estos lazos matrimoniales. Después de una larga reunión, la comunidad se ha puesto de acuerdo con respecto a los matrimonios y lo celebran. Finalmente es el anciano del grupo quien imparte los consejos matrimoniales una vez terminada la sesión. Cada unión de parejas tiene, a partir de este momento, que trabajar sembrando yuca y plátano para la fiesta que vendrá en fechas posteriores. Esto es para compartir con los invitados dichos alimentos, especialmente la chicha de yuca. Se dan matrimonios con otras etnias y ello ocurre en la mayor parte de los pueblos amazónicos. Es posible que siempre haya existido el intercambio. Las alianzas matrimoniales son determinantes para la continuidad de los grupos y sus estrategias de supervivencia, por ejemplo, es común ver a mujeres huaorani contraer matrimonio con kwichuas. Los huaorani usan un instrumento de viento ejecutado como flauta de pan que tiene una sola caña gruesa y sin orificios de obturación. Es de diferentes tamaños y la variedad sonora se consigue justamente por el número de ellos y su diferencia de alturas. Mientras danzan, cada individuo toca un canuto, con lo cual se consigue diversidad rítmica, melódica y armónica (heterofonía).

Fiesta de elaboración de la chicha y cosecha de la chonta

La elaboración de la chicha ahumada se da para determinadas fiestas y se la realiza cuando hay abundancia de yuca. Todos participan en la cosecha de la misma, y el camino a la chacra es una buena oportunidad para cantar. Este tipo de chicha ahumada implica una ritualidad puesto que está rodeada de varios mitos para lograr su punto de dulcificación. Una vez preparada, se invita a la comunidad nuevamente.

Los convidados vienen tocando flauta y cantando. Antes de entrar a la casa pegan tres golpes: “raz, raz, raz”, y casi siempre llegan en horas de la tarde y se quedan toda la noche. La casa está de fiesta, pero dentro de ella hay una completa oscuridad. Cuando se han colmado de chicha

regresan a su casa al siguiente día o un día más tarde, con o sin su mujer. Una fiesta similar hacen cuando cosechan la chonta, en los meses de abril y mayo (Patzelt, 1999: 64).

Culturas musicales negras

Provincias de Imbabura y Carchi, Valle del Chota-Mira

La bomba tiene al menos tres acepciones: género musical, danza e instrumento musical. Es una expresión propia del pueblo negro andino, asentado entre las provincias de Imbabura y Carchi, en el Valle del Chota-Mira. Éste, en la época colonial, llega en calidad de esclavo a las haciendas de los jesuitas quienes permanecieron en estos territorios hasta el siglo XVIII. En 1851, el presidente Urbina decretó una ley en la que los esclavos de estas haciendas quedaron libres, aunque las relaciones de dominación por parte de un reducido grupo de hacendados hacia los grupos negros continuaron. En 1964, se da la Reforma Agraria y gran parte de las haciendas desaparecen, pero se quedan las aldeas negras bajo un nuevo tipo de organización. La bomba tiene una serie de influencias musicales sobre la base de la cultura negra de herencia africana. Por un lado, se dan muchas canciones compuestas a manera de cuarteta de versos tipo copla hispana, junto a ciertos giros melódicos propios de grupos andinos, matizados por el constante ritmo de la percusión. Su sistema de pensamiento musical es básicamente pentafónico y su sistema rítmico de metro ternario africano (tres corcheas).

Puente del Juncal

*Que lindo puente
el del Juncal
pasan lo carros
hacia Tulcán*

Mario Polo, Caserío de Santa Ana

La música del Valle del Chota-Mira se centra sobre la base rítmica de su principal instrumento de percusión, la bomba, tambor de dos cueros tocado con las manos. Se extiende también hacia Intag zona subtropical del cantón Cotacachi. La bomba es el instrumento de percusión, que tiene presencia obligada junto al canto y las guitarras en el “Baile de la Botella”, al igual que la “Banda Mocha”, compuesta por

aerófonos hechos de calabaza o pencos, cuyos nombres propios son: “puros” y “cabuyas”; se unen con otros como la “hoja”, el bombo, el tambor redoblante y los platillos. La bomba es el género más representativo de esta cultura, una expresión musical, danzaria y poética, que manifiesta la historia oral del pueblo negro andino. En las bombas de cada sector, se plasman hechos sucedidos y muchas veces sufridos por la gente del Valle del Chota. Por ejemplo, las relaciones de producción en el paso de esclavos a huasipungeros y luego a pequeños parcelarios, era constantemente cantada por sus músicos. Cada sector tiene su santo patrono o santa, a los cuales festejan los días indicados por el calendario católico; por ejemplo, la fiesta de la Virgen de la Candelaria, el 2 de febrero. En el Valle del Chota-Mira, las fiestas más conocidas son Semana Santa, entre marzo y abril; la “fiesta del Niño”, el 24 de diciembre, y los “Años viejos”, el último día del calendario.

Grupo de bomba

El principal instrumento musical es la bomba seguida de la guitarra, con los cuales se acompañan e interpretan sus versos cantados a los que igualmente denominan bombas. La guitarra primera hace la melodía principal, el “primado”, sea en las introducciones y las contramelodías o rellenos armónicos. Las segundas guitarras hacen el rasgado y el bordón o juego de bajos. Según la pieza musical se bordonea, es una técnica de contestar a la melodía principal con los bajos. En reemplazo de la guitarra primera, se utiliza el requinto que, al parecer, exige mayor virtuosismo y es una influencia de los “Tríos”. Pueden juntarse a este grupo los “puros” de la Banda Mocha para hacer los bajos, con lo cual queda un particular formato instrumental de cuerdas, percusión y vientos.

La Banda Mocha

Es una orquesta bastante particular que los cronistas ya registran en los siglos XVIII y XIX. La conforman instrumentos musicales extraídos de la naturaleza, tal el caso de los “puros” o calabazas secas, que son de distinto tamaño de acuerdo a su tesitura: los bajos serán más grandes que los medios. Básicamente es un cuerpo ahuecado que amplifica el tarareo de la voz del músico. La fuente natural del sonido vocal hace un timbre determinado y los labios son los vibradores o las lengüetas

naturales; la cabeza y la caja torácica del ejecutante es el cuerpo acústico del instrumento. Las “cabuyas” son extraídas de la planta de penco; se busca un núcleo muy tierno, lo que posibilita elaborar un buen canuto o rollo, al que se le practica un pequeño desprendimiento ovalado de la pulpa o capa más gruesa, con el fin de dejar una fina tela en la mitad del instrumento para su vibración. El tarareo permite obtener un registro medio o agudo. Se conforman de secciones claramente definidas con tesituras bajas, medias y altas, en donde las flautas pequeñas y las hojas de naranjo, hacen los registros agudos para las melodías principales. La percusión con el bombo, el redoblante y los platillos complementan todo el conjunto instrumental de la Banda Mocha. Existe, de hecho, muchas variantes instrumentales según las comunidades negras; y, desde los tiempos en los que sus instrumentos son registrados por primera vez, éstos han cambiado constantemente.

Las cantoras

Forman una cofradía y se diferencian de las cantantes de bomba justamente porque las cantoras se agrupan en torno al cumplimiento de un cargo dentro del ritual de Semana Santa para ejecutar las “salves”, es decir, el género vocal de carácter religioso católico a manera de lamentaciones. Son, exclusivamente, señoras muy respetadas de la comunidad y al cantar no se acompañan con ningún instrumento.

Baile de la botella

Es una danza que realizan las mujeres y recuerda su habilidad de cargar bultos en la cabeza para transportarlos de un lugar a otro. Cuando suena la bomba o la Banda Mocha, una mujer demuestra su destreza en el baile al ponerse una botella de aguardiente en la cabeza y realizar los pasos más difíciles sin dejar caer el objeto.

Provincia de Esmeraldas

La marimba es el instrumento de mayor difusión de la música afroesmeraldeña; su cultura musical ha recibido y compartido una serie de relaciones interculturales: indígenas, de sus vecinos las culturas Chachi, y también de la cultura occidental cristiana como ocurre en las celebraciones de los santos y vírgenes dentro de su sistema festivo; por ejemplo: la décima esmeraldeña que tiene cuarenta y cuatro versos y no diez como la original de la época de oro de la literatura española o la

ejecución de las polcas y otras contradanzas de tipo europeo del salón aristocrático del siglo XVIII y XIX. Incluso se ve, en los vestidos y polleras blancas de las mujeres, el modelo europeo de aquel tiempo.

*Como ignorante que soy
me precisa preguntar
si el color blanco es virtud
para mandarme a blanquear.*

*El ser negro no es afrenta
ni color que quita fama
porque de zapatos negros
se viste la mejor dama.*

*Las cejas y las pestañas
y su negra cabellera,
que lo analice cualquiera
que interrogando es que estoy
me precisa preguntar
como ignorante que soy.*

En J. Rabier, 1988: 123

El género musical “agua larga” tiene el consenso del origen Chachi y es practicado por los negros con algunas variantes, incluso los tonos del mismo son utilizados para afinar la marimba. Así lo dice el fallecido músico y maestro don Remberto Escobar Quiñonez, “Don Rember”, en sus memorias: “Por lo que dije, el tema fundamental de la música esmeraldeña es el “agua larga” (*op. cit.* p. 60). Para corroborar esto, ponemos como ejemplo el caso de la ciudad de Esmeraldas en donde casi desaparece la marimba, debido a un dictamen hecho por un gobernador llamado Gonzalo Gutiérrez, quien, en 1936, emite la prohibición de ejecutar y bailar marimba. Si bien en el año de 1956 se levanta dicha absurda sanción, recién en la década del setenta del siglo XX resurgen los grupos de marimba gracias a los conocimientos de algunos maestros marimberos que aún recordaban varios géneros y danzas negras esmeraldeñas. Curiosamente a las etnias Chachi, cuyo hábitat en la zona Borbón comparten con los grupos negros, no llegó dicha prohibición. El maestro “Papa Roncón” asimiló su aprendizaje desde niño con las etnias Chachi; la suya no es un tipo de expresión marimbera propiamente negra, sino interculturalizada.

Rituales de arrullos y chigualos

A nivel general se podría catalogar a los arrullos y chigualos únicamente como cantos; sin embargo, son verdaderos rituales funerarios en unos casos o navideños en otros, en los cuales se revela una concepción del mundo en relación a los aspectos fundamentales como la vida y la muerte. Las temáticas relativas “a lo divino” y “a lo humano” revelan la oposición de lo espiritual frente a lo carnal, en donde la simbología del “diablo” es determinante como elemento transgresor de la cotidianidad. Se debe actuar a través del canto y la música con el fin de restablecer el equilibrio. Ciertos íconos cristianos son determinantes como los santos y vírgenes; sin embargo, nadie puede asegurar que se trate de rituales cristianos propiamente; tras ellos encontramos una recordación a las antiguas deidades africanas.

El Diablo

Baila y toca la marimba como un maestro según la mitología esmeraldeña. Es interesante anotar que para ser marimbero o buen tocador de algún instrumento se lo debe vencer en un duelo. Por ejemplo, una de las acciones para poder derrotarlo es conocer alguna oración en forma de verso, tal el caso del *Magnificat*.

El duende y la guitarra

En casi todas las culturas del Ecuador, aparece la mitología del duende, personaje pequeño con un sombrero grande. En Esmeraldas, su figura está relacionada con la guitarra. El mito cuenta que su función era cuidar a las vacas, pero, en vez de hacerlo, se puso a tocar la guitarra, con lo cual provocó una “fiesta bulliciosa”, en donde ellas se pusieron a bailar en la tonalidad de mi menor o “tonalidad de las vacas”. Generalmente se piensa al duende sentado en un hermoso caballo buscando a las doncellas para enamorarlas con su guitarra, instrumento que domina y con el cual gusta dar serenatas. A la guitarra se le debe guardar en su estuche porque de lo contrario comenzará sonar con hermosas melodías en “mi menor”; en todo caso, si se deja a las cuerdas templadas, al otro día se las encontrará con la afinación del duende. Al buen músico, el duende reta a batirse a duelo o, a su vez, lo protege, según la mitología negra, para que ningún otro músico pueda vencer a su escogido.

San Pedro y San Pablo

Son las deidades de los pescadores. Una vez celebrada la misa y la procesión en el barrio el Panecillo, comienza la fiesta en su honor el 29 de junio, día en el que se dedican ofrendas al mar, con alabanzas y loas a manera de versos.

Las Marías y San José

Son fiestas celebradas con cantos de arrullos y marimbas o guitarras en conmemoración de las imágenes cristianas. Son rituales dedicados a las mujeres, en un caso, y a los hombres, en otro. El 8 de septiembre, todas las mujeres son Marías y la tradición las contrapone frente a los hombres para ver quién bebe más el “chancuco” o aguardiente de caña, el cual es vaciado en una batea de la que tienen que beber los hombres mediante una ceremonia; aquí se cantan los versos a María. San José, en cambio, se celebra el 19 de marzo y son los hombres quienes realizan el ceremonial de “la batea” a las mujeres; los versos que se cantan aluden mayormente a San José.

San Martín de Porras

En el mes de noviembre, cerca de “Finados”, se realiza un ritual donde las cantoras ejecutan arrullos junto a bombos y cununos y los bailarines ofrecen sus mejores danzas. Es un recorrido en balsas y canoas por el río Najurungu que tiene por objeto rendir culto al santo negro Martín de Porras patrono de los pescadores. Esto ocurre principalmente en los pueblos de Limones y Canchimalero.



Julián Tucumbi. Pingullo, Provincia de Cotopaxi.



Cantoras de Salves. Valle del Chota, Concepción.



Vihuela de Santa
Mariana de Jesús.
Fundación Iglesia la
Compañía, Quito.



Vihuela de fines del
siglo XIX, Cuenca.
Bandolín. Colección
Enrique Hermida.



Capítulo 3

Instrumentos musicales tradicionales y de reciente introducción

Clasificación cultural, características,
descripción y funcionalidad social

Instrumentos musicales de difusión nacional

El rondador, la hoja, las flautas traversas y las dulzainas son, entre otros y simbólicamente, los instrumentos de viento más representativos de las culturas musicales mestizas del Ecuador; sin embargo, la mayoría tiene un origen indígena y prehispánico posiblemente, como es el caso del pingullo o el pífano. Símbolos de la diversidad y la mezcla de culturas que fundamentaron el nacimiento de la “música nacional” ecuatoriana, estos instrumentos tuvieron una gran difusión, por lo menos, desde el siglo XIX a la mitad del XX. Los instrumentos de cuerda presentan, en cambio, su vinculación con la cultura europea, tal es el caso del arpa, la vihuela o guitarra, guitarrón, bandolín y violín, en su momento, asimilados por las culturas indígenas. Desde el siglo XIX, se introducen instrumentos como el piano, otros sinfónicos como el clarinete, el saxofón, la flauta de ébano y algunos más usados en la música popular. Ya entrado el siglo XX, se va incorporando el acordeón, el órgano, el requinto y otros.

En este capítulo, se describen, en primer lugar, aquellos instrumentos reconocidos por cronistas y viajeros desde el siglo XIX, que han sido identificados, a nivel general, en función de los ciclos festivos y expresiones regionales tanto mestizas cuanto indígenas. En segundo lugar, se

menciona los instrumentos musicales indígenas del Ecuador, clasificados en su contexto local provincial, su función ritual y su ubicación en el calendario festivo. Con estos datos recogidos, se debe, con el tiempo, elaborar un atlas organológico de los instrumentos ecuatorianos.

Rondador

Entre los instrumentos arqueológicos de época prehispánicas, ya aparece el rondador. Actualmente su utilización se verifica en todo el callejón interandino de nuestro país. Si bien tiene un origen indígena, los músicos mestizos lo siguieron cultivando en la Colonia y la República, tal como lo muestran, en sus pinturas del siglo XIX, los maestros Pinto y Juan Agustín Guerrero. Todas las culturas continentales han elaborado flautas de pan, tal como se conoce a la tipología organológica de este instrumento. En el Ecuador, las primeras referencias nos las menciona el investigador Jaime Idrovo (1987). Este autor cita al Kamantash, aerófono de la cultura Shuar con cinco o tres canutillos, cuyas semejanzas históricas, desde su perspectiva, lo relacionan con un objeto arqueológico de la cultura Chorrera (1300-550 a. C.). Dicho objeto cerámico representa la figura de un músico que sostiene en sus manos una flauta de pan de cinco canutos. Al respecto, Jaime Idrovo nos comenta: “La mayoría de flautas de pan que conocemos en Los Andes Centrales y Sur, aparecen en lo que significa para el Ecuador el período final de su evolución prehispánica” (J. Idrovo, 1987: 101).

El mismo investigador nos ofrece datos de otras culturas, por ejemplo, las figuras antropomorfas de la cultura Jama Coaque, Guangala, Bahía y Negativo Carchi muestran, en casi todas ellas, a músicos ejecutando las flautas de pan con diversa cantidad de canutillos, once, diez, seis, cinco, etc. El más interesante, quizá, es un rondadorcillo tallado en piedra, el cual tiene cuatro perforaciones y corresponde al período Negativo Carchi (500-1530 d.C.). Una analogía en ese sentido, nos remite a las Pallas o Payas, instrumento propio de las culturas norandinas. Idrovo se refiere a un “personaje con flauta de pan” de la cultura Jama Coaque:

El músico tiene una flauta de pan muy pequeña, similar a las actuales payas de la Sierra norte ecuatoriana. En las piernas aparecen dobles sartas, seguramente cascabeles o algún otro tipo de instrumentos de entrechoque... El material de fabricación de la flauta de pan debió ser, como en la mayoría de estas piezas, de bambú” (Idrovo, 1987: 105).

Néstor Aguirre de Sangolquí, ejecutante y constructor del rondador, nos menciona que a este instrumento se lo afina en cualquier tonalidad, dependiendo del registro en el que se ejecute tal o cual melodía; es por esto que los rondadoristas llevan en su estuche por lo menos tres de ellos. Se construye en fino carrizo —el mismo que debe tener los nudos de separación bastante distantes y su consistencia poco porosa—, material que actualmente es difícil de conseguir. Los actuales constructores lo fabrican del mismo canuto del que se fabrican las zamponas. Este material, sus arbustos o matas, ha desaparecido de las zonas de Sangolquí donde tradicionalmente se encontraba. Al rondador, para mejorar su sonido, hay que someterlo al emporamiento de la textura interna de sus canutos con la enjundia de gallina, proceso que se denomina “curación”.

La hoja

Posiblemente tuvo un uso ritual andino en épocas anteriores, ya que hasta la actualidad algunas culturas indígenas tienen árboles sagrados, tal es el caso del Quishuar o Quishihuar (Árbol de Dios). Julián Tucumbi, maestro músico indígena de la provincia del Cotopaxi, la denomina “hoja de tzimbalito”, también llamado Aluchán. Hay árboles denominados “yurac” fanga, sacha capulís, pinzzi, chachacuma, samil, purunmanzana, isinchi, quishuar, chiquihuilín, dindubalín, shiña, pujem, chilca, mulintimi y tzimbalito. De ellos, se puede escoger las hojas más maduras y anchas para utilizarlas como instrumento musical.

Los jóvenes van tocando las hojas cuando van a las chacras, tiene diferentes sonidos. A veces se reúnen tres o cuatro jóvenes y hacen un conjunto y van tocando música del albacito que se llama “a la madrugada” (J. Tucumbi, 1992: 90).

Actualmente es practicado, en esporádicas ocasiones, para la música nacional por mestizos. Se lo extrae de las hojas del Naranja o el Lechero, entre los árboles más conocidos en Sangolquí; en Pintag se usa la hoja de capulí o del “sacha capulí” (árbol más pequeño). La hoja tiene su grado de difusión en todo el Ecuador, inclusive en el contexto de la cultura afroandina en su Banda Mocha, formato instrumental del Valle del Chota. Su timbre muy agudo es característico en la orquestación.

Las dulzainas

Paulo de Carvalho-Neto nombra a las dulzainas en su *Diccionario del Folklore Ecuatoriano* (1964), y cita al investigador azuayo Alfonso

Cordero Palacios (1885-1956), quien lo registra en el “Azuay colonial” dentro del rito del Ayanfaile. Éstos son los primeros indicios de la existencia de este tipo de instrumento, el cual tenía una posible función funeraria.

Ayanfaile... de aya: muerto, aparecido, fantasma. Baile que en la época de la Colonia usaban los individuos del bajo pueblo (en el Azuay) en los días de general regocijo, y que se verificaba del modo siguiente: el prioste buscaba cabecillas de algunos barrios de la población, para que levantaran a viejos y niños. Una vez reunidos éstos, a eso de las cinco de la tarde, íbanse, con sus respectivas banderas y llevando colocados faroles encendidos, hacia la casa del padrino, al toque de los tambores, de las chirimías, de las bocinas y de las dulzainas. Colocábanse los varios partidos convocados en los cuatro ángulos de la plaza mayor, y realizaban un primer baile, de movimiento vertical y acompasado por los faroles, al son de la música antedicha y entre cantos de letrillas macarrónicas...” (A. Cordero Palacios, 1957, en Carvalho-Neto, 1964: 92).

Si ya en 1968 los esposos Costales citan que la ejecución de las dulzainas se daba: “Hace algunas décadas... y... aún alegraba al campesino” (1968: 319); ésto quiere decir que su paulatina desaparición comienza antes de la mitad del siglo XX.

Daban serenatas, acompañándose generalmente con hojas de capulí o naranjo. Las autoridades policiales prohibían el uso de las dulzainas, porque ocurrieron algunos suicidios de quien no soportaba el embrujo desgarrador de su música. Así dice la leyenda. En ocasiones, desoyendo la prohibición, interpretaban serenatas en dulzaina y ocarina. (Costales, 1968: 319).

Son dos flautas verticales ejecutadas al mismo tiempo, las mismas que son elaboradas en hojalata, su primera flauta tiene seis orificios, mientras que la segunda, cuatro. Su ubicación actual es escasa y dificultosa, se conoce que son hechas en la ciudad de Ambato. Esta tipología de flautas dobles, si bien se las encuentra relacionadas a ritos prehispánicos, también se las ubica en las culturas modernas europeas. Su nombre tiene relación con el vocablo del francés antiguo “doulcaine” (M. Godoy, 1992: 166).

De todas maneras, el constructor indígena de Chimborazo Martín Malán (1992: 95) menciona que la actual dulzaina de hojalata a la que llama Mishqui pingullo, en las zonas centrales andinas (Chimborazo y

Cotopaxi), posiblemente se difunde a inicios del siglo XX, con la llegada del tren. El mismo nos sugiere que son de origen extranjero y se las vendía para las fiestas principales, tanto en la ciudad de Riobamba, cuanto en Latacunga. Para Julián Tucumbi, las dulzainas son ejecutadas por los indígenas de los páramos y asegura que son construidas en hueso.

Pingullo

No tenemos en el Ecuador mayores referencias arqueológicas del pingullo, pero, a finales del siglo XIX, el historiador Pedro Fermín Cevallos lo describe como un flautín; y, posteriormente, el musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972) confirma su difusión en la fiesta de Corpus. Carlos Coba nos refiere que: “Carlos Vega, en su libro: *Instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, dice: “En cierto modo equivaldría a la francesa de Flageolets. La voz “pingullo” aparece en 1560, anotado por Fr. Domingo Santo Tomás. “Su variante ‘pincullu’ se encuentra en Diego González Holguín” (Coba, 1992: 598). Federico González Suárez, en su tomo primero de la *Historia general de la república del Ecuador de 1892*, hace mención del “pito”. De hecho, el pito y el tamboril, instrumentos españoles que ya se ejecutaban en la música cortesana del Virreinato del Perú en los siglos XVII y XVIII, son similares al pingullo y tamboril andinos y ecuatorianos. Algunos autores relacionan al pingullo, instrumento de dos orificios delanteros y uno posterior, con otros como el flautín, flauta pequeña una octava más alta que la ordinaria; y el pífano, flautín con seis orificios de tono muy agudo. Nos parece importante que, a través del pingullo, se haya conservado melodías antiguas posiblemente prehispánicas, mantenidas en la memoria de sus cultores: tambonero, cajero, pingullero, mamaco, etc., melodías que son el punto máximo de expresividad musical andina y su conocimiento ritual.

Violín indígena

Dentro de las culturas ecuatorianas andinas y amazónicas, el violín cumple un papel fundamental en diversos tipos de celebraciones. Por ejemplo, la música andina actual le debe en mucho a este instrumento la vigencia de melodías antiguas que han podido viajar a través del tiempo, gracias a la memoria oral de algunos violinistas indígenas. En los Andes, se lo practica en casi toda la franja de la serranía ecuatoriana desde la provincia del Cañar en el sur, hasta la provincia del Imbabura en el

norte. El violín shuar, kaer o keer, es un instrumento similar al violín occidental, con dos cuerdas elaboradas de tripa de animal, las cuales son frotadas por el arco. Su afinación nada tiene que ver con la manera occidental, así como su música y, en general, su construcción.

Para la cultura indígena de Imbabura, el violín tiene una función específica, que Gonzalo Rubio Orbe ya documentó en su obra publicada en 1956: *Punyaró*, estudio de antropología social y cultural de una comunidad indígena y mestiza. Este trabajo en Punyaró, barrio de Otavalo, revela que el violín fue conferido, desde antes, a un uso eminentemente ritual: “velorios y traslados de cadáveres”. El violín se ejecuta en los “Huahua velorio” o funerales de los niños indios en zonas como Otavalo, Cotacachi, Ilumán, Peguche y otras poblaciones. También fueron conocidos los fandangos. Si el difunto es un bebé, se baila toda la noche el fandango, presidido por los achitatita o padrinos del niño. Éstos son los encargados de llevar al arpista o violinista al velorio. En este caso, el violín ejecuta melodías bastantes tristes a lo largo del ritual, como en el “Huahuahuañui”, música ceremonial para el entierro del niño, en donde la primera parte se ejecuta en los preparativos, y la segunda es una danza en la que bailan los padres y padrinos.

Vihuela

Instrumento de cuerda usado para la música religiosa. Aquélla ejecutada por Santa Marianita de Jesús (1618-1645), en exhibición permanente en el templo de La Compañía de Quito, fue construida entre las dos primeras décadas del siglo XVI y representa un elemento fundamental de nuestra cultura musical de herencia española colonial. Se comenta que Mariana de Jesús era una gran ejecutante de su vihuela, tocaba música instrumental con las cuerdas punteadas o polifónicamente. La vihuela era también usada como instrumento de acompañamiento para el canto, es decir, con las cuerdas rasgueadas. Éstas son las primeras experiencias de asimilación de los instrumentos de cuerda europeos en nuestras culturas. Usada para ejecuciones eruditas y populares, su versatilidad le permitió, en años posteriores, aportar al desarrollo de la música popular dentro del cancionero nacional, al acompañar con este rasgueo muchos ritmos y danzas que tenían un origen prehispánico.

La guitarra nacional

Gerardo Guevara (1930) nos permite reflexionar sobre el nexo que existe entre la guitarra que viene con la conquista española en el siglo XVI y el “mestizaje musical” que el autor identifica. Guevara plantea una importante hipótesis histórica sobre la función de este instrumento en la constitución de los géneros musicales nacionales. Extraemos los puntos importantes de *El advenimiento de la guitarra* (1992), escrito por Guevara. El autor señala a la ciudad como el espacio cultural en donde se reproduce la práctica de este instrumento y aporta a la concreción de un “mestizaje musical”. Argumenta dos conceptos fundamentales:

- El concepto de tonalidad, que la guitarra tiene con su lenguaje armónico, realizando a la vez un ejercicio de aprehensión de las melodías indígenas pentafónicas, a la que la guitarra “añadía los acordes” (Guevara, 1992: 18). El autor completa esta idea mencionando: “De esta manera el ámbito sonoro de nuestra música se acrecentó” (*ibídem*).
- El segundo elemento se refiere a la asimilación del ritmo y lo citamos textualmente:

La guitarra es un instrumento de cuerda, en el que el “punteado” y el “rasgueado” son característicos, y estos elementos, especialmente el segundo, influyeron directamente en el aspecto rítmico de nuestra música. Los ritmos, producto de la influencia de la guitarra, son, en primer lugar la tonada, luego el albazo, después el aire típico y, posiblemente, el capishcha. He citado en primer lugar la tonada, porque es el más claro ejemplo de mestizaje rítmico. Al ritmo de base del danzante 6/8 se añade el “rasgueado”... (Guevara, 1992: 19).

La guitarra nacional se emparentará con el surgimiento de estos géneros musicales que Gerardo Guevara menciona. Algunos historiadores coinciden en ubicar este proceso de concreción estilística y técnica entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Los investigadores Piedad y Alfredo Costales hacen referencia a las técnicas populares de la guitarra ecuatoriana, las más conocidas para estas ejecuciones, pero además indican ciertos términos y conceptos usados, cuyos orígenes son coloniales y renacentistas, tal el caso de los glosados:

- Los que tocan en prima ejecutan la melodía principal.
- Los glosadores son quienes realizan el acompañamiento.

- Los rasgadores, conocidos como “chapuceros”, son aficionados que tocan en las “farras de arroz quebrado” (Costales, 1982: 148).

Los mismos investigadores mencionan que en la Costa ecuatoriana se “talla” la guitarra y son los talladores quienes la ejecutan:

- Guitarra prima
- Guitarra segunda, de acompañamiento
- La tercera, acompañamiento con bajos

El Guitarrón

Es la guitarra bordón, es decir, aquella que fuera muy utilizada para hacer los bajos hasta aproximadamente la mitad del siglo XX en las Estudiantinas. La guitarra bordón era ejecutada por el guitarrón, tipo de guitarra con una caja acústica más voluminosa que la actual que, para fines del siglo XX, desaparece; sin embargo, antes cumplía el importante papel de hacer el background melódico de los bajos, conocido también como “juego de bajos o bordoneo”. Su presencia define un estilo dialogado entre la melodía principal, llevada a cabo por los bandolines y las contramelodías de los bajos.

Bandolín

La mandolina conocida por su origen italiano, tiene una caja acústica abovedada y de cuatro cuerdas dobles; instrumento similar al laúd, fue parte importante en la estudiantina. El “bandolín de quince cuerdas y cinco órdenes” es el nombre propio de este instrumento ecuatoriano de cuerda. Las fotografías antiguas de la primera década del siglo XX dan muestra de su difusión, por lo menos, en gran parte del siglo XIX. Otra variante conocida en nuestro medio es la bandola de un timbre más grave que el bandolín. Su estructura instrumental tenía a la mandolina como la voz soprano; siendo posteriormente, el bandolín el que cumpliría esa función para ejecución de las melodías. La bandola hace la segunda voz al bandolín y la guitarra el acompañamiento; finalmente el guitarrón hace los bajos o bordoneos.

El requinto

Ingresa en el Ecuador con los tríos de música popular romántica mexicana entre la mitad del siglo XX y sustituye, por así decirlo, a un cordófono muy propio de nuestro país: el bandolín. Su timbre agudo y

su ejecución virtuosa cumplen la importante función de realizar las introducciones y pasajes de la melodía principal, da el inicio de las piezas y dirige el conjunto a manera de instrumento concertino.

El acordeón

La presencia del acordeón en la música ecuatoriana, al parecer, comienza entre los años cuarenta y cincuenta hasta la década del sesenta. En su proceso de aparición, por lo menos en Quito, tiene la particular función de sustituir al piano, cuya imagen siempre estuvo ligada a la aristocracia criolla del siglo XIX y mitad del XX; mientras que el acordeón se identifica mayormente con las clases populares. En la década del sesenta, por ejemplo, en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, otros instrumentos iban consolidando su programa académico, tal es el caso de la guitarra clásica que fue impulsada por el maestro Carlos Bonilla Chávez; en cambio, el acordeón fue relegado. En el plano educativo, si antes era el piano el instrumento musical pedagógico obligado, ahora comienza a ser el acordeón, como a fines del siglo XX, el sintetizador.

Sin embargo, así como los músicos populares se esforzaron por aprender a ejecutar el acordeón “al oído”, hubo maestros, como el profesor Luis Aníbal Granja, que desarrollaron un método académico de lectura e interpretación entre los años de 1940 a 1950. La guitarra rasgueada para el acompañamiento jugó un papel importante con respecto al acordeón en la ejecución de la música nacional, ya que posibilita imitar los bajos guitarrísticos. Al igual que dicho acompañamiento, en la guitarra y el acordeón, su círculo armónico se da en quintas, por ejemplo Dm-E7-Am. Los músicos populares asimilaron muy bien la técnica del acordeón para el estilo nacional. En la actualidad, existen excelentes ejecutantes, entre ellos los no videntes, que forman agrupaciones junto al saxo y la guitarra. En el ensamble, funciona de manera parecida a lo que se conocía, en el Barroco, como el Continuo, acompañamiento permanente de tesitura grave, que tiene tanto el efecto de un bajo, de background o relleno armónico, cuanto de crear pasajes virtuosos en su momento de los temas principales.

Instrumentos musicales indígenas ecuatorianos

Provincia de Imbabura

Pífano, pingullo, palla, zirve, flauta de carrizo, churo arpa, violín, guitarra, bandolín, melódica, armónica

Pífano

Flauta vertical de seis orificios construida, preferentemente, de hueso de cóndor; que es ejecutada junto al tamboril en los ritos como la danza del abago y la de los yumbos en Cotacachi. En Otavalo y otras poblaciones, igualmente se lo usa para los anuncios de las fiestas o “vísperas” y ritos similares.

Palla

Es un nombre que tiene dos connotaciones: la primera dada a una fiesta, la “Ñusta, Palla o diosa de la cosecha”, en Alangasí (provincia de Pichincha); la segunda, es el instrumento musical pentafónico tipo rondador o flauta de pan con 7 o 9 canutillos. El de 9 tiene las siguientes notas desde el sonido grave al agudo: B, E, G, A, B (octava alta), D, E (octava alta), G (octava alta) y A (octava alta). El instrumento cabe en la mano y tiene por lo menos dos usos: en el valle de los Chillos, lo usa el shamán para los ritos de curación y también se lo ejecuta en las danzas de los yumbos en Cotacachi.

Pingullo

Usado para los “anuncios y vísperas”.

Zirve

En Peguche, flauta de tesitura baja usada para la fiesta de San Juan.

Flautas de carrizo

También denominadas gaitas son flautas traversas de seis orificios utilizadas en los grupos cuando se baila el Sanjuán.

Churo

Son caracoles marinos usados para las convocatorias comunitarias o para la “toma de la plaza” en las fiestas de San Juan o Inti Raymi.



Pifanero (pífano de hueso),
La Merced, Valle de los
Chillos, Quito.



Aruchicu.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

1. Colección Julián Tucumbi. Latacunga-Cotopaxi.
2. Cacho, Ecuador; inicios siglo XX. Código de inventario: 300. Museo Pedro Traversari. CCE.
3. Flauta de hueso de cóndor. Colección Julián Tucumbi. Latacunga, Cotopaxi.
4. Pallas o payas. Colección Juan Mullo Sandoval.
5. Tambor carnalero. Provincia de Chimborazo. Colección Juan Mullo Sandoval.
6. Pingullo. Colección Juan Mullo Sandoval.
7. Rondador de plumas de cóndor. Código 252. Museo Pedro Traversari. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ecuador; siglo XIX.
8. Quipa de huarumo. Colección DIC. Conservatorio Nacional de Música, Quito.
9. Violín Saraguro. Colección familia Guamán. Namarín, Loja.

Otros instrumentos

Guitarra, violín, bandolín, armónica, melódica.

Instrumentos recién incorporados

Charango, quena, zampoña, bombo.

Provincia de Pichincha

Tunda o yacuchimba, palla, flautas traversas, pífano, pingullo y tamboril, guitarra de Cayambe, bandolín, armónica, churo, campanas.

La guitarra de San Pedro en Cayambe

La guitarra que ejecutan los aruchicus ha sido refuncionalizada bajo el pensamiento musical andino para ciertos rituales de tradición prehispánica. La difusión de la guitarra ha sido muy importante en estas zonas y, en el caso de Cayambe, por ejemplo, se conoce que, aproximadamente hasta 1870, vivió la congregación de padres mercedarios cerca de la población de Ayora; aquí, al parecer, muchos pobladores aprendieron a ejecutar la guitarra, y además se generó mucha de la música cayambeña en el sector. La cultura musical cayambeña tiene diferentes tipos de afinaciones de la guitarra: unas veces, la afinación “Guanopamba”, propia de un sector como la hacienda Zuleta; la afinación “Galindo” de Cayambe; el “Natural” para Tabacundo; “Sanjuán granada” para la región de Olmedo y Pesillo, etc. Estas afinaciones se dan en función del sistema musical pentafónico andino.

Tunda o yacuchimba

En el sector de Cayambe, hacia el Oriente, se denomina yacuchimba a una flauta de gran tamaño, para cuya ejecución, el músico debe bajar los brazos al máximo posible para poder digitar los seis orificios que posee el instrumento. Se la usaba en la Toma de la plaza.

Provincia de Cotopaxi

Julián Tucumbi Tigasi (Pujilí 1938) ha coleccionado varios instrumentos musicales quichuas de su zona cultural, a los cuales les da una función específica sea por su construcción o el uso dentro de los rituales y fiestas.

Flautas de pan

Rondador de plumas de cóndor para el enamoramiento de la novia. Rondador de carrizo.

Flautas verticales y traversas

- Flautas de tunda fina, flautas pintadas, “algodón” y “sara tundas”.
- Flautas de “anga tullo”, primera y segunda.
- Flauta de cóndor o “chilimbo” para el “huahua velorio”.
- Flauta grande “tatuño” para el contrapunteo.
- Dulzainas (en pares) para “ilusionar a los ancianos”.
- Pingullos en diferentes tamaños y medidas para los conjuntos del danzante.
- Pífanos primero y segundo.

Percusión

- “Caja” de madera y cuero de borrego.
- “Huancara” o bombo de madera con cuero de cabra. Una cimbra inferior templada redobla para el baile del Danzante.
- Bombo realizado en el tronco de un penco llamado “Chahuarquero”.
- “Chilimbo” hecho de cascabeles.

Trompetas y bocinas

- Churo o caracol marino para el baile.
- Bocina hecha de un árbol denominado huarumo, usado para convocar a la comunidad y para elegir el “toro bravo”.
- Cacho de toro para convocar a las “mingas” o reuniones comunitarias.
- Tzimbalo, pinzzi y capulí son hojas de tipos de árboles a las que se dobla en la mitad para soplarlas y extraer sonidos agudos.

Provincia de Tungurahua

Instrumentos musicales de la cultura Salasaca: Flauta, pífano, pingullo, bocina, churo, cacho, caja, tamboras, cascabeles, hojas. Violines, bandolines y guitarras.

Provincia de Chimborazo

Quipa, churo, bocina, “turu”, rondador y tamboril, violín, guitarra, bombo o “caja”, rondín o armónica.

Trompetas y bocinas

- La quipa de huarumo o bocina realizada en el árbol de huarumo para el ritual del jahuary.

- Churos o caracoles marinos para los jahuay.
- Bocina de cuernos.
- Bocina “turu” (toro) para arrear al ganado.

Flauta de pan

El rondador y tamboril para el sábado o domingo de Carnaval.

De cuerda

El violín para ejecutar en los Sahuari o matrimonios. La guitarra y la caja para el canto de las coplas del Carnaval.

Percusión

Bombo o “caja” con el pingullo para la fiesta de Corpus ejecutados por el “cajero”, y para la danza del tejido de cintas en el “Pase de Niño”.

El tamboril o tambor carnavalero ejecutado por el “huarmitucushca” personaje principal de la fiesta del Carnaval.

Rondín

Armónica para Carnaval.

Provincia de Bolívar

Los instrumentos propios y tradicionales del Carnaval son la guitarra, el rondador, el rondín o armónica, las dulzainas hechas de hojalata que se ejecuta en pares, la hoja del árbol de Capulí, el tambor y el bombo.

Provincia de Cañar

Chirimía, quipa, cascabeles, violín y tambor, caja, huajairo, pingullo, duco.

Chirimía y escaramuza

La chirimía es un instrumento musical colonial de unos 25 cm de largo, hecho en madera y lengüeta de carrizo, que antiguamente era muy difundido en algunas regiones del Azuay y Cañar, con el acompañamiento del tambor. En la época colonial, se ejecutaban las chirimías en las octavas de Corpus, es decir, ocho días después de la fiesta principal; así como también en las “escaramuzas”, juego ecuestre en donde se demostraban las habilidades de los jinetes. En 1743, el gobernador capitán general de las Indias Fernando Sánchez de Orellana firma una prohibi-

ción contra los indígenas de que toquen la chirimía. Se conoce que en el mes de septiembre, en Gualaceo, se celebra aún la escaramuza. La temática de los tonos musicales que ejecuta el chiremista está en función de la “entrada de la tropa”, “contradanza”, “escaramuza”, “corrida de caballos”, “despedida”. Se conoce otras danzas de posible origen prehispánico tal el caso de “El curiquire” o “La venada”.

Quipa

Caracoles marinos grandes para la convocatoria a las reuniones y fiestas cañari.

Cascabeles

Sonajas para acompañarse en las danzas cañari.

Violín y tambor

Instrumentos usados para el ritual matrimonial del sahuari.

Instrumentos musicales del Taita Carnaval:

Caja

Tambor pequeño de madera y piel de oveja (u otro animal como gato) con el que se marca el ritmo de la música del Carnaval.

Huajiro

O huajuro. Flautín para la ejecución de los tonos carnavaleros.

Pingullo

Realizado en hueso de venado y cóndor.

Duco

De mayor tamaño que el pingullo, posee tonos más graves (Zaruma B).

Provincia de Loja

Instrumentos de los saraguro:

Violín y bombo o acordeón y bombo

Usados para la participación de los músicos en la fiesta de las Cruces en Ilincho-Totoras. Comienza su función en el rito del “Cullqui chasquin” o la entrega del dinero recogido a los sacerdotes.

Amazonía

Los shuar-achuar

Los instrumentos musicales son tocados únicamente por los hombres: los de viento y cuerda, para las fiestas públicas, y, en especial, los de viento, solamente para las fiestas privadas. En general, son dedicados a la guerra, para beber *natem* en la invocación al Arutam o para fines amorosos. Se tocan los anent instrumentales y cada cual tendrá una función, dependiendo de si es de viento o cuerda.

De percusión:

Tampur

Tambor de dos parches, ahuecado del tronco de la madera de cedro y cubierto con piel de saíno, tigrillo o mono, es ejecutado con una baqueta pequeña, la misma que, al golpearlo, hace vibrar a un hilo que atraviesa el parche posterior del tambor.

Shakap

Instrumento hecho de pepas secas de árboles y conchas de caracoles, usado por las mujeres en sus tobillos y la cintura para realizar sus danzas.

Tuntui

Instrumento de gran tamaño hecho de madera de “shimiut”, con forma cilíndrica, cuyo sonido se debe a la vibración del tronco vaciado del árbol, el cual es percutido con un mazo sobre los huecos y ranuras de la parte superior. Fue utilizado, básicamente, para comunicarse, teniendo varios códigos por el número o frecuencia de los golpes; por ejemplo, por la muerte de alguien, para llamar a la casa, para tomar *natem*, para la guerra, etc. Se le confiere además un significado religioso ya que su tañido llama a los espíritus.

Tipos de flautas y trompetas:

Peem

Flauta transversa ejecutada para dedicar los anent a las amantes, en la ingestión del *natem* para convocar al Arutam y en la fiesta de la chonta. Tiene un orificio de insuflación y cinco de obturación.

Pinkui

Hecho de caña guadúa o carrizo con dos orificios en la parte inferior y uno para el soplo. Su uso comparte aspectos similares con el Peem, pero se toca los “nampet” o cantos de valor profano, a diferencia de los “anent” o “ujaj” con vinculación mágica o religiosa. Es el anciano quien toca los anent para la transmisión del poder.

Wajia

Flauta parecida al Peem hecha de hueso de tigre, halcón o mono, ejecutada generalmente en los entierros.

Tiripish

Flauta delgada con un canal de insuflación parecido a la quena andina.

Kantash

Flauta de pan de 4 ó 5 cañas, la tocan los ancianos en el anent a sus parientes, amigos o enemigos; su uso es prohibitivo a los niños.

Yakuch

Similar al tiripish.

Kunku

Es el cacho de res o caracol marino insuflado como trompeta y usado para congregar a la gente a las reuniones.

Nuka

Realizado en hoja tierna y es usada por hombres o mujeres cuando están enamorados.

De cuerda:

Tumank

Arco de una sola cuerda que se coloca al extremo de la boca y con la una mano se pulsa la cuerda; sirve para el anent de los enamorados, para invocar al Arutam o los ritos de iniciación de un shamán.

Kitiar o Kaer

Realizado en cedro de una sola pieza, con similares formas al violín ya que se lo frota con un arco. Tiene dos cuerdas y es tocado, en el anent,

para los familiares y animales domésticos, para llamar al Arutam, y dedicado a los enemigos para que no busquen venganza. Como nampet, también se lo toca para las fiestas sociales.

Los A'I

Ccosha

Pequeño tambor usado para las ceremonias del yagé y la fiesta de tse, tsé pa.

Gitra

Es como nombran los A'I a la guitarra.

Jeñaccu

Flauta vertical con 5 orificios, algo similar al pífano andino, que se la ejecuta acompañada por el Ccosha, en las fiestas matrimoniales y la fiesta de tse, tsé pa.

Fororocco

Flauta travesa de gran tamaño con dos orificios en la parte inferior y uno para la insuflación, usada para la fiesta de tse, tsé pa.

Los siona-secoya

Jetú

Flauta vertical.

Duruwé

Trompeta realizada por las mujeres en arcilla.

Ari'yarihua

Flauta de pan de dos canutos utilizado por el shamán.

Arco musical

Monocordófono utilizado para los rituales y danza shamánicos.

Huati hüe

Tambor.

Pi'cohue

Flauta similar al pinkui shuar.

Kichwas del Oriente

El tambor y el violín son instrumentos que usa el shamán para los rituales de curación y contactarse con los espíritus a través de la ingestión de la ayahuasca. Las mujeres ejecutan los cantos vocales mientras que los hombres transmiten esas melodías y lo hacen con los instrumentos musicales tal el caso del pífano.

Pífano

Flauta vertical parecida al instrumento andino con cinco orificios para la digitación.

Tambor

Del tipo redoblante, es usado para las fiestas principales y lo ejecutan los hombres mientras bailan. Es un instrumento simbólico construido de madera de cedro y pieles de animales de la selva.

Violín

Por su forma es muy parecido al violín europeo; sin embargo, el instrumento kichwa tiene tres cuerdas y es construido en madera suave de cedro. El arco de frotación es del tipo “arco barroco”, pero de dimensiones más pequeñas.

Turumpa

Es un arco musical monocordófono que, al acercarlo a la boca, actúa como caja de resonancia. En muchas culturas amazónicas al igual que la kichwa, lo utilizan los shamanes.

Julawatu

Flauta horizontal de tamaño mediano con dos orificios de obturación y uno de insuflación.

Indígenas de la Costa

Awa-kwaiker

La marimba

La procedencia de la marimba llega de las culturas negras afro-americanas, posiblemente de Centroamérica, hacia los awa-kwaiker. Ésto permite suponer el grado de dispersión del instrumento desde el

siglo XVI y su uso en la cultura Awa por más de cuatro siglos. Algunas circunstancias históricas han incidido para que este instrumento no se lo cultive, tal el caso de aquella triste disposición por parte de un párroco de la iglesia que, a inicios del siglo XX, prohibió e hizo quemar muchas marimbas porque pensaba que en ellas se expresaba el diablo. La construcción de esta marimba es similar en su forma a la marimba esmeraldeña de los grupos negros ecuatorianos; sin embargo, su afinación es distinta. Sus tablillas o placas hechas de la dura madera de chonta se asientan sobre una yesca de plátano para amortiguar y permitir la vibración del golpeteo continuo de las baquetas, las mismas que tienen, en su punta, caucho crudo. Los tubos de resonancia correspondientes a cada placa son hechos de la caña guadúa o bambú, los cuales varían entre 32 para la marimba grande y 20 para la más pequeña. Bajo la modalidad a cuatro manos, uno de los músicos hace la melodía mientras que otro acompaña. En la modalidad a dos manos, una mano hace la melodía y la otra hace los bajos.

Bombo mayor

Construido de tronco de árbol y cuero de venado, es percutido con un mazo de chonta cuya cabeza es de caucho crudo.

Cuño o tambora

Es un bombo menor que se ejecuta a manera de tambor ya que usa baquetas de madera que no tienen el caucho crudo como el bombo.

Cununo

Instrumento cilíndrico igualmente de tronco vaciado y en forma de cono. El cuero sólo se lo templea en la parte superior y se lo toca con las manos.

Flauta traversa

Tiene seis orificios similares a las flautas andinas, la cual parece haber sido introducida a la cultura awa a partir de sus relaciones de intercambio comercial, sobre todo, con los indígenas de la Sierra.

Rondador

Flauta de pan que desde la época prehispánica se encontró en las culturas que practicaron el arte cerámico; de manera que, en el Ecuador,

tiene un alto grado de antigüedad. Los awa los construyen de carrizo amarrados con fibra vegetal.

Guasá

Se las fabrica de caña guadúa —especie de bambú— a la que se rellena de semillas vegetales secas de la “achira”. También se las construye de unos mates pequeños llamados “totumo” y, por su sonido y aspecto, guardan parecido con las maracas.

Chachi

Marimba

Para el documento *Instrumentos populares registrados en el Ecuador* (1981) del investigador Carlos Coba, la marimba es similar para las nacionalidades chachi, kwaiker y tsáchila; y éstas, a su vez, comparten similares características con la marimba de los grupos negros. El conjunto marimbero que acompaña a las danzas y los cantos propios de cada nacionalidad es básicamente el mismo: una marimba tocada por dos músicos, el uno toca las partes agudas llamadas “tiple” y el otro los bajos o bordón, un bombo y dos cununos, el uno macho y el otro hembra. El sistema constructivo de los instrumentos de percusión tiene el mismo patrón que los grupos Awa y negros.

Tsáchila

El entorno ecológico brinda a los tsáchila una serie de árboles y plantas, los cuales han permitido la elaboración de infinidad de artesanías e instrumentos útiles para su vida cotidiana. Por ejemplo, la chonta y sus variedades, la caña guadúa y otras maderas son utilizadas en la construcción de la marimba, instrumento principal de esta cultura junto a los bombos y cununos (ver marimba esmeraldeña, Chachi y Kwaiker). Instrumentos musicales antiguos que ahora ya no se utilizan son: la flauta “welo”, el “chitsó” o rondador, el tambor o “bambutú” y la trompeta de hojas de palma o tutú.

Culturas negras

Valle del Chota Mira

La bomba

Se la construye del tronco vaciado de un árbol de madera suave; en sus extremos, se coloca los cueros templados con cabestro a los aros hechos de árbol de naranjo. Se percute con las manos y sobre los mejores ejecutantes se tejen una serie de mitos como aquél de haberle ganado una partida de bomba al diablo.

Banda Mocha

Puros, cabuyas, hojas y flauta de carrizo. Bombo, tambor redoblante y platillos.

Esmeraldas

Marimba

Instrumento pentafónico de origen africano cuya difusión se extendió en América a través de los esclavos en la época colonial entre los siglos XVI al XVIII. El investigador Carlos Coba (1981) da algunos argumentos históricos para sostener dicha paternidad en el caso de la marimba ecuatoriana, la misma que no solo tiene esta pertenencia étnica, sino que se difunde a las culturas indígenas costeñas de los Chachi, Kwaiker y Tsáchila. El rongo, tal como se conoce a la marimba africana, es un tipo de xilófono cuyo grado de antigüedad se lo encuentra en la prehistoria, cuando sus primeras teclas o placas fueron las costillas de los animales cazados. Existen algunas diferencias entre la marimba esmeraldeña con respecto a la africana: una principal característica de la ecuatoriana es que sus resonadores o tubos de resonancia son de caña guadúa, mientras que los otros son de calabazas. Existe un mito que cuenta el legendario músico esmeraldeño Guillermo Ayoví, mejor conocido como “Papá Roncón”: tres rongo se juntaron, que son las tres octavas de la marimba, altos, medios y bajos, o también tiples, medios y bordones, éstas hacen un total de 24 tablas, que simbólicamente son abuelo, mamá e hijo.

El material que se usa en todas las marimbas del Ecuador, tanto para los grupos afro, cuanto para los indígenas, es la chonta, madera extraída del árbol del mismo nombre que se caracteriza por su grado

de dureza. Las partes de chonta se van amarrando a la estructura igualmente de madera. La marimba, en los grupos negros, va soportada en el suelo, mientras que, en los indígenas costeños, va casi siempre colgada. Los toques marimberos percutidos por los macillos o baquetas de madera, “bordones” con punta de “leche de caucho”, se dividen en tiple y bordón; los primeros corresponden a los sonidos agudos que por lo general hacen la melodía y los segundos, a la técnica armónica del acompañamiento de los bajos o bordoneo. El conjunto instrumental que complementa a la orquesta marimbera es el bombo, el cununo y el guasá, cada uno de ellos tiene su función: la marimba hace el “glosado”, es decir, el fraseo y articulación de los motivos y frases musicales; el bombo junto al guasá son la base rítmica; y, finalmente, el cununo hace la polirritmia o juego percutido de respuestas a la base rítmica. El cununo hembra hace el sonido “fino”, mientras que el cununo macho, los sonidos graves. Básicamente la música de marimba con sus tres secciones, luego de exponer el tema, tienen que “ondear” o hacer cadencias y matices, finalizar su parte y realizar la improvisación.

Quien construye la marimba tradicional debe tener en cuenta al “Agua larga” para afinar las teclas, ya que su melodía contiene las notas desde las agudas a las graves, al igual que se recurre al canto del pájaro “marimbero”. Dicha afinación tiene técnicamente un proceso complejo y se la debe realizar en “noches de luna”.

Bombo y cununo

El bombo es de gran dimensión y tiene un sonido profundo al ser tocado con un mazo de madera. Su construcción responde a un largo procedimiento y tratamiento de las maderas al igual que la marimba. El hacer un bombo del tronco de un árbol vaciado es mucho más laborioso que hacerlo juntando tablillas; este último método es más común. Los cueros deben ser de venado macho para los sonidos graves y tatabra hembra para los agudos. La construcción del cununo es similar a la del bombo de tronco vaciado, sólo que el primero es percutido con las manos y en su forma simple tiene similitud con la tambora. Los cununos son macho y hembra; el cuero del primero es de venado y del segundo, cuero fino del mismo animal o de tatabra macho.

Guasá

Su dimensión se lo toma de nudo a nudo de la caña guadúa y se la rellena con semillas de “achira”, su cuerpo va atravesado con clavos de chonta.

Maracas

Realizadas en calabazo y usadas para los arrullos y chigualos.

Músicos de marimba

- Tiplero: ejecutante de los sonidos agudos.
- Bordonero: toca los bajos de la marimba.
- Cantadores o cantadoras: cantantes de la melodía principal o solistas.
- Respondedores o respondedoras: hacen el coro o contestan a manera de canto responsorial al solista.

A éstos hay que sumar los músicos del bombo y los cununos.



Ejecución de la cabuya. Banda Virgen de las Nieves. Valle del Chota. Foto: Gualberto Espinoza.



Pikowë. Referencia, fotográfica: Juan Carlos Franco. Sucumbíos.



1. Ccosha. Referencia fotográfica: Juan Carlos Franco. Sucumbíos.
2. Guasá. Colección Juan Mullo Sandoval.
3. Mandolina de once cuerdas. Ecuador; siglo XX. Museo Pedro Pablo Traversari. Código original: 429. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
4. Bandolín de quince cuerdas. Colección Juan Mullo Sandoval. Fabricación: Arroyo 1940, Quito, Ecuador.
5. Bomba. Valle del Chota. Colección Juan Mullo Sandoval.
6. Tuntui. Museo Pedro Traversari, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
7. Marimba. Museo Pedro Traversari, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
8. Cununo macho y hembra. DIC. Colección Conservatorio Nacional de Música, Quito.
9. Peem shuar. Sucumbíos. Colección Juan Mullo Sandoval.
10. Pinkui shuar. Sucumbíos. Colección Juan Mullo Sandoval.



Capítulo 4

Recomendaciones para la gestión de políticas pro vigorización del patrimonio musical nacional

Para la institucionalización de la música tradicional y popular en las currículas educativas y en escenarios multiculturales

Propuesta

- Plan movilizador sobre la fiesta y la escolaridad.
- Los sistemas festivos ecuatorianos aplicados a la educación intercultural.

Dentro de la actual escolaridad ecuatoriana si bien existe una comprensión y avances teóricos hacia el problema de lo multicultural, en la práctica, la educación funciona, en su mayoría, en torno a los valores de la cultura occidental y el idioma español; sin embargo, son catorce nacionalidades, trece indígenas y una negra, las que propugnan por una democratización de la escolaridad y nuestras diversidades culturales. Se ha hecho notables esfuerzos por introducir elementos pedagógicos enfocados al conocimiento de esta diversidad, sobre todo, en textos educativos, pero no encontramos una aplicación sistemática orientada hacia prácticas escolares artísticas y culturales cotidianas, que trabajen la identidad dentro de esta diversidad. No se cuenta, en la actualidad, con marcos referenciales materiales de discusión y trabajo, en donde los maestros

puedan formarse e informarse sobre nuestras expresiones culturales patrimoniales, en este caso, enfocadas desde la actividad musical.

La contribución de la antropología musical es gravitante en la construcción de una propuesta fundamental: la cartografía de la fiesta y los sistemas festivos de las diversas culturas del Ecuador, aplicados al desarrollo de la identidad, como eje transversal de la escolaridad dentro de un contexto comunitario local. La comprensión de la fiesta como un eje aglutinador de las sociedades urbanas, suburbanas y rurales del Ecuador, aplicadas a la educación básica de los niños, puede ser una oportunidad hacia la construcción de una geopedagogía, que puede enfocarse desde el mismo núcleo familiar, como comunidades de aprendizaje, hacia otros aspectos expresivos.

Dentro de las prácticas curriculares relacionadas al desarrollo de la identidad, ha ocurrido una dispersión de algunas manifestaciones propias de cada región en pro de una folklorización o uniformización de las expresiones locales. En otros casos, se han adoptado manifestaciones de otras culturas, en detrimento de aquéllas que tienen un mayor contenido histórico. No existe ingenuidad en estos cambios, muchas veces es producto —otra vez— del marketing comercial o directamente de actitudes exclusionistas. En el mejor de los casos, la adopción de otros estilos culturales se lo discute muy poco o simplemente se los da por asumidos sin mediar una reflexión; por ejemplo, la fiesta de *Halloween*, asumida contemporáneamente en algunos colegios y escuelas del Ecuador.

El mundo sonoro, visual y danzario de nuestra cultura es muy variado, podríamos decir que en cada localidad existen organizaciones musicales que permiten la vigencia de estos mundos expresivos, como las *bandas de pueblo*, que han podido mantenerse a través de su participación en las fiestas comunitarias. Sin embargo, se da un deterioro en otros formatos instrumentales, tal es el caso de aquéllos con una relación prehispánica: pingullos, pífanos, pallas, flautas traversas, etc., los cuales ahora ya no son conocidos, a pesar que su construcción o ejecución puede ser de fácil acceso para los niños. El problema no es solamente la ejecución de dichos instrumentos, sino sus funciones que van determinadas por el calendario festivo.

La música y la danza se convierten en vehículos idóneos para desarrollar elementos de identidad en los niños. Con una adecuada orientación didáctica y pedagógica hacia la recuperación de la memoria históri-

ca su identidad, puede ser mayormente desarrollada. Luego de fortalecer en el niño desde edades tempranas la motivación hacia nuestra música, la educación y cultura estética que ahora se imparte en las escuelas será complementaria, puesto que lo primero que funcionará, en este caso, será la identidad. El punto de partida de estas recomendaciones es el establecimiento de pautas aplicativas de esta identidad que medien entre la cultura occidental moderna; la cultura propia o local y las culturas exógenas, a las que no podemos negar su influencia o su legítimo papel intercultural.

Plan teórico metodológico

Para esta propuesta el principal aspecto a establecer es una metodología de educación musical aplicada a la escolaridad cuyo centro sea la interculturalidad. Los niños y niñas pueden encontrarse en plena fase de pérdida de su memoria histórica y si no se fortalece al menos alguno de los aspectos de su entorno social, como su identidad, se puede estar equivocando las líneas de acción de cualquier metodología educativa.

La fiesta, la oralidad y el patrimonio

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

Metodología

Aprendizaje no-abstracto oral:

- Participación en las fiestas comunitarias, codificando varios elementos visibles, audibles, degustables de una fiesta tradicional.
- Nematécnicas tradicionales: mitos, cuentos, historias, etc.
- Técnicas de educación participativa comunitaria: juegos, corros y rondas, etc.

Aprendizaje abstracto escrito:

- Documentación y archivos personales de lo vivido.
- Reportajes locales comunitarios.
- Pensamiento bicultural a partir de lo contado por la tradición oral familiar y comunitaria como las historias orales.

Aprendizaje concreto:

Géneros musicales y funciones festivas

Debemos partir de la codificación de los lenguajes festivos propios, por ejemplo:

- Comprensión del ritmo y la melodía pentafónica puesto que están en función de las prácticas musicales orales cotidianas; principales pies métricos en relación con los sistemas rítmicos y géneros musicales nacionales:

☼ Géneros musicales nacionales	☼ Fiestas
Yumbo - pie yámbico	Fiestas indígenas
Danzante - pie trocaico	Fiestas indígenas
Sanjuán o sanjuanito - pie anapesto	Fiestas nacionales o familiares
Pasillo - pie dáctilo	Fiestas familiares

- Cantos y danzas, sobre la base de los anteriores géneros.
- Técnicas instrumentales y orquestales tradicionales: bandas, estudiantinas, y otros ensambles con instrumentos ecuatorianos, aplicados a los mencionados géneros. Ensamblés con instrumentos

hechos de materiales percibibles: vegetales, calabazas, carrizos, semillas (Banda Mocha), etc.

- Prácticas familiares de ritmos como el pasodoble, pasillo, pasacalle, alza y aire típico, los cuales tendrán una mayor presencia de la música europea en su armonía y melodía. Mientras que en otros, como el yumbo, danzante, yaraví, sanjuanito, albazo, tonada y capishca, habrá una mayor presencia indígena.

Línea de base referencial del contexto cultural en el que se expresa la música y el baile relación festividad-escolaridad

Se parte de la construcción de un marco histórico, pedagógico y etnomusicológico, para establecer un eje temático acorde al proceso histórico y la diversidad cultural ecuatoriana, en este caso quiteño. Se elabora una línea de base, elementos investigativos de referencia, que contengan un diagnóstico de la relación escolaridad-festividad, entendidos como sistemas de referencia culturales, para estructurarlos lógicamente en función pedagógica y artística. El tipo de propuesta pedagógica apunta al fortalecimiento de metodologías de educación intercultural, aplicada al calendario lectivo escolar y su relación con el calendario festivo local (quiteño) y nacional.

La metodología propone elementos geopedagógicos para la línea de base referencial. Ella establece un tratamiento mes a mes de las temáticas que se trabaja en los planteles educativos con respecto a su calendario de celebraciones, principalmente las fiestas cívicas. Se parte de elementos didácticos y artísticos que competen a la actividad educativa expresada en varios géneros musicales como los himnos y canciones escolares, rondas y canciones del repertorio musical nacional. Para concretar la línea de base se ha diseñado el plan sintético, ubicando la relación de la fiesta cívica con un género musical representativo. Este plan sintético comienza en el mes de septiembre y termina en junio, espacio temporal en el que comprende el año lectivo escolar, en cada mes se plantea la práctica de un género musical distinto que se relacione con una actividad práctica, es decir, la función social de la música.

1. *Septiembre*: Día de la Bandera. Himnos, marchas y rondas de integración.

2. *Octubre*: Día de las culturas (interculturalidad). Día del Escudo, Día del pasillo ecuatoriano, 1 de Octubre (fecha de nacimiento de Julio Jaramillo). Géneros musicales propuestos: canciones y textos con contenido integracional, albazo y bomba (el pasillo lo hemos ubicado en otro acápite debido a su funcionalidad más dramática).
3. *Noviembre*: Finados. Géneros musicales, pasillo y yaraví. “Navidad chiquita”, colada morada, guaguas de pan. En las celebraciones recordatorias de los familiares fallecidos se ejecutan en zonas circunquiteñas principalmente los pasillos (“Sombras”, etc.), y/o yaravíes.
4. *Diciembre*: Fiestas de Quito, pasacalles. Navidad, loas, villancicos y chigualos. Pase del Niño. Inocentes.
5. *Enero*: Año nuevo y Santos Reyes. Géneros musicales del barroco americano: loas. Coloquios y sainetes. Chigualo (género montubio).
6. *Febrero*: Carnaval. Mes de la amistad y la fraternidad. En el calendario agrícola mes de las flores y frutas. En la cultura indígena imbabureña el Paucar Huatay. En el calendario oficial: día del Civismo. Carnaval de Guaranda. Géneros musicales: coplas del carnaval.
7. *Marzo*: Semana Santa, Equinoccio. Fanesca, mes de los granos. En el ciclo agrícola época del grano tierno. Género musical: yaraví.
8. *Abril*: Día del Maestro (13 de abril). Día de los grandes maestros y personajes importantes del Ecuador: Eugenio Espejo, Rocafuerte, Eloy Alfaro, Juan León Mera, Juan Montalvo, Juan Benigno Vela, etc. Géneros musicales: canción escolar. Canciones escolares e himnos de mujeres compositoras y maestras ecuatorianas: Inés Jijón, Lidia Noboa.
9. *Mayo*: Día de la madre. Repertorio nacional con temática sobre esta fecha. Géneros musicales: canción escolar. Canción latinoamericana.
10. *Junio*: en el calendario agrícola corresponde a la época de las cosechas. Fiestas de San Juan en Otavalo y San Pedro en Cayambe, Fiesta de San Pedro y San Pablo, fiesta de Corpus. Día del Padre. Día del Niño. Géneros musicales: sanjuanito, yumbo y danzante.

Para la documentación de este plan se debe partir de un criterio histórico y musicológico, para ir concretado un repertorio o cancionero-

ro, con creaciones de compositores populares y académicos, creaciones anónimas, composiciones actuales, cuya temática este acorde al planteamiento metodológico mencionado, es decir la relación del *género* con la *temática y función* de la composición sugerida:

Ejemplo 1

☉ Género	☉ Temática	☉ Función	☉ Estructura
Carnaval	Celebración del Carnaval o Carnestolendas. Paucar Huatay, fiesta de las Flores y Frutas.	Evocación al florecimiento de los frutos y flores en el calendario agrícola y festivo andino. Simbología de lo femenino en la cosmología andina.	Copla de verso cuadrado o redondilla (A-B). Danza.

Evocación al florecimiento de los frutos y flores en el calendario agrícola y festivo andino. Simbología de lo femenino en la cosmología andina. Copla de verso cuadrado o redondilla (A-B).

Repertorio del plan sintético

En este plano de la metodología se ha escogido ejemplos concretos a ser aplicados por ejemplo en el canto coral. Para el diseño del plan sintético ha sido importante estudiar, sobre todo, el repertorio académico de los compositores nacionalistas, incorporando e intercalando igualmente ejemplos del cancionero nacional e intercultural.

1. *Septiembre*: himno y ronda. “Himno a la bandera” (Sixto María Durán), himno “Patria” (Sixto María Durán). Ronda “El pavito” (tradicional). “Ronda de las voces” y “Abecedario” de Gerardo Guevara.
2. *Octubre*: albazo, bomba, pasillo. Albazo “Si tú me olvidas” (Jorge Araujo Chiriboga), bomba “Adela” (Mario Polo). Pasillo.
3. *Noviembre*: pasillo y yaraví. “Pobre barquilla mía”, yaraví.
4. *Diciembre*: pasacalle, loa y villancico. Pasacalle “Chulla quiteño” (Luis Alberto Valencia, texto), villancico “En noche tan fría” (español), “Cai chiri tutapi” (quichua) de Gerardo Guevara.
5. *Enero*: chigualo. “El sombrerito”.

6. *Febrero*: tonada “La naranja” (Carlos Chávez Bucheli), “Carnaval de Guaranda” (tradicional). “Ojos azules”, tonada (Rubén Uquillas).
7. *Marzo*: yaraví, “Salve, salve gran Señora”.
8. *Abril*: canciones escolares. “Las frutas”, canción escolar de Lidia Noboa de Granda. “Himno la maestro” del compositor quiteño Enrique Espín Yépez.
9. *Mayo*: “A mamá”, canon, y “Madre” de Gerardo Guevara.
10. *Junio*: sanjuanito, yumbo y danzante. “Apamuy shungu”, yumbo de Gerardo Guevara.

Una vez establecido el repertorio se da paso a las actividades complementarias:

Ejemplo 2:

● Género	● Temática	● Función	● Estructura
Carnaval	Celebración del Carnaval o carnes-tolendas. Paucar Huatay. Fiesta de las Flores y Frutas.	Evocación al florecimiento de los frutos y flores en el calendario agrícola y festivo andino. Simbología de lo femenino en la cosmología andina.	Copla de verso cuadrado o redondilla (A-B) Danza de género masculino o femenino.
Actividades			
Conocimiento práctico del género a través del canto y la danza del carnaval.	Conocimiento histórico del género a partir de su relación con la cultura que lo usa.	Dramatización de los contenidos del género, en este caso “El Carnaval”, a partir (por ejemplo) del mito de “Guaranga”.	Creación de coplas bajo la técnica de la improvisación

Nota: cada localidad aplicará su propio marco festivo escolar.

Resultados

Una vez detalladas las fuentes documentales del repertorio escogido se hace hincapié en la importancia de lo patrimonial, los elementos contextuales que fortalecen al género. Esto lo hacemos a partir del plan sintético aplicado a cada ejemplo de los diez meses del año lectivo, para

ello hemos escogido como ejemplo el pasillo. Para el caso concreto de los centros educativos urbanos quiteños con identidad mestiza, podemos plantearnos un objetivo que puede ser:

Elaborar una propuesta pedagógico-musical que constituya una fuente documentada del patrimonio de la música nacional ecuatoriana, que aporte al fortalecimiento de la identidad local y sea aplicable a la educación artística en los diversos grupos sociales que se identifican con el calendario festivo escolar.

Esto tendría su aplicación y sus resultados en el plan sintético y el plan analítico. Dentro de la praxis educativa en cada mes se estudiará (por ejemplo) un género musical determinado.

Plan sintético del repertorio escogido

Ejemplo: pasillo

Parámetro conceptual: Plan analítico

Repertorio: “Invernal”

Género: pasillo-canción

Temática: romántico-nacionalista

Estructura del texto: soneto

Arreglística: voz solista y/o conjunto coral

Estilo: pasillo costeño

Actividad del facilitador: analizar de forma lúdica la poesía dentro de su estructura literaria, el soneto.

Resultados: el joven participante estará en condiciones de comprender lo que es un pasillo desde lo estructural, podrá posiblemente escribir un pequeño texto que podrá ser leído en clase. Una vez realizado ésto, se dará paso a comprender la estructura del baile que tiene su relación con la métrica ternaria del texto cantado.

Parámetro procedimental

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

- Baile de pareja del pasillo serrano (quiteño).

Resultados: en esta parte el participante puede aplicar su conocimiento de manera más integral. Conocerá el grupo social que practicó y creó el pasillo, ciertas anécdotas que fundamentaron la escritura de varios pasillos ecuatorianos. Ahora podrá bailar con un ritmo reapropiado, empoderado, base fundamental y previa al canto coral. Se preguntarán no sólo cómo se escribe un pasillo, sino como se lo baila, elementos previos para la óptima interpretación coral.

Parámetro actitudinal: disfrutar de lo aprendido y presentarlo al público.

Proposición coral: cantar individualmente un pasillo. Cantar a una sola voz el pasillo “Invernal”. Cantar coralmente el mismo pasillo.

Ejemplo:

Invernal

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

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

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

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

Música: Nicasio Safadi,

Texto: José María Egas

Resultados: a estas alturas, el participante habrá disfrutado y comprendido parte de su identidad de manera sencilla y práctica. Nadie le ha obligado a comprender su cultura sino a participar creativa-

mente de ella. Conocerá cada género musical de su país, del repertorio de la música nacional, de manera participativa.

Apreciación socio cultural y valoración de la música tradicional y popular

Como un aval de la identidad cultural, destacando su potencialidad para renovar la cohesión social y apoyar los desafíos colectivos de las comunidades y grupos sociales.

En los últimos tiempos, se ha repetido constantemente un discurso que asume la “pérdida” de las identidades tradicionales. Pensamos que son algunas antiguas prácticas que, dentro de las dinámicas sociales se han refuncionalizado; y, ello no se debe a un aislado factor estético solamente, todo lo contrario: aspectos como la desestructuración del agro, la migración, la urbanización de poblados antiguos, los medios de comunicación, la educación, el turismo, etc., han generado diversas respuestas de cambio por parte de los grupos sociales comunitarios.

Pese a que vivimos un desarrollo cultural cada vez más heterogéneo con la participación de varios grupos sociales y étnicos que imprimen su presencia en los espacios artísticos, podemos competir dentro de este proceso con un espíritu identitario. Algunos son los factores que aportarían desde una óptica multicultural:

- Adquisición de una conciencia de identidad local.
- Desarrollo de la educación bilingüe e intercultural en países con presencia de varias nacionalidades.
- Abandono del ideal republicano del siglo XIX que solamente admitía una tipología cultural dominante.
- La migración interna a las grandes ciudades o externa hacia los países desarrollados, permite un mayor sincretismo de las manifestaciones artísticas.

En ese sentido, las instituciones culturales deben fortalecer críticamente las experiencias multiculturales adquiridas cotidianamente por nuestros jóvenes músicos (rock, hip-hop, tecno, etc.). Antes que desplazarlas, debemos discutir la posibilidad de potenciarlas dentro de nuestros proyectos. Es imprescindible mencionar que, a la par de este proceso artístico, el desarrollo de la etnomusicología o la antropología musical cumplen un papel de suma importancia dentro del pensamiento artístico y académico. Por otro lado, la pedagogía contemporánea, por ejemplo, de América Latina, Cuba, Brasil,

Argentina, etc., desde hace tiempo han investigado las tradiciones de sus áreas culturales para desarrollar una nueva música de escuela, más cercana a sus procesos culturales internos; y, que a la vez, fortalezcan el sentido de identidad nacional, pero que igualmente desarrollen las áreas académicas formales. En ese sentido, se plantean algunos derroteros:

- La comprensión de la educación musical desde planteamientos bimusicales, dos o más idiomas musicales de aprendizaje (a más de su lenguaje musical local).
- La diversidad musical actual entendida a partir de dialectos musicales en convivencia.
- Aplicar otras formas lógicas de aprendizaje de los sistemas de pensamiento musical de otras culturas universales (sistema tradicional europeo-occidental, jazz, etc.) junto a las locales.

Por ejemplo, la cultura musical estadounidense es uno de los mayores ejemplos de interculturalidad con la influencia musical africana. Una de sus mayores aportaciones es, de hecho, el jazz y uno de sus más grandes músicos es el afronorteamericano Duke Ellington (1899-1972). Como todos sabemos es uno de los países de mayor concentración multiétnica del mundo, las comunidades hispanas son un ejemplo de ello, y, uno de sus productos culturales mayormente difundidos en el mundo musical es la salsa. Con esta expresión, gran parte de la cultura latina se ha visto fortalecida en su identidad.

No podemos dejar de mencionar la urgencia de estructurar los archivos sonoros, cuya función es la de salvaguardar y codificar los bienes patrimoniales y la memoria histórica de las culturas vivas del Ecuador y América Latina. Sus resultados previos podrían ser:

- La salvaguarda y valoración del patrimonio inmaterial documental sonoro etnográfico en preocupante deterioro.
- El establecer en el Ecuador un Centro sonoro etnográfico de documentos inéditos.
- La legítima devolución organizada de los materiales culturales sonoros y memoria histórica a las comunidades indígenas y negras del Ecuador.
- La elaboración de documentos para la difusión y divulgación pública.
- El establecimiento de líneas jurídicas que defiendan los derechos de autor del patrimonio inmaterial sonoro etnográfico.

Bibliografía

- Albuja M.G. y J.M. Vacacela,
1995 “Los marcantaitas y la reciprocidad en la fiesta de navidad”, en *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala, pp. 227-233.
- Alsina, P., y F. Sesé,
1994 *La música y su evolución*, Barcelona, Colección El Lápiz.
- Banning, P.,
1991 “El sanjuanito o sanjuán en Otavalo”, en *Ecuador indígena*, Quito, Abya-Yala, pp. 195-217.
- Benalcázar, G.,
1985 *Escuela de la guitarra*, álbum No. 2, Quito.
- Carvalho Neto P.,
1964 *Diccionario del folklore ecuatoriano*, Quito, CCE.
- Barriga, F.,
1984 *Calendario folklórico*, Quito, IECE.
1986 *Etnología ecuatoriana*, Colorados, Shuaras, Quito.
1987 *Etnología ecuatoriana*, Cayapas o Chachis, Huaroani o Aucas, Quito.
1988 *Etnología ecuatoriana*, Awa-Kwaikeres, Cofanes, Salasacas, Quito.
- Benítez, L., y A. Garcés,
1987 *Culturas ecuatorianas*, Quito, Abya-Yala.
- Bianchi, C.,
1982 *Artesanías y técnicas Shuar*, Quito, Ediciones Mundo Shuar.
- Cajías de la Vega, F.,
2004 “Fiestas urbano-mestizas en Bolivia y la identidad nacional”, en *Culturas tradicionales*, territorio y región, Bogotá.
- Carvalho Neto P.,
1964 *Diccionario del folklore ecuatoriano*, Quito, CCE.

- Carrasco E.,
1983 *El pueblo Chachi*, Colección Ethos.
- Cerón Solarte B.,
1988 *Los Awa-Kwaiker*, Quito, Abya-Yala.
- Coba C.,
1981 *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, Colección Pendoneros, Otavalo.
- Costales, P. y A.,
1968 *El Quishibuar*, Quito, IEAG.
1995 *Lo indígena y lo negro*, Quito, IADAP.
- Costales, A., y J. Mullo,
1997 “Cantos de origen prehispánico, colonial y republicanos del Ecuador”, Quito, mecanografiado.
- Chalán, L.A.,
1995 “Sistema de cargos entre los Saraguros”, en *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala, pp. 235 - 250.
- Chango, M., y A. Jerez,
1995 “Reis Pishta”, en *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala, pp. 115-130.
- Chumpi Kayap, M.M.,
1985 *Los Anent, expresión religiosa y familiar de los Shuar*, Quito, Abya-Yala.
- Díaz, C.
1999 “Corpus Christi o la fiesta de la cosecha”, en *Revista Ecuador tradicional y turístico*, No. 8, Quito, pp. 40-48.
- Espinoza, A. M.,
1995 *Los mestizos ecuatorianos*, Quito, Tramasocial editorial.
- Espinoza, J.,
1977 *La mama negra*, Quito, IADAP.
- Espinoza, J. C.,
1992 *Tradición oral, Fiesta del Sol, Canto y Campanilla*, Quito, Jatarishun.

- Erazo Verdezoto, J.,
2002 “Chimbo se enciende la fiesta”, en *Revista Ecuador terra incógnita*, Quito, mayo, pp. 14-16.
- Franco, J.,
s.f. *Jetupikoró, Ecuador*, PETROECUADOR, CEDEP.
s.f. *La música de los Kichwas del Pastaza*, Ecuador, PETROECUADOR, CEDEP, Opip.
2000 *La música de loa A'I del Aguarico*, Quito, PETROECUADOR, CEDEP.
- Franco, J., J. Mullo,
1993 *Música de Ecuador*, Estocolmo, Caprice Records.
- García Canclini, Néstor,
1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Garzón, G. R.,
1994 “Acercamiento a la Chirimía”, en *Revista Sarance*, No. 20, Otavalo, Instituto Otavaleño de Antropología, pp. 103-120.
- Garay, G.,
s.f. Alma Montubia, L.P. Onix, No. 50129.
1973 *Fiesta Montubia*, L.P. Onix, No. 50105.
1987 “La proyección estética costeña”, en *Revista Opus*, Quito, Banco Central del Ecuador, No. 16, p. 10-31.
- Guerrero, J. A.,
1984 *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Quito, BCE.
- Guerrero, P.,
2000 “Los Fandangos o fandanguillos: bailes del Ecuador colonial”, en *Romero, X*, Quito en los ojos de los viajeros, Quito, Abya-Yala, pp. 192-195.
- Guerrero, Pablo,
2002 *Clave*, *Boletín Conservatorio Franz Liszt*, Quito, febrero.
- Guerrero Arias, P.,
2002 *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*, Quito, Abya-Yala.

- Guevara, D.,
1954 “Presencia del Ecuador en sus cantares”, Quito, CCE.
- Guevara, G.,
1992 *Vamos a cantar*, Quito, Editorial El Conejo.
- Guamán, M.,
1995 “Fiesta de la Virgen de Fátima de la comunidad de Pichic”, en *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala, pp. 251-258.
- Guncay, W.,
1997 *Tukhuamari*, Ecuador, CECI.
1999 *Géneros musicales quichuas del Chimborazo*, Quito, monografiado.
- Hidalgo, L.,
1984 *Coplas del carnaval de Guaranda* (recopilación y análisis literario), Quito, El Conejo.
- Knapp, G.,
1991 *Geografía Quichua*, Quito, Abya-Yala.
- Llunitaxi, L.,
1995 “La fiesta de San Pedro”, en *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala, pp. 131-136.
- Mendizabal, T.,
1982 “La comunidad de Lagunas, Saraguro y la fiestas de navidad”, en M. Rueda, *La fiesta religiosa campesina*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica, pp. 359- 369.
- Mullo, J.,
1993 *Estructura de la banda Mocha*, Quito, Promuart, pp. 33-36.
1993 *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, España, Voz Ecuador.
- Patzelt, E.,
1999 *Los últimos hijos libres del jaguar*, Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Pellizzaro, S.,
1978 *La celebración del Uwi*, Quito, Museo del Banco Central del Ecuador.

- Rueda, M.,
1982 *La fiesta religiosa campesina*, Quito, Ediciones de la Universidad Católica.
- Saca, S.,
1995 “La celebración de la fiesta de la cruces en la comunidad de Ilincho-Totoras”, en *La fiesta religiosa indígena en el Ecuador*, Quito, Abya-Yala.
- Salgado, Luis H.,
1952 *Música vernácula ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, en *Revista Opus*, No. 31, Quito, Banco Central del Ecuador, 1989.
- Sandoval, P.,
1982 *El Bandolín*, Quito, IADAP.
- Salivas, P.,
1995 *Equateur Le Monde Sonore des Shuar*, Francia.
- Sánchez, Enrique,
2001 *Estudios e investigaciones en la música mestiza popular ecuatoriana*, Quito, septiembre, Monografiado.
- Tapia, A.,
1988 *Apuntes para la historia de la ciudad y cantón Mira*, Tulcán, Editorial La Prensa.
- Tucumbi, J.,
1999 *Vida de Tucumbi, un sueño hecho realidad*, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Urrutia Ceruti, J.,
2004 “Patrimonio inmaterial, identidad y ciudadanía”, en *Culturas tradicionales, territorio y región*, Bogotá.
- Valencia, L.,
s.f. *Remberto Escobar Quiñonez, Memoria viva, costumbres y tradiciones esmeraldeñas*, Quito, Taller de Arte y Cultura Negra Ecuatoriana “La Canoíta”.
- Ventura, M., H. Medina, S. Álvarez, L. Ruiz, y D. Ehrenreich,
1997 *Etnografías mínimas del Ecuador*, Quito, Abya-Yala.

Whitten, N., y otros autores,

1985 *Amazonía ecuatoriana la otra cara del progreso*, Abya-Yala.

Zaruma Quishpelema, L.,

s.f. *Identidad de hatun Cañar a través de su folklore*, tomo II, Cuenca, Imp. Monsalve Moreno.

Zaruma Quizhpilema, V.,

1989 *Conjunto autóctono los Caporales*, Quito, SENAC.

1990 *Juegos infantiles ecuatorianos*, Quito, Ministerio de Bienestar Social.

1994 *Las fiestas religiosas del hatun Cañar: el Corpus Christi*, Quito, Abya-Yala.

1996 “La Mama Negra”, *Revista Ecuador*, No. 3, Quito.

CD de música

contenido

1. “La chulla quiteña”. Rondeña.
Segundo Luis Moreno (1882-1972). Bandolines: Rolando Campuzano y Carlos Cevallos. Referencia documental: disco compacto “Mestizos”. Investigación: Juan Mullo Sandoval. Fundación Cimas del Ecuador, Quito, 2001.
2. “Solito”. Albazo.
Música: Enrique Espín Yépez. Texto: Luis A. Nieto. Rondador: Juan Oña. Referencia de producción: Mario Molina. Sangolquí, provincia de Pichincha, 2004. Grabación: Diego Chiriboga.
3. “Las tres Marías”. Pasillo.
Música y texto: Alejandro Plaza. Dulzainas: Luis Narváez. Referencia de producción: Mario Molina. Sangolquí, provincia de Pichincha, 2004. Grabación: Diego Chiriboga.
4. “Viva la comadre”. Capishca.
Autor: Manuel Espín. Guitarras: Julio Andrade. Referencia documental: disco compacto “Escuela quiteña. Guitarras y flautas de Ecuador”. Investigación y producción: Juan Mullo Sandoval. Quito, 2005. Grabación: Diego Chiriboga.
5. “Viejo lindo”. Albazo.
D.R.A. Flautas: Pedro Saavedra. Guitarras: Julio Andrade. Referencia documental: disco compacto “Escuela quiteña. Guitarras y flautas de Ecuador”. Investigación y producción: Juan Mullo Sandoval. Quito, 2005. Grabación: Diego Chiriboga.
6. “Flor del café”. Bomba.
Anónimo. Provincia de Imbabura. Colección e investigación: Alfredo Costales (años 60).
7. “El pavito”. Sanjuanito.
Anónimo. Provincia de Imbabura. Colección e investigación: Alfredo Costales (años 60).
8. “Los pájaros”. Versos montubios.
Anónimo. Grabación de campo: Juan Mullo Sandoval. Río Caña, Portoviejo, provincia de Manabí, 27-28 de agosto, 2004.

9. “Bomba”
Anónimo. Ejecución: “Rey David”. Valle del Chota-Mira. Grabación de campo: Juan Mullo Sandoval. 1987.
10. “Tono de Wikis”.
Fiesta de Marcantaitas en diciembre. Violín: Manuel Guamán. Tambor: Luis Francisco Guamán. Grabación de campo: Juan Mullo Sandoval. Ñamarín-Saraguro, provincia de Loja, 2008.
11. “Salasaca toro”
Bocina. Colección Regional de Musicología UNESCO / PNUD. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, INPC. Referencia documental: MG2058. Investigación: José Berghmans. Salasaca, provincia de Tungurahua, 1980.
12. “Jahuay”. Canto ritual de la cosecha.
Comunidad El Lirio-Colta, provincia de Chimborazo. Colección e investigación: Mario Godoy, 1985.
13. “Invocación a la mesa de los Yumbos”
Ejecución: Félix Cushcahua. Cotacachi. Grabación de campo: Juan Mullo Sandoval / Carmen Haro. Quiroga, Cotacachi, provincia de Imbabura, 1989.
14. “Ñañipimi”. Nana.
Ejecución: Martín Malán. Comunidad de Pulucate-Columbe, provincia de Chimborazo. Colección e investigación: Mario Godoy. Agosto de 1989.
15. “Tono de Pingullo” (No.1).
Pingullo: Saturnino Topón. Referencia de producción: Mario Molina. Cotogchoa, Sangolquí, provincia de Pichincha, 2004. Grabación: Diego Chiriboga.
16. “Canto dúo de hombres”
Comunidad Shuar. Taruka, provincia de Sucumbíos. Referencia documental: Iruntramu antukuma. Grabación de campo e investigación: Pierre Salivas. Mayo, 1995.
17. “Gallada Cayambeña”. Tono de San Pedro.
Anónimo. Afinación de la guitarra en Guanopamba. Guitarra: Camilo Torres. Cayambe, provincia de Pichincha. Grabación de campo: Juan Mullo Sandoval, 1997.

Música patrimonial del Ecuador se terminó de imprimir en Quito el mes de julio de 2009 por el Fondo Editorial del Ministerio de Cultura del Ecuador con un tiraje de 1.000 ejemplares.