

E C U A D O R **Debate** 125



Cartografías culturales

AGOSTO | 2025

Cartografías culturales



**Centro Andino
de Acción Popular**

Ecuador Debate

Número 125, agosto-noviembre 2025

ISSN: 2528-7761

Quito-Ecuador

Comité Editorial

Alberto Acosta, José Laso Rivadeneira, Fredy Rivera Vélez,
Marco Romero, Hernán Ibarra, Eduardo Gudynas

Directores

Francisco Rhon Dávila (1992-2022)

José Sánchez Parga (1982-1991)

Coordinadora/Editora

Lama Al Ibrahim Jurius

Asistente Editorial

Gabriel Giannone

© CAAP

Dirección: Diego Martín de Utreras N28-43 y Selva Alegre

Teléfono: 2522763 - 2523262

E-mail: revistaed@caapecuador.org

www.caapecuador.org

Quito-Ecuador

Portada y diagramación

David Paredes

Impresión

El Chasqui Ediciones

Suscripciones

Valor anual, tres números:

Exterior: USD\$. 51.00

Ecuador: USD\$. 21.00

Ejemplar suelto exterior: USD\$. 17.00

Ejemplar suelto Ecuador: USD\$. 7.00

Ecuador Debate, es una revista especializada en ciencias sociales, fundada en 1982, que se publica de manera cuatrimestral por el Centro Andino de Acción Popular. Los artículos publicados son revisados y aprobados por los miembros del Comité Editorial. Las opiniones, comentarios y análisis son de exclusiva responsabilidad del autor y no necesariamente representan la opinión de Ecuador Debate.

Se autoriza la reproducción total o parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente: © ECUADOR DEBATE. CAAP.

| ÍNDICE

COYUNTURA

Las leyes urgentes, economías criminales y parques naturales	5-14
Ramiro Ávila Santamaría	
Conflictividad socio-política	
Marzo – Junio 2025	15-28
David Anchaluísa	

TEMA CENTRAL

La cultura entre un fin de siglo y umbral de un milenio	29-57
José Sánchez Parga	
Cultura, mercado y hegemonía: una crítica a los estudios culturales desde la economía política de la comunicación	59-79
Vanessa Steffani Bonilla Obando	
Condiciones y políticas para la participación en el campo cultural ecuatoriano	81-104
Carlos Moreno Yáñez	
¿Dónde están las mujeres? Un análisis de la representación de género en el Quitofest	105-123
Angie Danessa Cabascango Galarza	
La Dualidad: principio articulador de la forma de la canción patrimonial ecuatoriana	125-141
Luis D. Rodríguez Pazmiño	

DEBATE AGRARIO

- Los sistemas y mercados alimentarios alternativos en Ecuador 143-155
Xavier León Vega

ANÁLISIS

- La captura corporativa del Estado y la nueva radicalidad de las élites en Ecuador 157-174
Anahí Macaroff y Stalin Herrera
- Ecuador como *democracia dependiente* al borde de la *periferia externa*. Un análisis desde la teoría de la dependencia 2017-2025 175-194
Eduardo Enríquez Arévalo

RESEÑAS

- La semántica de la dominación. El concertaje de indios 195-198
Gregorio Páez-Santos
- La reinención de lo urbano. Las ciudades latinoamericanas en el siglo XXI 199-206
Valeria Reinoso-Naranjo y Andrea Goyes Balladares
- Guerra en Ecuador: reflexiones críticas sobre el espacio y el Estado 207-217
Gustavo Ayala Cruz
- La encrucijada Galápagos. Ecología, política y memoria de las tortugas frente a la utilidad humana 219-225
Marcos Colón
- Warmi Pangui. Memoria, afectividad, cuerpo y persona en la Amazonía ecuatoriana 227-230
Marie Lourties

La Dualidad: principio articulador de la forma de la canción patrimonial ecuatoriana*

Luis D. Rodríguez Pazmiño**

Resumen

Este artículo estudia la canción popular patrimonial del Ecuador desde un enfoque académico y compositivo, centrado en el análisis musical de cinco ritmos representativos —caphshca, saltashpa, albazo, tonada y pasillo— interpretados por el dúo Benítez y Valencia. Su objetivo es contribuir a la conservación, estudio y revalorización del patrimonio musical nacional, ante la escasez de investigaciones y el riesgo de desaparición de varios de estos géneros. La investigación describe las particularidades formales y expresivas de cada ritmo, dejando de lado aspectos interpretativos o socioculturales, y propone el principio de dualidad como eje articulador en la composición, resaltando la necesidad de desarrollar más proyectos que fortalezcan la preservación de esta tradición musical.

Introducción

En este artículo se busca abordar el estudio de la canción popular patrimonial nacional desde una perspectiva académica, presentando al principio de dualidad como un elemento articulador de la forma en canciones de diversos ritmos patrimoniales de nuestra tradición popular ancestral. Esta investigación se enfoca en aspectos musicales propiamente dichos, por lo que su materia de estudio es la música como tal, tomando como muestra un grupo de canciones populares y representativas grabadas por el célebre dúo Benítez y Valencia, quienes son referentes de los ritmos investigados. Este es un trabajo con un enfoque compositivo en el que se analizan ciertas características morfológicas de la canción popular nacional, y en el cual no se pretenden abordar aspectos de otras índoles, bien sean interpretativos, socioculturales, históricos, conceptuales, extramusicales o subjetivos, sino que se centra en los estudios musicales y compositivos propiamente dichos.

* Ponencia presentada en II Encuentro de Investigación Tecnológica 2019, de la Red de Investigación Tecnológica y Artes Musicales-RITAM.

** Compositor, docente e investigador musical. Catedrático de materias teórico-musicales y composición en la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (UCE) y el Conservatorio Superior Nacional de Música. Director del Área de Creación e Investigación Musical de la Fundación Cultural Rodríguez Pazmiño. E-mail: ldrodriguezp@uce.edu.ec

Se realiza con el objetivo de contribuir con la conservación del patrimonio musical nacional, su estudio y revalorización, así como con el desarrollo de la academia musical del país. Resulta importante tener presente, como antecedente y justificación de esta investigación, que en la actualidad son escasos los estudios académicos al respecto de la música popular tradicional del Ecuador y que varios de estos ritmos patrimoniales hoy son poco conocidos, valorados, estudiados, difundidos o renovados, e incluso se encuentran en un proceso de desaparición y en peligro de extinción. Esto resulta lamentable para nuestra cultura e identidad. Por este motivo, se consideran muy pertinentes los esfuerzos de la academia nacional de música por conservar, preservar y desarrollar nuestro patrimonio musical, por lo que se hacen necesarios más proyectos de investigación y creación musical que contribuyan en ese sentido.

De este modo, resulta importante tener presente que la canción popular tradicional se manifiesta de diversas maneras en las regiones naturales del Ecuador, presentando una variedad amplia de subgéneros, conocidos como “ritmos”, que se diferencian entre sí por las características específicas de sus acompañamientos, por ciertos giros y cadencias armónicas, por la forma de sus partes, su disposición dentro de las obras, la estructura de las letras de las canciones, el carácter expresivos de cada ritmo, su instrumentación, entre otros aspectos.

Entre los ritmos de la canción patrimonial, sin excluir otros, se encuentran el capishca, el saltashpa, el albazo, la tonada y el pasillo, que son los que abordamos en esta investigación. En su mayoría son ritmos mestizos representativos de la Sierra ecuatoriana. Es también el caso del pasillo que, a su vez, es tradicional en otras regiones del país y en otras naciones; pero el capishca, el saltashpa, la tonada y el albazo han sido esencialmente cultivados en la Sierra. Resulta importante mencionar que entre los principales compositores de piezas célebres constan –según el *Álbum de música típica ecuatoriana* publicado por el Gobierno de la Provincia de Pichincha (2015)– nombres como Ángel Leonidas Araujo, Alfredo Carpio, Benjamín Aguilera, Carlos Ortiz, Carlos Rubira, César Baquero, Cristóbal Ojeda, Francisco Paredes, Gerardo Arias, José Canelos, Julio Cañar, Manuel Espín, Marco Tulio Hidrobo, Pedro Echeverría, entre otros.

El repertorio patrimonial de obras célebres en este campo es amplio; a continuación mencionamos algunos pocos títulos de piezas representativas, mismas que han sido interpretadas por el dúo Benítez y Valencia:

- Capishcas: “Simiruco”, “Elé la mapa señora”, “Desdichas”, “La vuelta del chagra”, “El mal casado”, “Al amanecer”, entre otros.

- Saltashpas: “Bonita guambrita”, “Las cinco de la mañana”, “Sin dinero”, “La rueda de la fortuna”, entre otros.
- Albazos: “Morena la ingratitud”, “Negra del Alma”, “Avecilla”, “Así se goza”, “Apostemos que me caso”, “T tormentos”, “Amor imposible”, “No quisiera adorarte”, “Sin esperanzas”, “Pajarillo”, entre otros.
- Tonadas: “Ojos azules”, “La naranja”, “El poncho verde”, “Leña verde”, “Casamiento de indios”, “Árbol frondoso”, “Imbabura de mi vida”, entre otros.
- Pasillos: “Acuérdate de mí”, “Ojeras”, “Cantares del alma”, “Ósculos”, “Amar en silencio”, “Interrogación”, “Odio y amor”, “Sangra corazón”, “En las lejanías”, “Ojos negros”, “El alma en los labios”, “El aguacate”, “Ángel de luz”, “Brumas”, entre otros.
- Habiendo expuesto estas breves ideas, se procede al desarrollo del artículo, en el cual se pretende hacer un análisis de cómo el principio de dualidad se manifiesta en la composición interna de la canción patrimonial nacional, específicamente en los ritmos citados.

La dualidad

El principio de dualidad relacionado a la forma musical se determina por la concepción de un todo integrado por dos partes internas. Este puede presentarse tanto a nivel macroformal como microformal; es decir, tanto en la forma de las obras completas como en cada una de sus partes y en los elementos constitutivos de estas. Este concepto morfológico es característico no solo de la canción popular ecuatoriana, sino de la canción en general –universal, popular y académica–. No obstante, en los ritmos investigados la dualidad se presenta con características específicas que se exponen a continuación.

En primera instancia, se manifiesta como elemento articulador de los acompañamientos, de los motivos rítmicos que los caracterizan e identifican. Estos se presentan como un *obstinato* rítmico que coexiste con el movimiento armónico en los rasgados de guitarra y en los giros melódicos de la voz del bajo. No es característico de los subgéneros investigados el uso de instrumentos de percusión –y, si están presentes, no son protagonistas del acompañamiento–, sino que aparecen como un elemento secundario que refuerza las rítmicas del rasgado, que es en sí el elemento percutivo por excelencia de este tipo de música. De este modo, las claves rítmicas de acompañamiento son las células rítmicas características y diferenciales de cada subgénero. Se presentan en el *obstinato* de los acompañamientos, con posibles variantes de sus motivos, a lo largo de las canciones. En los

ritmos analizados, las claves presentan una estructura interna bipartita, en la que el principio de dualidad se hace visible, como se evidencia en los siguientes ejemplos de claves rítmicas de acompañamiento y algunas de sus posibles variantes.

Figura 1. Dualidad en las claves rítmicas de acompañamiento

The figure displays five musical staves, each representing a different rhythm. Each staff shows a main rhythmic pattern and its variants, labeled with 'A' and 'B' to indicate bipartite structure.

- CAPISHCA**: Main pattern is a sequence of eighth notes. Variants include: Variante 1 (A, B), Variante 2 (A, B), Variante 3 (A, B), and Variante 4 (A, B).
- TONADA**: Main pattern is a sequence of eighth notes. Variants include: Variante 1 (A, B), Variante 2 (A, B), and Variante 3 (A, B).
- SALTASHPA**: Main pattern is a sequence of eighth notes. Variants include: Variante 1 (A1, A2), Variante 2 (A1, A2), and Variante 3 (A, B).
- ALBAZO**: Main pattern is a sequence of eighth notes. Variants include: Variante 1 (A, B), Variante 2 (A, B), Variante 3 (A, B), and Variante 4 (A1, A2).
- PASILLO**: Main pattern is a sequence of eighth notes. Variants include: Variante 1 (A, B), Variante 2 (A, B), and Variante 3 (A, B).

Fuente: Elaboración propia.

Obsérvese que la dualidad formal es el factor común entre estos ejemplos de claves rítmicas de acompañamiento y sus variantes, y que el principio de la composición interna en dos partes se mantiene constante en todos ellos, más allá de las características métricas, rítmicas, y del carácter específico de cada ritmo. Nótese que existen claves rítmicas con una estructura A – B en que sus elementos o motivos constitutivos son distintos entre sí, como en el caso del capishca, la tonada, el pasillo o el albazo –escritos en el compás de seis por ocho–, en donde el principio de dualidad es evidente. Pero existen también otras claves rítmicas

de acompañamiento, como las del saltashpa, que presentan una estructura A1 – A2 conformada por la repetición de dos veces una célula rítmica dentro del compás, que a la vez establece el ritmo armónico y la estructura interna de las frases melódicas de los versos o estrofas, en donde se puede ver con claridad el principio de dualidad.

Por otra parte, este principio de dualidad de la forma se presenta con una concepción fractal en sus distintos niveles y elementos, como se hace evidente en el siguiente ejemplo del saltashpa “Bonita guambrita”, del compositor Rubén Uquillas.

Figura 2. Chart de “Bonita guambrita” de Rubén Uquillas

Transcripción: Luis Rodríguez P.

Allegro **INTRO**

A **VERSOS 1 y 3**

Bo ni Men ti

ta guam bri ta To da la vi da te qui se Bo ni ta guam bri ta To da la vi da te qui se Noha gas que ras trai cio nes Fal sas pa la bras dea mo res Men ti ras trai cio nes Fal sas pa la bras dea mo res Des de nes

10

tuin di fe ren cia Mi co ra zón mar ti ri ce Noha gas que tuin di fe ren cia Mi co ra zón mar ti ri ce y sin sa bo res Que des tro zan co ra zo nes Des de nes y sin sa bo res Que des tro zan co ra zo nes

INTERLUDIO

B **VERSOS 2 y 4**

A mar siem Teen ga ña

pre me ju ras te Fie ra guam bra si conciencia A mar siem pre me ju ras te Fie ra guam bra si conciencia Des pue so ran co mo aun ni ño Y que rras sin es pe ran za Teen ga ña ran co mo aun ni ño Y que rras sin es pe ran za Pa gan do

22

lome de jas te A margan domie xis ten cia Des pue so lome de jas te A margan domie xis ten cia la des con fian za que hi cis tes a mi ca ri ño Pa gan do la des con fian za que hi cis tes a mi ca ri ño

(FIN)

Fuente: Elaboración propia.

Nótese que la forma de la obra se estructura en dos partes, que podemos llamar también estrofas o versos A y B. Estas partes también pueden analizarse como A y A', pues guardan similitudes importantes a nivel motivico, armónico o morfológico, no obstante seguirían siendo dos partes, que es lo que busca evidenciar este análisis, como una de las características comunes entre las obras de los ritmos investigados.

Al mismo tiempo, y como se evidencia en el *chart* de “Bonita guambrita”, existen partes instrumentales de longitud más pequeña, que podemos denominar interludios o estribillos, que tienen la función de separar las estrofas cantadas, introducirlas y conectarlas a manera de transición, en donde existe un contraste determinado por ser partes instrumentales, sin canto (y sin letra). Es característico de las canciones tradicionales de estos ritmos que el interludio o estribillo aparezca entre los versos, y que con él inicie la canción a manera de *intro*, o que finalice con el mismo a manera de *outro*. Y es muy común que este interludio o estribillo se repita exactamente igual o con leves variaciones a lo largo de las piezas. De este modo, existe una disposición general de la macroforma de las canciones que intercala partes cantadas con partes instrumentales, en una estructura que podemos resumirla en la fórmula A, B, A, B, A, B... en la que se puede ver al principio de dualidad articular el discurso musical.

Además, resulta necesario considerar que durante el desarrollo de las canciones suelen repetirse las partes, en ocasiones variando las letras y manteniendo las melodías, la armonía y forma de los versos; en otras, repitiendo exactamente las partes sin alterar nada, e incluso, en algunos ritmos como los capishcas, saltashpas, tonadas y albazos, pueden presentarse repeticiones instrumentales de las melodías de los versos, intercaladas con los versos cantados. En el ejemplo de “Bonita guambrita”, cada uno de los dos versos A y B tiene dos variantes de letra distintas, manteniendo la melodía, armonía y forma, y cambiando el texto. Así, el principio de dualidad de la forma coexiste con el recurso de repetición y ciclicidad que es característico de los géneros bailables, como lo son los ritmos en cuestión. De esta manera la ciclicidad de esta forma A – B es un aspecto importante a considerar en el análisis morfológico de estos ritmos patrimoniales. En el caso de “Bonita guambrita”, las repeticiones de las partes dentro de la macroforma de la pieza es de la siguiente manera:

Figura 3. Ciclicidad de la macroforma de "Bonita guambrita"

Intro
A, verso 1 cantado
Interludio
B, verso 2 cantado
B instrumental
Interludio
A, verso 3 cantado
Interludio
B, verso 4 cantado (fin)

Fuente: Elaboración propia.

De esta manera, el principio de dualidad es evidente en la macroforma de las obras y se presenta también en la microforma de sus partes constitutivas. Esto es observable en las partes de la canción que se está analizando, tal como se ejemplifica seguidamente con su interludio o estribillo que se divide en dos partes, que a su vez lo hacen en dos más, las mismas que se integran por dos motivos.

Figura 4. Dualidad microformal, estribillo de "Bonita guambrita"

Allegro

INTRO

D-

Fuente: Elaboración propia.

Esta característica microformal se presenta también en las melodías de los versos, como se muestra en el primero de la misma canción, que internamente se compone por dos semifrases, y cada una de estas por dos subpartes más pequeñas, que a su vez se componen por dos elementos.

Figura 5. Dualidad microformal, verso A de “Bonita guambrita”

Fuente: Elaboración propia.

Obsérvese en el ejemplo cómo el principio de dualidad se hace evidente en la composición melódica y también en la letra de los versos. El texto está compuesto por dos pares de versos que se repiten dos veces en cada una de las mitades de la estrofa.

Figura 6. Dualidad y repetición en la letra, “Bonita guambrita”

Bonita guambrita	}	}	}
Toda la vida te quise	}	}	}
Bonita guambrita	}	}	}
Toda la vida te quise	}	}	}
No hagas que tu indiferencia	}	}	}
Mi corazón martirice	}	}	}
No hagas que tu indiferencia	}	}	}
Mi corazón martirice	}	}	}

Fuente: Elaboración propia.

Esta estructura compositiva basada en la repetición de los elementos se presenta dos veces, principalmente en capishcas, saltashpas y tonadas, poco menos en albazos, y menos aún en pasillos, en los cuales el desarrollo interno de los versos, por lo general, no presenta repeticiones de este tipo. No obstante, el principio de dualidad se manifiesta con claridad, como se evidencia en el siguiente ejemplo del primer verso del pasillo “Ojeras” del compositor Carlos Brito.

Figura 7. Dualidad microformal, verso A de "Ojeras"

(a tempo)

Has taal tas ho ras lle vo Mie rran za no che rie ga Me si guen tus re cuer dos Co mo gri ses ro me ros

Yun per fu me de lu na En la sen da se rie ga Y son co mo pu pi las Le ja nos los lu ce ros

(a tempo)

Tual ma si gue con mi go So mos en el ca mi no A ca so sin sa ber lo Dos i gua les via je ros

Tu so la cal mar pue des Mi sed de pe re gri no Y so lo me per fu man Tus bla cos jaz mi ne ros

Fuente: Elaboración propia.

Nótese en el ejemplo cómo la dualidad es el principio articulador de la microforma del verso, que tiene dos partes internas –separadas por la doble barra– que a su vez se dividen claramente en dos mitades, distinguibles en los cuatro sistemas del fragmento citado, y que a su vez se dividen internamente en dos subpartes, que a su vez se componen internamente de dos ideas o motivos melódicos que corresponden cada uno a una línea del verso. Préstese atención a que la letra de este pasillo no repite versos de manera exacta, como pasaba en el saltashpa del ejemplo anterior, que el número de compases es mayor que el de aquel y que el principio de dualidad se presenta en ambos a pesar de estas diferencias.

De este modo, la dualidad articula la estructura microformal de las piezas en los diversos ritmos investigados. Desde luego, existen casos excepcionales de canciones que presentan estructuras algo distintas en sus versos, no obstante esas diferencias pueden analizarse como variaciones alrededor del principio de dualidad. Por ejemplo, en los versos del albazo “No quisiera adorarte” del compositor José María Paz Diez, que se componen por dos mitades, cada una integrada por dos líneas de texto, pero que la cuarta y última se repite para reforzar la percepción del final de la estrofa, con lo que pudiera entenderse que dicho verso consta de cinco partes internas. No obstante, es evidente que esta estructura particular se deriva de la original básica que hemos analizado previamente.

Figura 8. Verso A de "No quisiera adorarte"

A

No qui sier raa do rar te Por que com pren do Que lle va raa tu al ma Mis crue les pe nas
Mas hoy se quees pre ci so Que yo teo cul te La pa sion gi gan tes ca Que mial maen cie rra

9

Que teha ria de gra cia da Con mis a mo res Que lle van siem preel se llo De mis tris te zas Que
lea do ra reen si len cio Co mo sea do ran Los se pul cros que guardan Que ri das pren das Los

13

lle van siem preel se guar llo De mis tris te zas
se pul cros que dan Que ri das pren das

INTERLUDIO

15

G C. G C. G C. G

Fuentes: elaboración propia.

Nótese en el ejemplo cómo el principio de dualidad articula la forma del verso, a pesar de que el mismo está integrado por un número impar de partes. Esto –u otras posibles variaciones de la estructura básica– puede suceder en algunos casos excepcionales de obras en las que los compositores juegan con la forma tradicional, pues en la mayoría de los casos la dualidad se presenta de manera simple. No obstante, aun en estas obras suigéneris, el principio de dualidad suele estar presente de alguna manera, escondida en la composición del verso y/o en las otras partes de las piezas, como se puede observar en el ejemplo de este albazo, en donde su interludio sí es claramente dividido en mitades.

De este modo, se debe concebir a la dualidad de la forma como un principio activo, vivo, complejo, que se manifiesta de diversas maneras, no de una sola, sino con distintas variantes en los ritmos y en sus obras representativas, en las que está presente de una u otra manera, más allá de sus características específicas.

Dualidad en la macroforma y la microforma

Algunos de los resultados más relevantes de esta investigación, y de la realización de este artículo, son conocimientos técnico-musicales traducidos en conceptos relacionados con la dualidad morfológica de las canciones de los ritmos patri-

moniales investigados: capishcas, saltashpas, tonadas, albazos y pasillos. En estos, la dualidad como principio articulador de la forma se manifiesta de distintas maneras en los niveles de la macro y la microforma de las obras. Para realizar un acercamiento a esto, seguidamente se exponen algunos conceptos que resultan de lo tratado en este trabajo y del análisis de piezas representativas:

Dualidad en la macroforma

Dualidad macroformal: las obras se componen de dos partes, versos o estrofas. Se distinguen dos tipos de dualidad en este nivel de la forma:

- *Dualidad macroformal simétrica:* se presenta cuando ambos versos tienen el mismo número de compases, como en el siguiente ejemplo de la tonada “Leña verde”, compuesta por Luis A. Valencia, en que cada verso tiene diez y seis compases.

Figura 9. Dualidad macroformal simétrica, “Leña verde”

Vivace **INTRO**

INTERLUDIO

A

mi a cuan do muer a En el fo gón me has de nte r rar Guambra mi a cuan do muer a En el fo gón me has de nte r rar Y cuan

B

do ha gas las tor ti llas Pon tea lli por mia llo rar Y cuan do ha gas las tor ti llas Pon tea lli por mia llo rar Y sial

gu no te pre gun ta Guambri ta por que llo ras Y sial gu no te pre gun ta Guambri ta por que llo rán De cí

la le ñas ta ver de Yel hu mo me ha ce llo rar De cí la le ñas ta ver de Yel hu mo me ha ce llo rar (FIN)

2a vez al

Fuente: Elaboración propia.

- *Dualidad macroformal asimétrica*: se presenta cuando los dos versos tienen distinto número de compases, como en el ejemplo del capishca “Al amanecer” de Víctor Veintimilla, en que el primer verso tiene ocho compases y el segundo, doce.

Figura 10. Dualidad macroformal asimétrica, “Al amanecer”

Allegro INTRO

D- %

A

D- Bb % F D- Bb % F

Con u na co pi ta que ca ray Voy can tan do en el a ma ne cer Con u na co pi ta que ca ray Voy can tan do en el a ma ne

7 D- F % D- F %

cer Buscan do con an si ay con fer vor Ay dón de po der cal mar la sed Buscan do con an si ay con fer vor Ay dón de po der cal mar la

INTERLUDIO

11 D- %

sed

B

D- F % D- F %

Has ta ha llar la ca sa de mia mor En to das las puer tas lla mo yo Has ta ha llar la ca sa de mia mor En to das las puer tas lla mo

17 D- Bb % F D- Bb % F

yo Qui sie ra can tar le con pa sión Yen tre gar le to do el co ra zón De jar en sus la bios el a dí os Por que de es ta tie rra ya me

21 D- F % D- F %

voy Con u na co pi ta que ca ray Voy can tan do en el a ma ne cer Buscan do con an si ay con fer vor Ay dón de po der cal mar la

INTERLUDIO

25 1 y 2. 3. x3 3. sed

Fuente: Elaboración propia.

Principio de ciclicidad: presente en las obras cuyas partes se repiten, con distintos textos, o instrumentalmente a lo largo de su desarrollo. Esto es común en todos los ritmos investigados. No obstante, puede haber casos en que las obras no repiten partes y se hace una sola vez cada verso, esto pasa principalmente en pasillos; sin embargo, en la gran mayoría de los casos las piezas presentan esta ciclicidad. La repetición de los versos suele hacerse con la interpretación

de las melodías por parte de los instrumentos de la agrupación que acompaña a los cantantes, esto sucede principalmente en ritmos como capishcas, saltashpas, albazos y tonadas, y es menos común en pasillos, en los cuales las únicas partes instrumentales suelen ser los estribillos.

Dualidad en la microforma

Dualidad microformal: las partes de las obras son internamente, también, bipartitas, de forma fractal.

- *Dualidad microformal simple o perfecta:* se presenta cuando las melodías principales de las partes de una obra se componen internamente de dos mitades; cada una también se compone de dos elementos más pequeños que a su vez lo hacen en dos más, y así hasta los motivos más pequeños e indivisibles, como se observa en el siguiente ejemplo del verso B del albazo “Negra del alma”, compuesto por Benjamín Aguilera.

Figura 11. Dualidad microformal simple o perfecta, verso B de “Negra del alma”

INTERLUDIO

14 F- % A

VERSO B

19 D^b A^b D^b % A^b

mi me lla man el ne _ gr̃Por quequierou na mo re na _ A mi me lla man el ne _ gr̃Por quequierou na mo re na _ A

20 A^b C7 F- A^b C7 F-

quién no le naa gus tar _ Te ner u na co sa bue na _ A quién no le vaa gus tar _ Te ner u na co sa bue na

Fuente: Elaboración propia.

- *Dualidad microformal compleja o variada:* se presenta cuando alguna de las partes de las obras rompe la simetría de división par. Estos son casos excepcionales de obras en que los compositores juegan con la forma, pero que, sin embargo, suelen presentar el principio de dualidad de alguna manera, como se evidencia en el siguiente ejemplo del primer verso del saltashpa “Las cinco de la mañana”, compuesto por Gerardo Obando. En él se pueden distinguir

tres semifrases, las dos primeras compuestas internamente por dos líneas del texto de la canción, mientras que la tercera lo hace de tres.

Figura 12. Dualidad microformal compleja o variada, verso A de "Las cinco de la mañana"

The musical score is presented in two systems. The first system features a melody line with lyrics: "Va lle gan do laa ro ra ca ray Le ván ta te guam bri ta que ya Re sue nan las gui ta rras mi bien Yachanto se le van ta por fin Y que si ga la". Above the melody, there are bracketed groupings and chord symbols: B^b, %, F, and %. The second system is labeled "INTERLUDIO" and includes a melody line with lyrics: "fia tra Que vi vael san toy que vi va Vi va la pia ña tam bién". Above the melody, there are bracketed groupings and chord symbols: F, A, D-, A, D-, A, D-, and D-. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Fuente: elaboración propia.

Dualidad en las claves rítmicas de acompañamiento: estas son bipartitas; se distinguen dos tipos:

- *Dualidad por contraste de motivos:* se presenta en las claves rítmicas de acompañamiento que internamente se componen de dos motivos o células rítmicas diferentes entre sí.
- *Dualidad por repetición de motivos:* se presenta cuando las claves rítmicas de acompañamiento se componen internamente de la repetición –dos veces– de una célula rítmica dentro del compás. Escribir o concebir estos ritmos así, entendiendo su clave rítmica de acompañamiento como un elemento bipartito, permite alcanzar una comprensión musical más clara, a nivel formal, del ritmo armónico, y de las características rítmicas de estas canciones.

Además de estos fundamentos teóricos, de esta investigación se derivan otros importantes resultados de carácter artístico y musical, como partituras y conocimientos aplicables en la interpretación y la composición musical. Es necesario señalar que la mejor manera de interiorizar en un nivel más profundo los aspectos brevemente tratados es el ejercicio y cultivo de estos ritmos: interpretándolos y, al mismo tiempo, componiendo nuevas obras musicales que preserven la tradición, que la desarrollen, enriquezcan y propicien su evolución. El presente y el futuro de la música en el Ecuador dependen mucho de los esfuerzos en esta dirección.

Discusión y conclusiones

Resulta importante tener presente que muchas de las características morfológicas de las canciones analizadas pueden tener elementos en común con piezas de otros ritmos, o subgéneros de la canción nacional y universal, académica y popular, pues es el macrogénero de la canción el que las engloba. En este artículo se ha buscado enfocar ritmos específicos de la canción popular patrimonial ecuatoriana. Se demuestra que es posible estudiar académicamente esta música, estableciendo conexiones útiles entre los saberes populares y el pensamiento científico, y obteniendo conocimientos que favorezcan su conservación y desarrollo.

Seguidamente, se expone un listado de conclusiones técnico-musicales relacionadas con el análisis morfológico de los ritmos investigados:

- El principio de dualidad se presenta de manera fractal en la macro y microforma de las piezas de los ritmos; se manifiesta de distintas maneras, no con una sola fórmula.
- Este principio se exhibe a nivel macroformal en obras de todos los ritmos investigados: capishca, saltashpa, albazo, tonada y pasillo, siendo característico de estos que las canciones se compongan de dos partes o versos.
- La dualidad macroformal puede ser simétrica (si ambos versos tienen el mismo número de compases) o asimétrica (si los dos versos tienen distinto número de compases).
- Esta forma bipartita se suele presentar de manera cíclica: repitiendo partes de las obras o la forma entera, variando la letra y manteniendo las melodías; o bien, se despliega instrumentalmente, sin el canto, reemplazándolo por instrumentos melódicos.
- En todos estos ritmos es común encontrar estribillos o interludios: partes instrumentales más cortas, que suelen intercalarse con los versos a manera de breves transiciones instrumentales, articulando la macroforma de las piezas con la fórmula *estribillo – verso(s) – estribillo – verso(s)*, etc.
- Generalmente, las obras presentan una dualidad microformal simple o perfecta: cada uno de los versos se compone internamente por dos subpartes que a su vez lo hacen en dos más pequeñas, y así sucesivamente hasta los motivos más pequeños e indivisibles.
- Existen piezas particulares que presentan una dualidad microformal compleja o variada; son casos suigéneris en los que el principio de dualidad de la forma se expresa con alteraciones o variaciones en ciertos pasajes de las obras.

- El principio de dualidad se manifiesta en las claves rítmicas de acompañamiento: en su estructura interna se componen de dos células o motivos rítmicos, bien sea por contraste entre estos o por la repetición de uno, dos veces dentro de la clave.

Finalmente, resulta necesario afirmar que esta investigación continúa desarrollándose, profundizándose y ampliándose; además, pueden emprenderse otros trabajos similares enfocados en otros aspectos de la canción patrimonial nacional, otros géneros u otros enfoques del estudio y la práctica artística, de interpretación o de creación musical. Es de gran importancia para el fortalecimiento y desarrollo de nuestra música, academia e identidad que se emprendan proyectos de esta índole, y que el Estado, las instituciones e instancias pertinentes favorezcan, apoyen y reconozcan estos emprendimientos con la profunda valía e importancia que tienen para la historia y la cultura de nuestro país.

Referencias

- Benítez y Valencia dúo. 1999. *Elé la mapa señora*. Canal YouTube: <https://youtu.be/JkW-2Q960GuI>
- _____. 1999. *Desdichas*. Canal YouTube: <https://youtu.be/s3k8ZgiaDoA>
- _____. 1999. *La vuelta del chagra*. Canal YouTube: <https://youtu.be/7U5b-I2oVMg>
- _____. 1999. *Bonita guambrita*. Canal YouTube: <https://youtu.be/xjzhfvRirTM>
- _____. 1999. *Las cinco de la mañana*. Canal YouTube: <https://youtu.be/CtAE4lnC9gk>
- _____. 2010. *La rueda de la fortuna*. Canal YouTube: https://youtu.be/A_PzpYacpkA
- _____. 2010. *Poncho verde*. Canal YouTube: <https://youtu.be/QMzS3ZxNZus>
- _____. 2011. *Leña verde*. Canal YouTube: <https://youtu.be/SwfSiU5fq2w>
- _____. 2011. *Acuérdate de mí*. Canal YouTube: <https://youtu.be/oPy4mNfsVnk>
- _____. 2011. *Ojeras*. Canal YouTube: <https://youtu.be/GsFkJGMQVNg>
- _____. 2011. *En las lejanías*. Canal YouTube: <https://youtu.be/Hwu32M9VzQw>
- _____. 2011. *Ojos negros*. Canal YouTube: https://youtu.be/e_gtr3xpp-w
- _____. 2011. *Tatuaje*. Canal YouTube: <https://youtu.be/YiVbV1yGZL4>
- _____. 2011. *Hojas secas*. Canal YouTube: <https://youtu.be/A4P8uxh4dSU>
- _____. 2011. *Ósculos*. Canal YouTube: https://youtu.be/-OMPInQZx_c
- _____. 2012. *Brumas*. Canal YouTube: <https://youtu.be/o-FoC3fZUTE>
- _____. 2012. *Sin dinero*. Canal YouTube: https://youtu.be/1GXfKMkxB_M
- _____. 2012. *Sin esperanza*. Canal YouTube: <https://youtu.be/WXcTs4qAVGc>

- _____. 2014. *Al amanecer*. Canal YouTube: <https://youtu.be/jznQGH7-aPA>
 - _____. 2014. *Ojos azules*. Canal YouTube: <https://youtu.be/UaM11Xouj4o>
 - _____. 2014. *Casamiento de indios*. Canal YouTube: <https://youtu.be/INp-ilM6Pf0>
 - _____. 2014. *La naranja*. Canal YouTube: <https://youtu.be/mYPOQrvklik>
 - _____. 2014. *Morena la ingratitud*. Canal YouTube: <https://youtu.be/-eGujrcWVIg>
 - _____. 2014. *Amor imposible*. Canal YouTube: <https://youtu.be/7U9S2SxwrZI>
 - _____. 2014. *Tormentos*. Canal YouTube: https://youtu.be/GxfmQAUK1_4
 - _____. 2014. *Interrogación*. Canal YouTube: <https://youtu.be/tA6LVaHjjZw>
 - _____. 2015. *Avecilla*. Canal YouTube: <https://youtu.be/x5QQhpjcmU>
 - _____. 2015. *Negra del alma*. Canal YouTube: https://youtu.be/mf_yJkOjQns
 - _____. 2015. *Amar en silencio*. Canal YouTube: <https://youtu.be/f28ze2M7m1Y>
 - _____. 2016. *Árbol frondoso*. Canal YouTube: https://youtu.be/7xGaeOw_yDQ
 - _____. 2017. *No quisiera adorarte*. Canal YouTube: <https://youtu.be/qJs0k1QII1o>
- Gobierno de la Provincia de Pichincha. 2015. *Cantando como yo canto*. Álbum de música típica ecuatoriana. Segunda edición. Quito: GPP.
- Guerrero, Fidel. 2010. “Breve historia del dúo Benítez y Valencia: una visión personal”. Blog Memoria musical del Ecuador. <https://n9.cl/eutnw>.
- Guevara, Gerardo. 2002. *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Editorial Incas y la Conquista/Consejo Nacional de Cultura.
- Herrera, Sylvia. 2012. “La identidad musical del Ecuador: el pasillo”. *RICIT: Revista Turismo, Desarrollo y Buen Vivir*, (4), pp. 58-70. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4181034>.
- Pazmiño, Terry. 2012. *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador, Cuaderno No. 1*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ribadeneira Araujo, Jorge. 2005. *Benítez y Valencia, fin fin. Kipus Revista andina de letras*. Quito: UASB-Ecuador/Corporación Editorial Nacional. <https://n9.cl/niwvt9>.
- Scholes, Percy A. 1980. *Diccionario Oxford de la música, Tomos I y II*. La Habana: Editorial Arte y Cultura.
- Vallejo, Raúl. 2005. “En una vasija de barro”. *Kipus Revista Andina de Letras*. Quito: UASB-Ecuador/Corporación Editorial Nacional. <https://n9.cl/zlndoZ>.