

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesis previa a la obtención del título de: LICENCIADA EN COMUNICACIÓN
SOCIAL CON ESPECIALIZACIÓN EN PERIODISMO DE INVESTIGACIÓN

TEMA:

**LA MÚSICA COMO CONSTRUCTURA DE IMAGINARIOS
COMUNICACIONALES: LA GENERACIÓN DE LOS POETAS DECAPITADOS
Y EL PASILLO ECUATORIANO DEL SIGLO XX**

AUTOR:

CARLA MARÍA GUANANGA PANCHO

DIRECTOR:

PATRICIO GUERRA

Quito, septiembre del 2013

**DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD Y AUTORIZACIÓN
DE USO DEL TRABAJO DE GRADO**

Yo, Carla María Guananga Pancho, con cédula de identidad No. 171844609-7, autorizo a la Universidad Politécnica Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de grado y su reproducción sin fines de lucro.

Además declaro que los conceptos y análisis desarrollados y las conclusiones del presente trabajo son de exclusiva responsabilidad de la autora.

Quito, septiembre del 2013

Carla María Guananga Pancho

C.I. 171844609-7

AGRADECIMIENTO

Gracias a mi maestro Patricio Guerra por su apoyo en la elaboración de este trabajo.
También a la Universidad Politécnica Salesiana y a todos los docentes que durante mi carrera me llenaron con su conocimiento, apoyo y formación.

CARLA MARÍA GUANANGA PANCHO

DEDICATORIA

A Dios, a mi familia, mi papá Abdón Guananga,

mi mamá Delia Pancho, mi hermano Alexis,

mi hijo Diego Alejandro y Juan Pablo,

con todo mi corazón

les dedico todo mi esfuerzo y trabajo.

Son la bendición más grande

Que el Señor me ha dado.

Son mi inspiración.

CARLA MARÍA GUANANGA PANCHO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	6
1.1 La Comunicación	6
1.2 La Cultura.....	14
1.3 Los Imaginarios.....	26
1.4 La Música como Constructora de Imaginarios Comunicacionales	32
CAPÍTULO II	
HISTORIA DE LA MÚSICA ECUATORIANA	41
2.1 Culturas Indígenas Prehispánicas	41
2.1.1 ¿Qué se entiende por prehispánico?.....	41
2.1.2 Período Paleoindio.....	43
2.1.3 Período Formativo	44
2.1.4 Período de Desarrollo Regional.....	52
2.1.5 Período de Integración	56
2.1.6 La Conquista Inca	59
2.2 La Colonia	65
2.2.1 La Conquista Española	65
2.2.2 Las Guerras de Independencia.....	68
2.3 La República.....	69
CAPÍTULO III	
EL PASILLO.....	73
3.1.1 Los Tipos de Pasillo.....	75
3.1.2 El Pasillo Ecuatoriano y su origen.....	76
3.2 La generación decapitada y sus aportes.....	80
3.2.1 Arturo Borja (Quito, 1892 - 1912).....	83
3.2.2 Humberto Fierro (1890-1929)	85
3.2.3 Ernesto Noboa Caamaño (1891-1927)	87

3.2.4 Medardo Ángel Silva (1898-1919).....	89
3.3 Análisis de Caso: Pasillo Sendas Distintas de la Intérprete Carlota Jaramillo.....	91
CONCLUSIONES.....	100
LISTA DE REFERENCIAS	105

RESUMEN

Ecuador es un país con una identidad única, resultado de su diversidad cultural. Partiendo de un análisis de diferentes teorías sobre la comunicación que destacan el rol de los procesos de comunicación como transmisores y constructores de la cultura, esta tesis se enfocara en analizar dos elementos esenciales en este proceso, la música y la literatura. A través de un resumen de la historia de la música en el Ecuador se demostrara el proceso de construcción que ocurrió desde la época de las primeras culturas aborígenes, pasando por su adaptación a una nueva realidad resultado de la conquista española, terminando con la formación de la República y la aparición de nuevos géneros musicales, como, el Pasillo. Estudiando la generación decapitada, se examinará como la literatura que reflejaba la realidad del la época influyo en la música. Finalmente, tomando el caso del pasillo Sendas Distintas del autor Jorge Araujo se analizará la versatilidad de la música para adaptarse a diferentes contextos y así cumplir su función constructora a través de los imaginarios comunicacionales.

ABSTRACT

Ecuador is a country with a unique identity resulting from its diverse culture. This thesis, starting with an analysis of different communication theories that state the importance communication processes as transmitters and creators of culture, will focus on analyzing two essential elements of this process, music and literature. This process will be shown through a summary of the history of music in Ecuador; starting with the first aboriginal cultures, continuing with their adaptation to a new reality resulting from the Spanish conquest and concluding with the formation of the Republic and the appearance of new musical genres, such as, Pasillo. By studying the "beheaded generation" one will examine how literature mirrored the contemporary reality and how it influenced music. Finally, examining Jorge Araujo's pasillo "Sendas Distintas", one will analyze music's capacity to adapt to different contexts and fulfill its role as a creator of identity through communicational imaginaries.

INTRODUCCIÓN

La música es un lenguaje expresivo, articulado por un sistema de signos sonoros portadores de un mensaje polisémico. Esta expresión ha sido parte fundamental de la comunicación y cultura desde los inicios de la humanidad. Por ello, se dice que la historia de la música es la historia del hombre.

El capítulo uno abarca el marco conceptual que será el fundamento de la presente tesis. Uno de los temas que se abordan es la comunicación. En la constitución de 2008 ésta se considera uno de los derechos del buen vivir. Pero antes de llegar a este punto tuvo su inicio en las pinturas rupestres del paleolítico superior en el 30 000 a.C. posteriormente se dio paso a la escritura cuneiforme en la Mesopotamia del 3 500 a.C.

En la antigüedad Aristóteles fue el padre de la comunicación. Luego, estos estudios se abandonaron y se volvieron a retomar en 1830 en Estados Unidos con Lazarsfeld, Lewin, Laswell y Houland. Laswell agregó el canal y los efectos a los dos elementos establecidos por Aristóteles (emisor y receptor).

Una década después, estudiosos de la Universidad de Yale incorporaron las intenciones del comunicador y las condiciones al esquema comunicacional. Shannon, Weaver y Shramm también hicieron sus reformas.

En los siguientes años los estudiosos de la comunicación se enfocaron en precisar si ésta se generaba únicamente en relaciones entre seres humanos o si ocurría en las interacciones del ser humano con su entorno, por ejemplo, a través del arte.

Con los estudios de Jesús Martín Barbero se visibilizó el papel de la cultura dentro de la comunicación y como la primera se desarrollaba como una realidad social dialéctica. En Ecuador, con 14 nacionalidades, 16 pueblos indígenas, 12 lenguas ancestrales y una gran población de afroecuatorianos y montubios, el contexto social está en permanente construcción.

Los estudios sobre cultura la definen como personal y social. La persona hace referencia a las creencias individuales de los sujetos mientras que la social concierne y crea un imaginario común partiendo desde las concepciones individuales. El lenguaje ha sido siempre el puente de unión entre la cultura y los seres humanos.

Para Barbero los medios de comunicación son los nuevos creadores de cultura. A su vez, ésta se manifiesta a través de varias expresiones, una de ellas es el arte. Desde la antigüedad se ha diferenciado las bellas artes de las artes útiles. Sin embargo, el arte tiene una marcada función comunicacional.

Como parte articulante de la comunicación y la cultura surgen los imaginarios. Cegarra la define como el fantaseo propio de la sociedad. Pero se establece una diferenciación entre la imaginación y lo imaginario. La primera hace referencia a la capacidad individual mientras la segunda es el medio de interpretación de la realidad social. Por ello, la comunicación tiene un papel importante dentro de la construcción de imaginarios comunicacionales.

Esto se ratifica en uno de los informes de la UNESCO en el que se indica que la música es importante dentro de los procesos de desarrollo cultural como un instrumento de comunicación. Con la música, los individuos incorporan elementos de las culturas

exóticas a la suya propia. Incluso en Ecuador, la música popular fue importante para estabilizar a los soldados en la guerra de la independencia.

En el capítulo dos se abordará la historia de la música ecuatoriana partiendo desde las culturas indígenas prehispánicas. La historia del Ecuador se inicia en el 11 000 a.C. En esta época los habitantes, del ahora Ecuador, se dedicaban a la caza, pesca y recolección.

En aquel periodo de la historia, los aborígenes dieron sus primeros pasos en la música. Al inicio usaban su cuerpo y posteriormente adornos, hojas y canutos vegetales para interpretar melodías. En el período Paleoindio se registran vestigios de un caracol marino que se usaba a modo de trompeta. Posteriormente en culturas como Valdivia, Real Alto, Cerro Narrío y Machalilla se utilizaron silbatos, flautas tipo quena, elaboradas en hueso, y trompetas.

Posteriormente en la cultura Chorrera se produjo se innovo con la creación de la botella silbato. Este instrumento reproducía fielmente el sonido del animal representado. En esta y en la cultura Cotacollao, y los Tayos se utilizaron sonajeros, trompetas, ocarinas, tambores y flautas.

En el período de Desarrollo Regional se produjeron intercambios entre las culturas. Es así que, los materiales, las ideas, los símbolos y la música se extendieron en los grupos sociales. En las culturas La Tolita, Capulí, Tuncahuán, Jama Coaque, Bahía, Guangala y Panzaleo, se utilizaron silbatos, ocarinas, cascabeles, tincullpas, flautas, trompetas, maracas, xilófonos, pitos y sonajeros.

Finalmente, en el Período de Integración (500 al 1 500 d.C.) se crearon canciones para deleitar al ser amado y exaltar su belleza. En esta etapa, la música tuvo un

protagonismo importante en la estructura social. Asimismo, las culturas Manteña Huancavilca, Milagro Quevedo, Cuasmal, Cañari, Urcuquí y Chilibulo utilizaron instrumentos como silbatos de cuatro sonidos, cascabeles, tincullpas, tambores, flautas de oro, rondadores, caracoles marinos, silbatos, flautas de hueso, ocarinas y sonajas, entre otros. Dado que este período se desarrolló cerca al saqueo de la conquista española, muchos de los instrumentos musicales hechos de metales preciosos se perdieron para siempre.

Por otro lado, en la época de la conquista Inca se desarrollo un intercambio dinámico entre las culturas que pertenecieron al incario. Para los incas la tierra no solo era su madre sino que de ella sacaban su sustento y producían instrumentos musicales como silbatos, flautas, quenás, botella silbato, flautas de pan y rondadores de arcilla.

En la conquista española todo o logrado entre las culturas del incario se fue perdiendo. Las danzas, los ritmos y los instrumentos indígenas fueron prohibidos por las autoridades religiosas católicas. La música europea llego a sustituir a la música andina, que aún así, se resistía a desaparecer. La música sacra y el canto gregoriano fueron enseñados por los frailes y monjas a los indígenas.

En esa época la encomienda, la mita y el obraje eran formas disfrazadas de esclavitud. Una de las estrategias de la iglesia para eliminar la música indígena fue convertirla en cantos eclesiásticos. Es así que el canto Salve, Salve Gran Señora fue creado a partir de una canción sacra indígena.

En las guerras de la independencia las canciones populares fueron la base sobre la que se creó la nueva sociedad y formaron la identidad nacional. Sin embargo, en la

República, con la creación del proyecto cultural libertario, la moda y los gustos de la clase alta se dirigieron hacia lo francés y lo europeo. Las fiestas y los músicos populares fueron marginados y mal vistos por las elites del poder. A pesar de esto se desarrollaron varios géneros como el Yaraví, el Danzante, el Yumbo, el Carnaval, la Tonada, el Aire Típico, el Sanjuanito, el Pasillo, el Pasacalle, el Colombiano, el Fox Incaico, el Saltashpa, el Cachullapi y el Capishca, entre otros.

En ese entorno nace el pasillo, como una innovación entre el vals europeo y el bolero español. En sus inicios fue instrumental y se interpretó con el uso de la bandola, el tiple, la guitarra y, a veces, el violín. Este tipo de pasillo se bailaba en salones y en las casas de la clase alta. Luego nació el Pasillo vocal con cantos enamorados, de desilusiones, de luto y recuerdos. Las primeras partituras el pasillo datan de fines del siglo XIX.

Este género se enriqueció con el aporte de los poetas. Ellos contribuyeron con sus letras para la formación de varios de los pasillos más emblemáticos. Por ejemplo, la poesía El alma en los labios, que Silva escribió días antes de su muerte y que estaba dedicada a su amada, se convirtió en un popular pasillo interpretado por Julio Jaramillo. Asimismo, el poema Para mí tu recuerdo, de Arturo Borja, fue musicalizado, como pasillo, por el compositor Miguel Ángel Casares Viteri, pasando a ser interpretado por destacados vocalistas como Carlota Jaramillo y Bolívar “El Pollo” Ortiz.

Ambos escritores pertenecieron a la denominada generación modernista del Ecuador, mejor conocidos como la Generación Decapitada, reúne exponentes como Arturo Borja y Humberto Fierro (quiteños); Medardo Ángel Silva y Ernesto Noboa y Caamaño (guayaquileños), Alfonso Moreno Mora (cuencano) y José María Egas

(manabita). La Generación Decapitada, nombre con el que el escritor Raúl Andrade los bautizó por su identificación con los “poetas malditos” (los franceses Baudelaire y Verlaine), es uno de los principales exponentes de la literatura ecuatoriana. Al reunir a este grupo con el pasillo se obtiene una tesis en la que se muestran los imaginarios comunicativos de la época y la forma en la que los ecuatorianos expresaban su sentir frente a las problemáticas sociales.

Este estudio pretende analizar, mostrar y describir la comunicación, los mensajes simbólicos y el contexto histórico de los ecuatorianos a inicios del siglo XX. Esta propuesta, sumada al aporte literario del pasillo, muestra la importancia del género y su historia dentro del país.

Con conocimiento sobre el tema, se toma el pasillo *Sendas Distintas* del compositor Jorge Araujo, específicamente de la intérprete Carlota Jaramillo, para analizarlo a mayor profundidad en base a criterios bibliográficos y comunicativos. El estudio incluye la observación del texto y contexto de la obra. Es decir, la época en que se desarrolló y la realidad económica, política y social de ese período.

Esta canción se eligió por su trascendencia, ya que es considerada como una de las más representativas del género hasta la actualidad. Asimismo, se escogió a Carlota Jaramillo por su importancia dentro de la música nacional.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

1.1 La Comunicación

De acuerdo a la constitución vigente, aprobada en 2008, la comunicación es uno de los derechos del buen vivir. Por ello, en el capítulo segundo, sección tercera se establece que todas las personas, tienen derecho una comunicación libre, intercultural, incluyente, diversa y participativa, en todos los ámbitos de la interacción social, por cualquier medio y forma, en su propia lengua y con sus propios símbolos.

Asimismo, la constitución declara que los ciudadanos tienen derecho a buscar, recibir, intercambiar, producir y difundir información veraz, verificada, oportuna, contextualizada, plural, sin censura previa acerca de los hechos, acontecimientos y procesos de interés general, y con responsabilidad ulterior. (Ecuador, 2008, pág. 25)

Mirando hacia atrás en la historia, las evidencias más antiguas de la comunicación humana están sin duda en las pinturas rupestres del paleolítico superior (unos 30 mil años a.C.) y del magdalenense (unos 15 mil años a.C.). Allí se evidencia el pragmatismo de un sistema incipiente de numeración y el inicio del lenguaje de contenido estético que va a encontrar su más alta expresión en Egipto, unos 3 mil años a.C. A esto, se debe añadir la escritura cuneiforme de Mesopotamia, unos 3 500 años a.C. Esta cultura nos ha proporcionado los documentos más antiguos de que disponemos. (Salesiana, 2007)

Sin embargo, el sistema de escritura alfabética no comienza sino hasta el segundo milenio antes de Cristo. Este invento fue atribuido al pueblo fenicio y más concretamente al príncipe Cadmo, contemporáneo de Moisés. Sin embargo, la existencia de Cadmo no está totalmente probada. Luego vino la transculturación greco - fenicia y greco - romana, lo que dio origen a las lenguas romances una vez terminado el Imperio de Occidente; y de allí proviene nuestro lenguaje español.

La paternidad de la ciencia de la comunicación corresponde al sabio griego Aristóteles, en la cuarta centuria antes de Cristo. Después de la muerte de Aristóteles, la comunicación fue olvidada como tema de interés científico. El pensar filósofo se volcó hacia el estudio del alma. Pero a partir del siglo XVII hay grandes aportes en la teoría del conocimiento. En 1930, en Estados Unidos, un grupo de científicos sociales se interesaron por los estudios de la comunicación. Por este motivo se conoce a estas personas como los padres de la comunicación. Ellos son Paúl Lazarsfeld, Kurt Lewin, Harold Lasswell y Carl Hovland. Lasswell concretamente, introdujo dos elementos más a los tres mencionados por Aristóteles: el canal en el que se transmiten los mensajes y los efectos que estos producen.

En la década siguiente, los estudios sobre la persuasión, conducidos por el grupo de Hovland en Yale, como consecuencia de los resultantes de la propaganda nazi de la segunda guerra mundial, llevan a Raymond Nixon a modificar el medio de Lasswell. Aquí se introdujeron dos elementos más en el proceso: las intenciones del comunicador y las condiciones en que se recibe el mensaje.

Finalizada la guerra, dos ingenieros americanos, Claude Shannon y Warren Weaver, diseñaron uno de los modelos contemporáneos de la comunicación electrónica más usados. En la década de los cincuenta, Wilbur Shramm adapta el modelo anterior al sistema de comunicación humana, sustituyendo transmisor y receptor por comunicador y preceptor. De esta forma se establece que la fuente y el comunicador son una persona, que el preceptor y el destino son otra, y que la señal es el lenguaje. Y así nos ubicamos en el campo de la comunicación humana. (Berlo, 1995, págs. 20-23)

Siguiendo con los estudios de la comunicación, catedráticos contemporáneos como Miller conciben a la comunicación como el proceso dinámico que fundamenta la existencia, progreso, cambios y comportamiento de todos los sistemas vivientes, individuos u organizaciones. Según Miller, esto se entiende como la función indispensable de las personas y de las organizaciones, mediante la cual, la organización u organismo se relaciona consigo mismo y su ambiente relacionando sus partes y sus procesos internos unos con otros. (Miller, 1974, pág. 21)

Con la premisa de Miller, la comunicación puede entenderse como el acto que un individuo (ser humano, animal u objeto) establece con otro u otros. A través de este contacto, se transmitiría una determinada información. El acto al que se refiere Miller se asocia también con la música, que es uno de los temas de esta tesis. Sin embargo, bajo este esquema, otros autores aseguran que la comunicación puede ser reducida al cumplimiento de un conjunto de conductas como la transmisión o recepción de mensajes.

Uno de los que no acepta la definición de Miller es Pasquali. Para él, el término comunicación debe reservarse a la interrelación humana, al intercambio de mensajes entre hombres, sean cuales fueren los aparatos intermediarios utilizados para facilitar la interrelación a distancia. . El autor señala que el proceso comunicacional es único de los seres racionales, negando así, la interacción entre entes mecánicos y/o naturales.

Los únicos entes capaces de presentar comportamientos comunicacionales y sociales, de transmitir y recibir intelectual y sensorialmente son los seres racionales, (los seres humanos). Ellos poseen lo que Pasquali denomina el con-saber de la conciencia, es decir, la co-presencia de ambos para que se de la comunicación. El saber que existen dos

presencias, la del "otro" y la propia que interactúan simétricamente tratando de acondicionar la voluntad de entendimiento mutuo es lo que se denomina diálogo.

Pasquali expresa que no hay comunicación ni relaciones dialécticas de otro tipo con la naturaleza y la materia bruta. En estos casos sólo existiría una relación monovalente o de información, donde los mensajes emitidos no tendrían retorno mecánico, ya que los participantes presentan un bajo coeficiente de comunicabilidad. (Pasquali, 1979, págs. 33-63)

Por otro lado, Frank Dance no le da mucha importancia a la diferenciación de Pasquali, ya que para él, todo lo que implique interacción es comunicación. En su postura, Dance establece que la comunicación es una elicitación de respuestas, sin limitar ningún ser viviente. Esto permite una apertura al universo de entes que pueden interaccionar con los seres humanos, incluida la música. También se permite una amplitud comunicacional, con la salvedad de que, el único que tiene el don de la verbalización es el ser humano. Así se da un carácter simbólico a la comunicación a través de signos. Estos representan una significación constante, innata y concreta, asociando el lenguaje a la interpretación y representación simbólica de todo aquello que, él expresa y percibe, dependiendo del contexto social y cultural en que se encuentre. (Dance, 1973, págs. 391-417)

David K. Berlo apoya la postura de Miller. Para Berlo, al comunicar se buscan alcanzar objetivos relacionados con la intención básica de influir en el medio ambiente y en el individuo. Asimismo, el autor concibe el proceso de comunicación como bidireccional, es decir, hay dos partes que están involucradas, un emisor y un receptor.

Según Berlo, la comunicación es como un proceso reglado que permite al ser humano negociar su posición en el entorno en el que vive. De este modo, la comunicación es un valor de interlocución, de poder, de influencia y de control. No obstante, para el autor, la eficacia o fidelidad de la comunicación está sujeta a estrategias y no produce resultados ciertos, sino que puede estar avocada al fracaso. Esto, generalmente por incompatibilidad entre el propósito de quien emite y la disposición de quien recibe.

La eficacia radica en buena medida en eliminar, en un sentido amplio del término, los ruidos que pueden distorsionar el propósito comunicacional. Desde el punto de vista de sus objetivos, los alcances de la comunicación son, según este autor, de dos tipos: aquellos que se satisfacen en el hecho mismo de la comunicación y los que, más allá que transmitir un mensaje, dan a la comunicación un carácter instrumental y persiguen una respuesta concreta (cambio de actitud, consumo, voto político, etc.). (Berlo, *Redes de la Comunicación*, 1984, pág. 17)

Para Bolz, autor contemporáneo, la comunicación de esta era ya es mundial. En estos tiempos la comunicación mundial se caracteriza, sobre todo, porque la percepción de ésta sustituye a la percepción del mundo. Según Bolz, comunicación mundial significa que el mundo es todo lo que es comunicado. Este no es el concepto del mundo (de la vida) de la fenomenología, es decir, el mundo en el cómo de los hechos de la experiencia de Husserl. Tampoco es el concepto de mundo de la teoría de sistemas. En lugar de ello, dice Bolz, es entender el mundo como el marco de la asequibilidad comunicativa. (Bolz, 2006, págs. 7-8)

Sin embargo, si se quiere hablar sobre las relaciones entre el actor y el mundo, Jürgen Habermas es uno de los expertos. En su Teoría de la Acción Comunicativa, Habermas se basa en la relación comunicacional lingüística para poder analizar los procesos comunicativos desde su esencia.

La racionalidad comunicativa de Habermas, se establece de esta forma, en las distintas posibilidades de generar el discurso y en las relaciones que a través de la acción comunicativa realizan los actores con el mundo. Por ello, Habermas elige la teoría popperiana del Tercer Mundo para explicitar las relaciones actor-mundo. Desde este punto explica las implicaciones de los conceptos asociados a las pretensiones de validez en la racionalidad.

Habermas detalla los elementos de la teoría del Mundo de Popper como punto de partida para el desarrollo de la propia Acción Comunicativa. De esta forma la primera se convierte en pilar de la segunda. En la teoría popperiana se distinguen tres mundos o universos: “el mundo de los objetos físicos o de los estados físicos; en segundo lugar, el mundo de los estados de conciencia o de los estados mentales o quizá de las disposiciones comportamentales para la acción, y en tercer lugar, el mundo de los contenidos objetivos de pensamiento, en especial del pensamiento científico y del pensamiento poético y de las obras de arte”. (Habermas, 1999, pág. 112)

Habermas propone un modelo que permite analizar la sociedad como dos formas de racionalidad que están en juego simultáneamente: la racionalidad sustantiva del mundo de la vida y la racionalidad formal del sistema. El mundo de la vida representa una

perspectiva interna como el punto de vista de los sujetos que actúan sobre la sociedad, mientras que el sistema representa la perspectiva externa, la estructura sistémica.

Por ello, Amalia Pedemonte afirma que Habermas, en su Teoría de la Acción Comunicativa, refiere que al elegir un determinado concepto sociológico de acción, nos comprometemos con determinadas presuposiciones ontológicas. De la multitud de conceptos de acción, empleados en teoría sociológica, Habermas, las reduce a cuatro:

1.- El concepto de acción teleológica que ocupa el centro de la teoría filosófica de acción desde la época de Aristóteles. El actor realiza un fin o hace que se produzca el estado de cosas deseado, eligiendo en una situación dada los medios más congruentes y aplicándolos de manera adecuada.

2.- El autor dice “el concepto de acción regulada por normas se refiere no al comportamiento de un actor en principio solitario que se topa en su entorno con otros actores, sino a los miembros de un grupo social que orientan su acción por valores comunes”

3.- Habermas agrega que “el concepto de acción dramatúrgica, no hace referencia ni a un actor solitario ni al miembro de un grupo social. El actor transmite en su público determinada imagen o impresión de sí mismo al poner de manifiesto lo que desea, es decir, su propia subjetividad”.

4.- Finalmente, “el concepto de acción comunicativa se refiere a la interacción de a lo menos dos sujetos capaces de lenguaje y de acción que entablan una relación interpersonal”. (Pedemonte, 2000, pág. 5)

El tema de la comunicación está en el centro de todos los debates, porque su carácter masivo y creciente configura la realidad e incide en todas las alternativas. Para Jesús Martín Barbero, los estudios de comunicación en América Latina se ven enfrentados, estos últimos años, a dos tipos de procesos que están exigiendo un replanteamiento del sentido mismo de la investigación en este campo: los procesos de transnacionalización, esto es el salto de la imposición de un modelo económico a la internacionalización de un modelo político con el que hacer frente a la crisis de hegemonía; y, por otra parte, los procesos de emergencia de nuevos actores sociales y de identidades culturales que viniendo de lo regional y lo local hacen visible la existencia de otros. (Barbero, 1987, pág. 43).

Según Alsina, por un lado, hay un clima de opinión intelectual que ha supuesto un cierto cambio en la comunidad científica. El autor cree que en las ciencias sociales hay una tendencia al subjetivismo a partir de que el sujeto se ha convertido en un objeto de reflexión prioritario. Este interés conllevaría también una cierta tendencia al relativismo científico. Frente a esta postura, la ciencia empezaría a asumir sus propias limitaciones al estudiar el ámbito de lo social. Aunque se mantienen teorías que se pretenden omnicomprensivas, otros autores, en lugar de construir macroteorías, se esfuerzan en fundar una sociología más comprensiva de los fenómenos singulares. Por último, hay que destacar un cierto resurgimiento del interés por el estudio de lo cotidiano, donde lo intercultural se manifiesta con toda su efervescencia. (Alsina, 1999, pág. 11)

1.2 La Cultura

El octavo objetivo del Plan Nacional del Buen Vivir de 2009 a 2013 es afirmar y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad. Pero, ¿Qué es la cultura?

Según el documento, (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo SENPLADES, 2009, págs. 297-299) los sistemas de la cultura abarcan todos los niveles que componen el orden común y configuran, en cada época, las formas que asume la vida social transmitida de generación en generación. Estas formas reciben el nombre de identidad, y son entendidas como un conjunto de caracteres que expresan las relaciones de las colectividades con sus condiciones de existencia histórica y social.

Entre estos caracteres la Senplades reconoce los de larga duración y los transitorios. Los primeros aseguran la continuidad de las sociedades en el tiempo, bajo la forma de la tradición y la memoria histórica y los segundos corresponden a momentos del devenir social y humano. La realidad de la cultura es coextensiva a la realidad social; por tanto, si existen diversas sociedades, existen diversas culturas. Las culturas no son realidades acabadas, sino en permanente construcción.

Las prácticas de los grupos culturales emergen como resultado de las transformaciones sociales contemporáneas. Según la Senplades, la realidad cultural ecuatoriana es compleja. En el país coexisten diversas nacionalidades, pueblos, culturas y grupos identitarios en relaciones de conflicto, intercambio y convivencia. Esta nueva perspectiva permitiría examinar otras formas de diversidad, tales como la diversidad regional, de género y generacional. La diversidad cultural del país está compuesta por 14

nacionalidades, 16 pueblos indígenas, 12 lenguas ancestrales, y una importante población afroecuatoriana y montubia.

Según la organización SIL International, la cultura es una abstracción, es una construcción teórica a partir del comportamiento de los individuos de un grupo. Cada individuo tiene su mapa mental, su guía de comportamiento. A esto se denomina cultura personal. Mucha de esa cultura personal está formada por los patrones de comportamiento que comparte con su grupo social, es decir, parte de esa cultura consiste en el concepto que tiene de los mapas mentales de los otros miembros de la sociedad. Por tanto, la cultura de una sociedad se basa en la relación mutua que existe entre los mapas mentales individuales. (SIL International, 1934)

Para la organización existen 10 características universales de la cultura. Entre ellas se explica que la cultura está compuesta por categorías, que es siempre un código simbólico (los de esa cultura comparten esos mismos símbolos, entre ellos la lengua, lo que les permite comunicarse eficazmente entre ellos), que es un sistema arbitral (porque no hay reglas que obliguen a elegir un modelo), que es aprendida y compartida.

Además, establece que la cultura es todo un sistema integrado donde cada una de sus partes está interrelacionada con, y afectando a las otras partes de la cultura, que tiene una gran capacidad de adaptabilidad, que está en diferentes niveles de conocimiento, que no es lo mismo la idea que la cultura real vivida, y finalmente, que la primera y principal función de la cultura es adaptarse al grupo.

Uno de los problemas que debe enfrentar la cultura es el modelo de desarrollo mercantil que ha puesto al mercado y su lógica como la única dimensión reconocible de

la realidad social, provocando un agudo proceso de descomposición de la vida humana que se manifiesta en la crisis económica, ambiental, energética, ética y simbólica, que ponen en riesgo la permanencia de lo social. Para el Plan Nacional, actualmente estamos asistiendo al deterioro físico, práctico, social, simbólico y espiritual del ser humano, que tiene dificultad para detener la violencia generalizada, la corrupción, el predominio de intereses particulares por sobre objetivos nacionales y comunitarios postergados; que no logra establecer diálogos y acuerdos entre los diferentes actores de la vida social local, nacional, regional y mundial. (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo SENPLADES, 2009, pág. 299)

La comunicación y la cultura han tenido una estrecha relación. Uno de los autores que aborda ambos temas es Alsina. Según el autor, hay un clima de opinión fomentado por los medios de comunicación que hace que aumente el interés social por la interculturalidad. Según el autor, la atención de los medios de comunicación se está focalizando, cada día más, en las manifestaciones de culturas consideradas distintas a las propias del país, tanto si se producen en el espacio nacional como en el extranjero. A causa de estos cambios en los criterios de noticiabilidad se da una mayor visibilización a otras culturas”. (Alsina, 1999)

Otra persona que ha indagado sobre comunicación y cultura es Barbero. Para él, la modernización por la que atravesamos entraña un fuerte desplazamiento de la función que jugaron los medios masivos en la primera modernización. Esta, desde los años treinta a los cincuenta estuvo orientada por los populismos. Durante esta época los medios jugaron un papel decisivo en la formación y difusión del sentimiento y la identidad nacional. La radio construirá una mediación fundamental con el lenguaje popular, con sus peculiares

maneras de elaborar las adhesiones y las interpelaciones, con su especial capacidad de reelaborar la oralidad. El cine hará la mediación con las culturas urbanas, organizando el cambio de la racionalidad expresivo-simbólica a la racionalidad instrumental de la modernidad. Ambos medios proporcionarán a la gente de la provincia y las regiones apartadas una experiencia cotidiana de integración a la nacionalidad. (Barbero, La Comunicación en las transformaciones del campo cultural, 1, pág. 63)

Según Barbero, el proceso que vivimos hoy es no sólo distinto, sino en cierta medida inverso. Los medios de comunicación son uno de los más poderosos agentes de devaluación de lo nacional. Para el autor, lo que desde ellos se configura hoy, de una manera explícita en la percepción de los más jóvenes, es la emergencia de culturas sin memoria territorial. Culturas que desafían especialmente las imágenes que los educadores tienen de lo nacional.

Alsina apoya la tesis de Barbero al mencionar que tampoco hay que caer en la falacia de pensar que la comunicación intercultural siempre ha tenido las mismas características a lo largo de la historia. Todo proceso histórico es un devenir en el tiempo que, en cada momento, es percibido por sus protagonistas de acuerdo con las perspectivas cognitivas y emotivas existentes en ese momento y que se desarrolla de acuerdo con la especificidad del contexto histórico. (Alsina, 1999)

Alsina cree que en un inicio, existieron dos personas, que se percibían a sí mismas como pertenecientes a culturas distintas y que se intentaban comunicar. Por ello, el autor plantea que si es difícil determinar con precisión la aparición de la comunicación

intercultural, es mucho más fácil explicar las circunstancias que hicieron que esta realidad comunicativa se convirtiera en objeto de estudio.

Para apoyar su idea, Alsina plantea que las teorías, como los objetos de estudio, suelen construirse a partir de la necesidad social de su existencia. Dentro de sus postulados cita a Abdel Rahman Ibn-Khaldun (1332-1406), que nació en Túnez, como uno de los primeros autores que desarrolló un cuerpo de ideas (un estudio empírico de la sociedad que buscaba de las causas de los fenómenos sociales). También menciona que si bien fue Auguste Comte (1798-1857) el primero en utilizar el término sociología suele atribuirse la paternidad de esta disciplina a autores, también europeos, algo posteriores como Durkheim (1858-1917), Marx (1818-1883), Pareto (1848-1923) o Simmel (1858-1918).

En los años sesenta, en Estados Unidos, este campo de estudio recibió un doble empuje. El caso de los afro-norteamericanos y las guerras en el sudeste asiático que supuso no solo un contacto con las culturas de estos países, sino también que una gran cantidad de personas de Camboya, Laos y Vietnam se refugiaron en los EE.UU. Además, según el autor, a estos flujos migratorios hay que añadir los de los países latinoamericanos.

En la década de los sesenta, estudios latinoamericanos, entre otros, formularon la teoría de la dependencia y del imperialismo. Estas teorías critican la teoría del desarrollo que, desde los años cincuenta, consideraba a los medios de comunicación instrumentos para el progreso de los pueblos y por ello propugnaba la libre circulación de todos los productos comunicativos industriales. En esta década también se rompe la visión teocéntrica que consideraba que el problema del desarrollo podía solventarse aplicando

mecánicamente el sistema político y económico occidental en el denominado tercer mundo.

Según Alsina, como se ha podido apreciar, la comunicación intercultural es un campo de estudio bastante reciente. Esto hace que haya pasado por las vicisitudes habituales conducentes a su consolidación. Si en muchos campos de las ciencias sociales hay problemas de orden epistemológico, ontológico y metodológico, en el caso de la comunicación intercultural estos se acentúan por las propias características del objeto de estudio. De hecho todavía la delimitación del campo de estudio está sometida a debate.

Sin embargo, el autor señala que en los años ochenta, a partir de una aproximación pluridisciplinar, se empieza a ver la necesidad de coordinar las distintas investigaciones para perfilar mejor el campo de estudio. Así, Gudykunst establece cuatro diferentes áreas de estudio:

a) La comunicación intercultural, que es la comunicación interpersonal entre pueblos con diferentes sistemas socioculturales, y/o la comunicación entre miembros de diferentes subsistemas, por ejemplo grupos étnicos, dentro del mismo sistema sociocultural. Este tipo de estudios buscan básicamente la eficacia comunicativa, la competencia comunicativa intercultural. A medida que aumentan los contactos interculturales por las facilidades del transporte o por las necesidades económicas, este campo de estudio adquiere importancia.

b) La comunicación transcultural o cross-cultural, que es la comparación entre otras formas de comunicación interpersonal de distintas culturas. En este caso, no se trata de analizar las interrelaciones, sino simplemente de comparar las diferencias entre las

propias formas de comunicación de cada cultura. Para Alsina, estos estudios descriptivos son importantes porque aportan conocimientos sobre normas, valores, conductas y percepciones de la realidad de otras culturas.

c) La comunicación internacional, que hace referencia a los estudios de las relaciones internacionales en el ámbito de la comunicación de los mass media. Desde la perspectiva de la política económica de los medios se trataría el orden internacional de la información y la comunicación. Aquí nos encontramos la clásica discusión del papel de los medios en el desarrollo cultural.

d) La comunicación de masas comparada que se centra tanto en el tratamiento diferenciado de la información de un mismo acontecimiento en medios de distintos países, como en los efectos que tiene un mismo tipo de programa en cada país. Este tipo de estudios plantea un tema muy importante, el etnocentrismo de los medios de comunicación.

Mientras esto sucedía en Estados Unidos. En los últimos veinte años, el peso poblacional de América Latina se desplazó del campo a la ciudad, y en bastantes países la proporción se acerca ya al setenta por ciento urbano. Según Barbero, obviamente no es sólo la cantidad de población la que señala el cambio, sino la aparición de sensibilidades nuevas que desafían los marcos de referencia forjados sobre la base de identidades nítidas, fuertes arraigos y deslindes claros: Como dice el autor, lo rural urbanizándose, pero conservando secretamente solidaridades ancestrales con lo indígena, lo urbano ruralizándose por las compulsivas migraciones que acarrea la crisis del campo y la desorganización que introduce la apertura económica, a la vez corriendo afanosamente

para ponerse al día con el modelo posmoderno. (Barbero, La Comunicación en las transformaciones del campo cultural, 1, pág. 64)

Para Barbero, los medios audiovisuales y la televisión en especial, serán los encargados de devolvernos la ciudad, de reinsertarnos en ella a la vez que ellos se introducen como mediación densa, que hace posible rehacer el tejido de las agregaciones, de los modos de juntarse. Barbero llama a este fenómeno un tejido que responde menos a las topografías de los urbanizadores que a la topología de los territorios imaginarios. En este juego, los medios masivos encontrarán a su vez su alimento y su límite. El de las relocalizaciones que los grupos sociales llevan a cabo, y a través de las cuales marcan su ciudad y seleccionan y escenifican sus símbolos de pertenencia, dándose formas de identidad inexistentes hasta entonces:

En América Latina, los medios masivos llevan años integrando el imaginario colectivo. Según el autor, la industria del disco y de la radio han convertido la música (el tango, la ranchera, el bolero y últimamente la salsa) en un lugar de encuentro expresivo y creador de modos de juntarse, de bailar, de escuchar y de convivir. Pero los medios, las industrias culturales de la radio, el cine y la televisión, trabajan hoy al interior de una situación nueva, que plantea la paradoja de que la integración de los países latinoamericanos pase ineludiblemente por su integración a una economía-mundo, regida por la más pura y dura lógica del mercado y por una revolución tecnológica generadora de nuevas formas de dependencia.

Alsina cree que hay un cierto consenso entre los investigadores de la comunicación en que la definición tradicional de la comunicación de masas ha quedado superada por las

más reciente tecnologías de la comunicación y por las nuevas realidades sociales. Esto no significaría que no se den fenómenos comunicativos que cabría encuadrar dentro de la comunicación de masas. El problema es que se darían nuevas realidades comunicativas que no encajan en la definición tradicional. Además, haciendo una prospectiva, el futuro parece indicar que las excepciones irán en aumento. (Alsina, 1999, pág. 27)

La propuesta de Alsina es que en lugar de comunicación de masas empecemos a hablar de comunicación mediada. Porque esa etiqueta ya ha sido utilizada por distintos autores. Algunos de ellos utilizan este término como sinónimo de comunicación de masas y para distinguirla de la interpersonal. Por otro lado, más personal y frente a la realidad de América Latina, Barbero propone la urgencia por conocer qué está produciendo la integración comunicacional en la experiencia cotidiana y cuáles son los sentidos de lo latinoamericanos hoy. El autor dice que se ha avanzado bastante en la cuantificación de los contenidos que se transmiten y en la identificación de los flujos de programas de TV, pero se sabe poco de lo que la integración está significando en los mundos de vida de la gente. (Barbero, La Comunicación en las transformaciones del campo cultural, 1, pág. 66)

Por otro lado, entre las manifestaciones de la cultura están el arte y la música. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, arte es la manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.

El arte, según Nikolaevich, consiste en la facultad de comunicar a los demás, los propios sentimientos. Esto, mediante el empleo de signos exteriores; y en particular en realizar y manifestar la belleza. Es la expresión sensible de lo bello. Para el autor, el artista

concibe y produce lo bello, utilizando los elementos naturales que puede disponer. Ese poder creador es, justamente, lo que más distingue el arte de la ciencia. Ésta consiste en poseer conocimientos verdaderos, adquiridos por la observación y el estudio; en tanto que el arte, si bien debe como la ciencia fundamentarse en leyes y principios, se ordena siempre a la ejecución. Ciencia que no se aplica no pasa de ser teórica, especulativa; el arte por el contrario, es siempre práctico, pues se traduce en realidad, su unión a la ciencia garantiza la perfección de la obra.

Para Nikolaevich, en general el concepto de arte puede reducirse a dos: utilidad y belleza. El arte útil, se limita a satisfacer necesidades materiales y puede extenderse a la mayoría de las profesiones humanas. Mientras que, el arte bello, se concreta a realizar la belleza en sus varias manifestaciones, por lo cual se la denomina Bellas Artes. Existe un término medio entre las artes meramente útiles y las esencialmente bellas: las artes mixtas, que combinan lo útil con lo estético.

Entre las artes útiles estarían, por ejemplo, la albañilería, la carpintería y otras que se comprenden bajo el nombre de manuales o industriales. Asimismo, entre las artes bellas están la pintura, la escultura, la música, la arquitectura y la literatura. Por otro lado, las artes mixtas comprenden las artes útiles y bellas como la ebanistería, la decoración y la tapicería, entre otras. Y las artes bellas y útiles son las obras famosas de ingeniería como los puentes y los túneles, entre otros. (Nikolaevich, 1992, págs. 25-27)

Como se explicó en el capítulo de comunicación, algunos autores aceptan que el arte, específicamente la música, comunica. Esto también se afirma en varios tratados de arte. En ellos se explica que los mismos orígenes del arte, las pinturas rupestres, tuvieron

un marcado matiz de comunicación. Y que servían, más que para expresar el mundo interior de sus autores, para manifestar al grupo los hitos sociales, para relacionarse socialmente con lo mágico, con las divinidades y comunicarse con ellas. Estaban formadas por signos, imágenes, señales y lenguajes figurados que todos, de algún modo, compartían. Los artistas expresan pensamientos, criterios, sentimientos y emociones a través de su arte, los cuales llegan a los receptores (el público), quienes los hacen suyos mediante ese proceso de comunicación. Así, los elementos principales de toda comunicación (el emisor, el receptor y el mensaje) quedan perfectamente establecidos, y no solo ellos, también el canal (que depende del tipo de arte en cuestión: auditivo para la música, audiovisual para el cine, visual para la pintura) y el código, que adquiere en la expresión artística un matiz más subjetivo.

Además, también hay interferencias en el arte. Estas dificultan la perfecta transmisión y percepción de los mensajes, por ejemplo, la mala iluminación en una exposición de esculturas. La peculiaridad del arte contemporáneo es que en muchas ocasiones, y según las intenciones del autor, prevalece la transmisión de emociones como la rabia, el estupor, el rechazo, la provocación y el impacto.

El arte actual también tiene una función comunicacional. Muchas manifestaciones artísticas de reciente aparición, como el cómic, la fotografía, el arte urbano, el rap, el cine y las artes escénicas, por ejemplo, han dado un paso más y se consideran en ocasiones verdaderos canales de comunicación que no solo despiertan sentimientos, sino que transmiten ideas, opiniones y tomas de postura. Denuncian, manifiestan y aportan un modo distintivo de contar la realidad, de aproximarla a los demás, de interactuar con ellos. Algo que durante mucho tiempo han realizado también, y lo siguen haciendo, otras

modalidades más clásicas del arte como la literatura, la escultura, la pintura e incluso algunos estilos arquitectónicos, como el románico y sus mensajes religiosos en las catedrales. (Enciclopedia Universal Ilustrada, 1980, págs. 36-40).

1.3 Los Imaginarios

En la antigüedad, la imaginación se reducía culturalmente a determinados campos del saber, en especial al arte y al pensamiento común. Su implementación a otros ámbitos del conocimiento cercanos al científico le era negada. En un libro, Historia de la imaginación viciosa, Zolla revisa el papel de la imaginación y cómo la civilización occidental la ha tratado de regular, normar, negar e incluso minimizar como elemento fundante del conocimiento.

El autor explica que incluso, en el uso antiguo, imaginación y sueño son con frecuencia sinónimos de opinión y de apariencia, es decir, juicio subjetivo lo cual equivalía a un engaño e incluso a una falsa conciencia sobre las cosas. (Zolla, 1968, pág. 49)

Más adelante, Zolla añade que fueran cuales fueren los significados con que se concebía la imaginación (como una fantasía opuesta al juicio maduro, o bien como la vena fantástica de los pobres melancólicos) nunca hubo dudas acerca de su índole perniciosa y la educación procuraba desarraigarla. (Zolla, 1968, pág. 50) Aún en la actualidad, la imaginación posee una valoración negativa, y sólo se le acepta como una vía para evadir la realidad por las grandes mayorías, con fantasías y ensoñaciones bajo relatos de poca significación y originalidad.

Según José Cegarra, la imaginación debe ser entendida como el fantaseo, propio de una sociedad cuyos medios de comunicación, a través de la publicidad por ejemplo, ponen en escena fetiches, objetos de consumo, contruidos en mundos fantásticos y con relatos propios de la inmediatez y vacuidad de esta época. (Cegarra, 2012). Por otro lado, la imaginación buena, en esa época, era la que practican aquellos hombres capaces de orientar su espíritu creador. Posteriormente, esta se asumirá bajo los mismos patrones de consumo cultural, alejándola del poder revelador y auto reflexivo del arte. Esto explicaría su papel actual como objeto de intercambio comercial y su fuerza autocrítica desvalorada. En resumen, la imaginación debe ser entendida entonces como un estado de producción y reproducción de imágenes, sean cuales fueren éstas.

Ugas define la imaginación como una actividad mental que se expresa a través de imágenes que representan contenidos de conciencia. A su vez, la distingue de aquella que se rige por asociación y por reproducción. El autor considera la imaginación como una facultad básicamente individual, que participa de lo colectivo en tanto éste es fuente de las impresiones necesarias de aquella. (Ugas, 2007, pág. 48)

Según Cegarra, debe establecerse una diferencia entre imaginación e imaginario. Para el autor, ambos términos difieren entre sí a pesar de su proximidad etimológica. Sin embargo, el concepto podría resumirse diciendo que la imaginación es una capacidad individual, que parte de la realidad social para imitarla o re-crearla, y que remite al uso de imágenes como vehículos de su manifestación y está socialmente reconocida. A decir del autor, su primordial diferencia con el imaginario social es que éste no es una facultad humana, en tanto proceso cognitivo y emocional. El imaginario social constituye una gramática, un esquema referencial para interpretar la realidad socialmente legitimada

construido intersubjetivamente e históricamente determinado. La imaginación es representativa, el imaginario interpretativo. (Cegarra, 2012)

En su texto, Ugas también plantea esa diferencia al señalar que el imaginario es la codificación que elaboran las sociedades para nombrar una realidad. En esa medida, el imaginario se constituye como elemento de cultura y matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas, auto-representaciones e imágenes identitarias. Para precisar aún más esta diferencia Ugas señala que la imaginación es una actividad mental que se expresa mediante imágenes en las cuales distinguimos el contenido de un acto, vale decir representar, o sea, producir contenidos de conciencia. (Ugas, 2007)

En otras palabras, para Cegarra, la imaginación reproduce y recrea la realidad a partir de imágenes; mientras que el imaginario debe asumirse como una matriz de significados que orienta los sentidos asignados a determinadas nociones vitales (amor, el mal, el bien) y nociones ideológicamente compartidas (la nación, lo político, el arte, etc.) por los miembros de una sociedad. En conclusión, la diferencia fundamental entre una y otra estriba es que la imaginación es una innata facultad humana y el imaginario social, una condición o regulación externa como característica propia de la vida en sociedad. (Cegarra, 2012)

A este punto, debe reseñarse a un teórico del imaginario social que ha servido de base para casi todos los estudios que se han desarrollado con esta categoría: Cornelius Castoriadis. Para Castoriadis el psicoanálisis, la filosofía y la reflexión sobre el lenguaje marcan el recorrido de lo que llama su elucidación, pues cualquier pretensión de teoría

pura, sería ficción. De igual forma advierte que lo que algunos llaman imaginario como imagen de no se corresponde con su concepción de imaginario. Para el autor, lo imaginario es la creación incesante y especialmente indeterminada (histórico-social y psíquica) de figuras, formas e imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de alguna cosa. Lo que se llama realidad y racionalidad son obras de ello. (Castoriadis, 2007, pág. 12)

Castoriadis cuestiona esa idea de imagen de porque convierte a la teoría en una mirada sobre lo que es. Así evita denominar teoría a su trabajo y prefiere denominarlo elucidación entendida como el trabajo por el cual los hombres intentan pensar lo que hacen y saber lo que piensan. Esa es una de sus primeras consideraciones, pues Castoriadis plantea que toda elucidación es histórico-social, y no puede aspirar ser abarcadora tal como la teoría tradicionalmente se justificaba. Por tanto, todo conocimiento es un proyecto histórico y político.

Para Castoriadis, todo lo dado en lo histórico-social está indefectiblemente ligado a lo simbólico. Por supuesto, los actos reales, individuales y colectivos, entendidos como el consumo, el amor, la guerra, no son directamente símbolos; pero tampoco pueden tener su existencia fuera de una red simbólica. Cada objeto y cada acto existe sobre la percepción que se tiene de éste, aunque su existencia depende básicamente del tejido simbólico en el cual se inserta. Una silla es una silla, indudablemente, pero puede simbolizar el poder si responde a un trono de un rey. Posee esa significación incluso sin que el rey esté sentado sobre ella, la use siempre o no. Así, los atributos simbólicos son elaborados en lo histórico-social del imaginario.

Con respecto a las instituciones, plantea que tampoco se reducen a lo simbólico, pero tampoco podrían existir sin ello. Incluso añade que representan una suerte de símbolo en segundo grado y cada una posee su propio sistema simbólico. Para Castoriadis, una organización dada de la economía, un sistema de derecho, un poder instituido, una religión, existen socialmente como sistemas socialmente sancionados. Consiste en ligar a símbolos (a significantes) unos significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, unas consecuencias, unas significaciones, en el sentido lato del término) y en hacerlos valer como tales, es decir, hacer este vehículo más o menos forzado para la sociedad o grupo considerado. (Castoriadis, 2007, pág. 187)

El dinero sería un ejemplo de ese sistema simbólico. Con ese objeto físico y simbólico se pueden realizar otros actos igualmente simbólicos como comprar otros objetos, pagar por un servicio, o incluso se derivan otros actos alrededor suyo pues depende del valor sancionado del objeto o servicio la cantidad misma de dicho dinero, que podría variar también a su vez por el tipo de relación social entre los individuos pertenecientes al mismo estrato socioeconómico o no, convirtiéndose en un entramado de relaciones simbólicas todas pertenecientes a un sistema simbólico dado. De esta forma, la sociedad constituye su simbolismo pero nunca en total libertad, pues se agarra de lo natural, y se agarra de lo histórico (a lo que ya está ahí); participa finalmente en lo racional. Todo esto hace que emerjan unos encadenamientos de significantes, unas relaciones entre significantes y significados, unas conexiones y unas consecuencias a los que no se apuntaba, ni estaban previstos. Ni libremente elegido, ni impuesto a la sociedad considerada, el simbolismo a la vez determina unos aspectos de la vida y de la sociedad

(y no solamente aquéllos que se suponía que determinaba) y está lleno de intersticios y grados de libertad. (Castoriadis, 2007, pág. 201)

Así que la sociedad vive una pulsión entre el simbolismo institucional y lo históricamente dado. No podría imaginarse a ninguna sociedad atrapada por el simbolismo de sus instituciones, por el contrario, la cultura occidental ha tratado de dominar el simbolismo tanto del lenguaje como el de sus instituciones.

Para Castoriadis, el imaginario emplea lo simbólico para expresarse e incluso para existir. De allí que argumente que en la medida que la capacidad de hacer surgir una imagen de algo que no es, ni fue, se estará en presencia de un imaginario radical o imaginario efectivo. Existe una influencia definitiva del imaginario sobre lo simbólico y que éste presupone a aquel. El imaginario radical surge de lo natural, no está predeterminado por causa alguna, surge permitiendo pensar en lo no imaginado, en la posibilidad de otro imaginado. Los individuos del imaginario radical disponen de significantes socialmente dispuestos, que le permiten transformar las imágenes en símbolos.

En resumen, para Castoriadis el imaginario social, es creación de significaciones imaginarias sociales y de la institución. Pues, como institución es presentificación de significaciones tal como están instituidas. Por su parte, el imaginario radical es creación como presentificación de sentido siempre figurado-representado. El imaginario radical es entonces un fenómeno individual antes que social, que se presenta relativamente libre e irreductible a cualquier tipo de racionalidad. Luego este imaginario individual pasa a ser social por la necesidad humana de establecer relaciones sociales en su existir y se

colectiviza no como una suma de imaginarios individuales, sino gracias a condiciones históricas dadas y sociales favorables para lograr ser instituidos.

Asimismo, Barbero distingue a los medios de comunicación como los creadores de los nuevos imaginarios sociales. Porque es desde ahí que los medios han entrado a constituir lo público, esto es, a mediar en producción del nuevo imaginario, que en algún modo integra la desgarrada experiencia urbana de los ciudadanos, ya sea sustituyendo la teatralidad callejera por la espectacularización televisiva de los rituales de la política, o desmaterializando la cultura y descargándola de su sentido histórico mediante tecnologías que como los videojuegos o el videoclip, proponen la discontinuidad como hábito perceptivo dominante. (Barbero, *La Comunicación en las transformaciones del campo cultural*, 1, pág. 60) Así, música y comunicación forman parte de los imaginarios sociales.

1.4 La Música como Constructora de Imaginarios Comunicacionales

Al igual que la comunicación, la música también se ha estudiado desde hace mucho tiempo. Sin embargo, algunos autores consideran que es más fácil sentirla y reproducirla que explicarla o definirla. (Varios Autores, 2000). La palabra música proviene del griego μουσική [τέχνη] - mousikē [téchnē], que se traduce como el arte de las musas. Según la definición tradicional del término, es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía, el ritmo, y el timbre, mediante la intervención de complejos procesos psico-anímicos. (Varios Autores, 1996)

El concepto de música ha evolucionado desde su origen en la antigua Grecia. En esa época se reunían sin distinción a la poesía, la música y la danza como un arte unitario. Sin embargo, desde hace varias décadas se ha vuelto más compleja la definición de qué es y qué no es la música. La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural. El fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas. La música es un estímulo que afecta el campo perceptivo del individuo; así, el flujo sonoro puede cumplir con variadas funciones (entretenimiento, comunicación, ambientación, etc.).

Para varios autores, las definiciones parten desde el seno de las culturas, y así, el sentido de las expresiones musicales se ve afectado por cuestiones psicológicas, sociales, culturales e históricas. Así, surgen múltiples y diversas definiciones que pueden ser válidas en el momento de expresar qué se entiende por música. Sin embargo, ninguna puede ser considerada como perfecta o absoluta.

Una de las definiciones más habituales en los manuales de música es esta: la música es el arte del bien combinar los sonidos en el tiempo. Pero este concepto no se detiene a explicar lo que es el arte, y presupone que hay combinaciones bien hechas y otras que no lo son, lo que es por lo menos discutible.

A decir de Mario Godoy, la historia de la música es la historia del hombre. Para el autor, la historia del arte musical no es únicamente el puro análisis de las obras musicales, sus autores y contexto (musicología crítica sistemática); ni tampoco es la simple acumulación de datos. Hay otros enfoques metodológicos que estudian la música, según el ciclo vital humano, desde los cantos de nacimiento e infancia, las canciones de trabajo,

canciones para el culto, los festejos, la diversión, las canciones para los velorios. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 11). Por ello, el autor define a la música como un lenguaje expresivo, articulado por un sistema de signos sonoros portadores de un mensaje polisémico. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 13)

Para Miguel De Aguilera, en los últimos doscientos años, la sociedad occidental ha asistido a la arrolladora explosión de la música. Esta ha permitido, a decir del autor, acumular un repertorio de obras de alta calidad que provocó que la sociedad creara un campo de estudio que se ocupe de la música. Así, lo que podría denominarse musicología, en términos generales, ha dado a lo largo de todos esos años muchos y muy variados frutos, con frecuencia de gran interés, sobre todo en el estudio de diferentes facetas de la música clásica. Pero este campo de especialización científica no ha llegado a ocuparse con el mismo rigor e interés, sin embargo, en otros tipos de música, recuperados, estabilizados o desarrollados también en nuestra sociedad a lo largo de estos dos siglos. (De Aguilera, 2008, págs. 9-10)

Frente a esta situación, según De Aguilera, para el estudio de estas otras interpretaciones musicales se han usado disciplinas como la antropología, la sociología o, en fechas más recientes, la comunicación. De modo que, durante años, las distintas facetas de la música, sus diferentes tipos, se han contemplado desde ámbitos científicos especiales definiéndose en cada caso ciertos objetos de estudio y empleándose orientaciones metodológicas variadas. (De Aguilera, 2008, pág. 10)

El hecho de que la música sea analizada por diferentes materias ha enriquecido su estudio y aportes. Pero, a decir del autor, como ha ocurrido con la investigación científica durante mucho tiempo, cada una de esas disciplinas ha progresado sola, sin tener casi en cuenta lo que se hacía en las restantes. Esto, aunque se ocuparon también de la música en sus diversas manifestaciones.

Héctor Villareal, cree que la globalización ha influido en el estudio de la música. Para él, la música tradicional o folclórica solía ser motivo de estudio de musicólogos o de etnólogos exclusivamente, pero al ingresar en la dinámica de la globalización ha adquirido una importancia tal su reconocimiento que ha llamado la atención de especialistas en otros campos de estudio. (Villareal, 2005).

Para apoyar su tesis, el autor cita como ejemplo el Informe Mundial sobre la Cultura de la UNESCO, de 1998. En éste, el economista David Throsby incluye un apartado dedicado a la música mundial en su ensayo titulado “El papel de la música en el comercio internacional y en el desarrollo económico”. En el texto, Throsby señala la importancia de la música en los procesos de desarrollo cultural como instrumento de comunicación, como medio de almacenar y transmitir valores culturales, como vehículo de expresión y de disidencia política y social y como fuente de autonomía económica. A la vez, reconoce su valía como un elemento fundamental del patrimonio cultural, que se transmite de generación en generación. Y lo que ocurre con la globalización es que al igual que otras normas de capital, la música está muy influida por los cambios tecnológicos, sobre todo por los efectos de la tecnología en los modos de producción, distribución y consumo.

Sobre el papel de la música como constructora de imaginarios comunicacionales se puede decir que tiene una gran importancia porque nadie está exento de escuchar música. En todos los lugares, se quiera o no, está presente en la vida cotidiana. Según Eduardo Cáceres, los oídos están expuestos como nunca a la variedad sonora, a la saturación y a la imposición de lo que no se quiere escuchar, ya sea viniendo de vecinos, en un bus, en el supermercado u otro lugar que no permita la opción del silencio. Como nunca el hombre moderno tiene la opción de poder construir su propio discurso musical proveniente de soportes como la radio, la televisión y el disco compacto. Asimismo, se ofrece la alternativa del zapping sonoro (cambio rápido y continuo del canal de televisor o radio por medio del mando a distancia) que construye y deconstruye la música, cualquiera sea su estética, tendencia, origen, época y calidad. De esta manera cualquier auditor se convierte en el artífice de una continuidad, que es la propia, y relega a la creación, en su forma original, al capricho del auditor. (Cáceres, 2001)

Para Villareal, la manera en que se crea, reproduce, distribuye y consume la música tradicional de los distintos pueblos y regiones del mundo (como resultado de las dinámicas propias de la globalización) contribuye a recrear las representaciones personales y colectivas que se hacen sobre las culturas exóticas y las próximas. Es decir, mensajes musicales y paramusicales puestos a disposición de manera íntegra, fragmentada o modificada son representados y significados de diversas maneras por los públicos. De este modo, los imaginarios discurren sobre las tensiones entre lo propio y lo ajeno, lo local y lo externo, así como entre lo antiguo y lo moderno.

En su texto, el autor señala que el individuo de las nuevas audiencias, nativo o inmigrante, incorpora de las culturas exóticas a la suya diversos elementos, ya sea de

manera fiel o modificada, completa o fragmentada. Con esto, los significados de las otras culturas recrean imaginarios, actitudes o acciones como el respeto, la solidaridad, la militancia y el activismo, entre otros.

A decir de Villareal, los flujos culturales de la globalización corren de manera importante en vehículos musicales que reconstruyen los imaginarios, las interrelaciones y las identidades, de tal modo que se abre la puerta a un nuevo universo de posibilidades de significar y valorar la pluralidad y la diversidad, cada vez más características de las sociedades contemporáneas. (Villareal, 2005)

Frith por otro lado, cree que si nos quedamos con la idea de que la música siempre expresa algo estaremos bloqueados en la búsqueda del artista, la emoción o la creencia reales que se ocultan tras él. Pero, a decir del autor, la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad.

Para Frith, el término más equívoco en la teoría cultural es, en efecto, el de autenticidad. Lo que se debe examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece a priori esa idea de verdad. Según el autor, la música de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético. (Frith, 1987, pág. 138)

Para Frith, una manera sencilla de ilustrar los problemas que implica la definición de la popularidad musical es observar las listas semanales de ventas. Estas listas miden algo real (las ventas y las emisiones de radio) y lo representan con todos los atributos propios de un aparato científico y objetivo. Pero de hecho, lo que las listas revelan, no es más que una definición específica de lo que debe ser computado como música popular:

las ventas de discos (en las tiendas adecuadas), las emisiones de radio (en las emisoras adecuadas). Las listas no funcionan como la medición independiente de una noción de popularidad consensuada, sino como la principal determinación de aquello que la popularidad de esta música significa: un modelo concreto de opción de mercado.

Según Frith, la primera razón por la cual se disfruta de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad. Las canciones se usan para crear una especie de autodefinición particular, para crear un lugar en el seno de la sociedad. El placer que provoca la música es un placer de identificación con la música que gusta, con los intérpretes de esa música y con otras personas a las que también les gusta.

Para el autor, es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no-identidad es un proceso de inclusión y de exclusión. Éste es uno de los aspectos más sorprendentes del gusto musical. No sólo se sabe qué es lo que gusta; también se tiene una idea muy clara de qué es lo que no gusta y, las personas, llegan a referirse de la música que aborrecen en términos muy agresivos. (Frith, 1987, pág. 140)

Para probar su postura, Frith menciona que, en todos los estudios sociológicos, los fans se definen a sí mismos de manera muy precisa a partir de sus preferencias musicales. Éstos se identifican con determinados géneros o ídolos, y estas elecciones en el plano musical revisten mucha más trascendencia que el hecho de que les guste o no una determinada película o un programa de televisión.

Frith cree que el placer de la música popular, a diferencia de los placeres obtenidos a partir de otras formas de cultura de masas, no deriva de ningún recurso imaginario. Es decir que no está necesariamente mediatizado por ilusiones o idealizaciones y se

experimenta de un modo muy directo. A modo de ejemplo, el autor menciona que en un concierto de heavy metal se puede ver al público completamente inmerso en la música, pero eso no significa que todos aquellos que guitarrear en el aire estén fantaseando con subirse al escenario.

Según Frith, experimentar el heavy metal es experimentar la fuerza del concierto como un todo, del cual los músicos son una parte, el sistema de amplificación, otra, y la audiencia, otra. Cada fan disfruta del hecho de ser una parte necesaria del conjunto del proceso; por eso los videos de heavy siempre incluyen imágenes de un concierto en directo, independientemente del contexto o del argumento del clip. De ese modo captan y reconocen la energía que se desprende de la vivencia del concierto.

Por ello, Frith concluye que durante los últimos cincuenta años la música popular ha constituido una vía fundamental para que la gente aprenda a entenderse como un sujeto histórico, con identidad étnica, de clase y de género. De ello han resultado tendencias tanto conservadoras (básicamente a través de la nostalgia) como rompedoras. (Frith, 1987, pág. 144)

En el caso de Ecuador, Catalina Andrango menciona que la música y la poesía popular desempeñaron un papel importante en las guerras de la independencia y en la formación de la nación ecuatoriana. Así, menciona que, en el campo de batalla fueron elementos para dar estabilidad, pues mediante la memoria transportaban a los soldados a sus tierras y a su vida cotidiana. (Andrango-Walker, 2011, págs. 108-109). En su artículo, Andrango enfatiza que tanto la música como la poesía popular fueron símbolos

desestabilizantes en la medida en que las letras subversivas de las canciones apuntaban al cuestionamiento de la base de las estructuras hegemónicas.

Después de ganarse la independencia, en cambio, las élites intelectuales se valieron de ambas manifestaciones para dar coherencia a la memoria histórica y fomentar los valores en los que se asentó la nación. Así, las melodías que sonaban en los salones aristocráticos y que se compusieron para celebrar la victoria de los ejércitos impulsaron la estabilidad y la homogenización. Estas canciones patrióticas, convertidas al poco tiempo en himnos nacionales y regionales, contribuyeron a promover los ideales del ciudadano ejemplar y se proyectaron hacia el futuro para dar forma a la identidad nacional.

CAPÍTULO II

HISTORIA DE LA MÚSICA ECUATORIANA

2.1 Culturas Indígenas Prehispánicas

2.1.1 ¿Qué se entiende por prehispánico?

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, prehispánico hace referencia a la América anterior a la conquista y la colonización españolas, y de sus pueblos, lenguas y civilizaciones. La música de Ecuador es diversa y rica. Pero, para un análisis profundo, es necesario el conocimiento de sus orígenes. Es así que, la historia del hombre, se puede visualizar en el presente gracias a los vestigios o restos dejados desde la prehistoria.

Según el arqueólogo Henry Breuil, todo lo que el hombre produce y hasta su propia vida, al final queda depositado en la corteza terrestre. (Fernández de la Cuesta, 1997, pág. 17) Así, varios de los objetos que aparecen en la época primitiva subsisten en periodos posteriores, e incluso llegan hasta nuestros días. Para Godoy, el hombre primitivo inició con la palabra, el ritmo y el sonido. A decir del autor, para sus primeras manifestaciones musicales el hombre primitivo seguramente usó su cuerpo como elemento sonoro. En las ceremonias o actos de regocijo, los primeros habitantes de Ecuador debieron emitir fonemas (sonidos), que poco a poco fueron evolucionando y tuvieron mayor sentido y fuerza para la comunicación (oralidad, vocalidad). (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, págs. 15-16)

Godoy considera que la voz humana es una manifestación sonora perfecta y compleja que sirve para exteriorizar los estados anímicos. El autor asume que, en los momentos de euforia el hombre primitivo debió palmotear, brincar o saltar rítmicamente, y sus adornos (collares de semillas secas, pepas, conchas, uñas, dientes de animales, narigueras, pectorales y tincullpas, entre otros), tal vez sin saberlo se convirtieron en instrumentos musicales idiófonos (instrumentos musicales en los que el sonido se produce por la vibración de todo el cuerpo del instrumento).

La música de la época aborígen, seguramente en sus inicios, fue rítmica, por ser este el primer elemento musical que capta el oído humano. Al ritmo se sumó el canto de las aves, la lluvia y el viento filtrándose entre los árboles. Según Godoy, del dominio del aire surgió el silbo. El hombre primitivo habría tomado algunos vegetales tubulares recortados como el carrizo, tunda y bambú, entre otros para formar instrumentos. Las hojas de algunas plantas también sirvieron como instrumentos musicales aerófonos (instrumentos musicales en los que el sonido se produce por la vibración de una corriente de aire). En el área andina, entre las variedades de hojas usadas con estos fines, están: el capulí, la atsera o achira, naranjo, catulo de maíz, lechero, palma de ramo y uña de gato, entre otros. Para pitar o entonar con estas hojas se debe doblarlas en el centro, siguiendo la línea del pecíolo.

Del ritmo de la naturaleza, el hombre, quizás inconscientemente, derivó el ritmo musical. Según Schaeffner, parece propio de toda la música primitiva producir el mayor efecto con los objetos más insignificantes. Así, se hace partícipe de la música a las cosas mismas. (Fernández de la Cuesta, 1997, pág. 17)

Según Carlos Coba, algunos canutos vegetales como el caballo chupa, el zambo y el taxo, fueron utilizados en la confección de un tipo de rondador o flauta de pan primitivo. (Coba, 1981, pág. 22) Asimismo, Godoy asegura que ha escuchado diversos criterios sobre los posibles usos musicales de varios objetos arqueológicos. Por ejemplo, las piedras volcánicas de basalto suspendidas en una cuerda, se dice que se usaron en los ritos de los yachajs o shamanes, como litófonos (instrumento que tiene un sonido parecido al de las campanas. En este caso, por el alto contenido metálico de las piedras). Algunas personas comentan sobre los posibles conciertos de varios indígenas que cargaban agua en botellas silbato, bi o trifonales. La tincullpa, o pectoral metálico, se cree que se usó como instrumento musical idiófono; el tumank, arco guerrero, se dice que fue un mono cordófono. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 17) Conviene recalcar que esta etapa histórica da un amplio margen a la imaginación, a las hipótesis. Hasta el momento se tiene un registro arqueológico fragmentario, por lo que resulta difícil reconstruir el modo de vida de las sociedades tempranas.

La historia de la música ecuatoriana comienza con la historia de los pueblos que vivieron en estos territorios. El medio ambiente, la ubicación territorial y la pluralidad de micro climas propiciaron un acervo artístico de increíble riqueza y variedad.

2.1.2 Período Paleoindio

Esta época abarca del 11 000 al 6 000 a.C. La evidencia arqueológica disponible permite afirmar que la historia de Ecuador comienza hace 11 000 años. La caza-recolección como estrategia adaptativa perduró, en términos generales, hasta el tercer

milenio antes de Cristo, cuando surgieron las primeras manifestaciones de la agricultura como medio básico de subsistencia. (Salazar, 1990, pág. 77)

Los primeros vestigios paleoindios se encuentran en el callejón interandino, y pertenecen a la misma tradición cultural, Ilaló, Chiltazó, Cueva de Chobshi y Cubilán. Estos tienen una antigüedad de nueve a once mil años. (Salazar, 1990, pág. 35)

En la costa ecuatoriana hay vestigios del paleoindio en la Península de Santa Elena, en el sector Las Vegas-Guayas, incluso se hallaron restos humanos: los amantes de Sumpa (8 000 a 5 000 a.C.), restos de maíz con una antigüedad de 8 000 a.C., y un caracol marino usado como trompeta (aerófono). (Parducci, 1982, pág. 3)

Su economía se basó en la simple cooperación, basada en la recolección, caza y pesca. Sus hombres usaron artefactos líticos, raspadores, punzones, buriles, cuchillos, puntas de lanza. Según Parducci, se han encontrado varios campamentos taller de cazadores.

2.1.3 Período Formativo

Esta época abarca del 6 000 al 500 a.C. Se llama así a este período, porque los grupos humanos logran una forma social estable, sedentaria. Se practicó la agricultura, el maíz fue considerado un regalo de los dioses, un alimento ceremonial. Según Libby, el maíz no es sinónimo de desarrollo, aunque fue la base de la realización de muchas catividades. (Libby, 1970, pág. 45) Varias ceremonias estaban relacionadas con el calendario agrícola. La siembra tenía sus ritos, pero el mayor festejo se realizaba con la cosecha.

Según Godoy, la música (cantos, sonido de sonajeros, silbatos, flautas de hueso y caracoles marinos, entre otros) y la danza fueron usados en sus ritos propiciatorios de lluvia y producción de alimentos, para la convalecencia de los enfermos y ahuyentar espíritus, entre otros. El sonido producido por el caracol o quipa y por algunos silbatos, debió servir para dar mensajes, alertar y comunicarse con otras aldeas. Es una costumbre que aún está vigente en algunos poblados indígenas.



Flautas de hueso

Fuente: <http://worldflutesnews.org>

Elaborado por: Garman Harbottle

Resueltos los problemas de supervivencia, el hombre primitivo pudo dedicar algún tiempo para tocar el pingullo, la quena, el rondador y el tambor, entre otros. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 19)

2.1.3.1 Formativo Temprano

2.1.3.1.1 Cultura Valdivia

Esta cultura se ubicó en Guayas, en Santa Elena y la Isla Puná, en El Oro, Manabí y al sur de Esmeraldas. Como parte de este grupo, los arqueólogos han encontrado aldeas en forma de herradura y posteriormente, rectangulares. Hay evidencias de la presencia de una estructura familiar con economía mixta. Es decir, cultivos de maíz, algodón, fréjol, pesca, caza y recolección. Se practicó el culto agrario. La cerámica de esta cultura es la más antigua del continente americano.

También hubo un gran desarrollo de la alfarería al crearse una forma especial de pintura para la cerámica, el engobe rojo. Además, se han contado más de 40 técnicas decorativas en Valdivia. En el arte de esta cultura son importantes las figurillas. La tradición de figurillas representa la primera aparición conocida de esta forma de expresión artística. (Lathrap, 1980, pág. 39).

Según Lathrap, estas figuritas son las llamadas Venus de Valdivia, posiblemente pudieron ser talismanes o figurillas en forma de mujer, propiciadoras de la fecundidad. Varias de estas figurillas son silbatos monofonales (instrumentos de un solo sonido) y/o sonajeros antropomorfos.

Asimismo, se han encontrado figuras masculinas, falos, personajes con vestimenta ritual y sentados confeccionados hábilmente en arcilla y caracoles marinos con un agujero en la base usados como trompetas, entre otros.

2.1.3.1.2 Real Alto

Esta cultura se desarrolló en la población de Chanduy, en Guayas. Real Alto tiene diversas fases de ocupación. Según Lathrap y Marcos puede considerarse como un intento, un inicio de asentamiento urbano, quizá el más antiguo de América reportado hasta el momento. Esta singularidad, hace que se considere a Real Alto como el centro de acumulación y transmisión de cultura, no solo a nivel regional sino continental. Probablemente, este asentamiento agrupaba el poder económico, político, religioso y científico.

A decir de los autores, Real Alto tenía una forma elíptica con una plaza central. Dos estructuras dividían la plaza central en mitades por su eje menor, de este a oeste. La

infraestructura oriental fue utilizada para reuniones de carácter administrativo y para fiestas. Por otro lado, la estructura occidental sirvió para el entierro de la gente importante. (Marcos, 2005, págs. 41-64)

2.1.3.1.3 Cultura Cerro Narrío

Se ubicó en Chimborazo y Loja. Narrío posiblemente fue un importante centro ceremonial. Se han encontrado objetos de cerámica de paredes delgadas, con superficies bien pulidas; usaron la pintura roja en bandas delgadas. También utilizaron la pintura iridiscente. Su economía se basó en la agricultura. En los fértiles valles de Paute y Jubones o Yunguilla. Cultivaron coca, tabaco, algodón y otros productos. Elaboraron finos adornos personales (pectorales o colgantes y exquisitas miniaturas). Con la concha spondylus princeps, la misma que, para el intercambio comercial sirvió de moneda.

Según Idrovo, se han encontrado varios instrumentos musicales aerófonos como caracoles marinos (usadas como trompetas), una flauta vertical con embocadura tipo quena confeccionada en hueso y una flauta horizontal, también elaborada en el mismo material. (Idrovo Urigüen, 1987, pág. 46)



Caracol Marino

Fuente: <http://arqueomex.com>

Elaborado por: Juan Pérez

Al sur de Loja, Max Uhle encontró cuatro trompetas de caracol Strombus. Las mismas que fueron colocadas cuidadosamente en cruz. (Marcos, 2005, pág. 141) El spondylus fue considerado el alimento de los dioses, fue un artículo muypreciado y de un dinámico intercambio comercial. El caracol Strombus sirvió para marcar el tiempo ritual

andino, presente como trompeta en toda ceremonia en la que se sacrificaban u ofrendaban grandes cantidades de spondylus. (Marcos, 2005, pág. 140)

Según Marcos, el spondylus se volvió de un valor altamente deseado y una insignia ritual imprescindible en los andes centrales y hacia el sur. Debió haber existido una relación simbiótica que hizo que el spondylus sea una verdadera moneda primitiva. Sirvió tanto a la gente del norte, para intercambio con manufacturas sudamericanas, así como a los sudamericanos para traficar con productos para quienes fue principalmente un valor primitivo o una insignia religiosa. Conchas spondylus y caracoles Strombus, se han encontrado en varios sitios arqueológicos como Valdivia, Real Alto, Isla de la Plata, Cerro Narrío y Cueva de los Tayos, entre otros.

2.1.3.1.4 Cultura Machalilla

Esta se ubicaba en el Guayas y en el sur de Manabí. Según Parducci, más que una cultura, parece ser una fase intermedia entre Valdivia y Chorrera. En esta etapa, se desarrollaron las técnicas de trabajo agrícola, la agricultura fue su principal fuente de alimentación.

Presley Norton, en la Ponga, cordillera de Colonche en la provincia del Guayas, localizó una flauta de hueso con cinco perforaciones. Este instrumento pertenece al complejo de la fase de Machalilla. En Narrío también se encontraron flautas de hueso. (Parducci & Parducci, 1970, pág. 65)

2.1.3.2 Formativo Tardío

2.1.3.2.1 Cultura Chorrera

En la provincia del Guayas estuvieron en Santa Elena y Daule. También se ubicaron en Los Ríos, Manabí, Esmeraldas y Pichincha. En este poblado la actividad agrícola se intensificó y se amplió geográficamente. Es una etapa más evolucionada.

Según Rodríguez, la cerámica en este período adquiere visos de especialización. Se usan modelos para figurines antropomorfos, se desarrollan técnicas decorativas, se usa la pintura iridiscente (1 300-500 a.C.) y la decoración negativa. Asimismo, se confeccionaron vasijas que son verdaderas esculturas antropomorfas y zoomorfas. Estas se cuentan entre las más hermosas que se hayan hecho en el continente. (Rodríguez Castelo, 1993, pág. 21)

La botella silbato es la síntesis de su ingenio y surgió a partir de la botella con pico y asa de la cultura Machalilla. La cultura Chorrera representa el punto más alto del arte en el período formativo. Byron Uzcátegui, en su estudio sobre la Prehistoria Musical del Ecuador dice que el silbato, que reproduce magistralmente el sonido del animal representado, se implantaba en el interior del asa y, posteriormente, se añadía el asa a la botella. Al ser agitado, el aire del interior se proyecta por el movimiento del líquido hacia el silbato y, de esta forma, se produce el sonido. Con otros orificios cercanos a la caja de resonancia se modulaba el sonido. (Uzcátegui Andrade, 1989, pág. 14)

Para Rodríguez Castelo, la botella silbato, de cuerpo redondeado y pico con pito, fue la mayor innovación de la Cultura Chorrera. El tono del pito era cuidadosamente regulado y, cuando se hizo botellas de dos picos, se les dio tonos separados por un intervalo. La intención musical es clara, de ahí la belleza especial de estas piezas y el arte

con el que se las decoraba, como la que tiene la forma de un hombre enfermo, de impresionante realismo. (Rodríguez Castelo, 1993, págs. 21-22)

Jaime Idrovo, en su estudio Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador, en la cultura Chorrera, además de silbatos registra otros instrumentos. Entre ellos están sonajeros, trompetas o caracoles, ocarinas zoomorfas, tambores y silbatos zoomorfos confeccionados en arcilla y una flauta



Ocarina zoomorfa
Fuente: <http://mlstatic.com>
Elaborado por: Robert Daze

vertical con embocadura tipo quena hecha de cerámica. (Idrovo Urigüen, 1987, págs. 45-46).

2.1.3.2.2 Cultura Cotocollao

Se ubicaba en Pichincha. El modelo poblacional de Cotocollao refleja la importancia de Quito como centro económico y mercado multiregional y multiétnico. Quito fue un sitio estratégico en el que confluían todos los caminos. Según el historiador Salvador Lara, Quito era la santa ciudad solar.

Se cultivó maíz, papa, fréjol, quinua y oca. La alfarería empleó la decoración incisa con motivos geométricos, usó la pintura roja, los cuencos son de base plana y anular, confeccionaron botellas, cuencos de piedra decorados y morteros ceremoniales (1 500 a.C.). (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 24)

2.1.3.2.3 Los Tayos

Estaban localizados en la provincia de Pastaza. Su dinámica cultural está relacionada con los grupos de la Sierra. Está emparentada con la cultura Machalilla. Con la Costa, hay intercambio de la concha spondylus (1 500 a.C.)

La llegada de comerciantes, o de grupos extranjeros, a los sitios ceremoniales o de intercambio comercial y el viaje de los navegantes a los lugares distantes de Meso América, fueron factores que ayudaron a la difusión del conocimiento musical. Según Godoy, es posible que en este periodo florecieran y se difundieran, en amplias zonas geográficas, los cantos del calendario agrícola, de la cosecha, el trabajo colectivo, de las fiestas de inauguración de la casa (huasipichay), los ritos y la letanía matrimonial (masalla), los cantos fúnebres y los cantos para alejar a los malos espíritus, entre otros.

Por los hallazgos arqueológicos se deduce que en este período se usaron instrumentos musicales como rondadores pequeños líticos (de piedra), rondadores de arcilla, y de vegetales tubulares, rondadores gigantes (zampoña, bajones) y una gran variedad de flautas confeccionadas en arcilla, huesos y seguramente en carrizo. Asimismo se utilizaron flautas horizontales, verticales, tipo quena, una gran variedad de silbatos, caracoles, ocarinas, tambores, sonajeros, la tincullpa y el litófono (grupo de piedras de basalto), entre otros.

Según Godoy, a veces por el desconocimiento, algunas personas dicen que la zampoña es boliviana y la quena peruana. Sin embargo, por las muestras arqueológicas, se conoce que estos instrumentos también se conocieron en Ecuador hace varios cientos

de años, aunque sea difícil precisar el lugar de origen. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, págs. 25-26)

2.1.4 Período de Desarrollo Regional

Esta época abarca desde el 500 a.C. hasta el 499 d.C. Por su ubicación geográfica, Ecuador es un sitio que ha suscitado gran interés arqueológico. La Costa fue un lugar importante para el arribo de grandes oleadas migratorias. En el actual Ecuador, hubo centros ceremoniales y/o comerciales que, sin proponérselo explícitamente, propiciaron múltiples intercambios de productos materiales, culturales, ideas, símbolos y música. Estos generaron un proceso dinámico de préstamo cultural, difusión e integración.

Según el P. Porras (citado por Rodríguez), el rasgo típico de este período es la proliferación de los objetos de arte. No solo vasijas y figurinas, mascararas y sellos y otros objetos cerámicos, sino trabajos en piedra concha y metal. Estos desbordaban de su uso cotidiano y se convierten en ejercicio de imaginación creativa y de captación del mundo, que son dos rasgos esenciales del arte. (Rodríguez Castelo, 1993, pág. 25)

2.1.4.1 Cultura La Tolita

Esta se desarrollo en Esmeraldas, en la isla La Tolita, delta del río Santiago. Al igual que las islas La Plata, Salango, El Muerto y Santa Clara, La Tolita posiblemente fue un importante centro ceremonial, adoratorio, o lugar de mercadeo internacional, donde se produjo un intenso intercambio cultural y de productos, especialmente de las conchas spondylus y strombus. Según Idrovo, la orfebrería alcanzó altos niveles. Para esto se

usaron varias técnicas, especialmente el martillado en oro, cobre, plata y platino. Este último material fue trabajado en La Tolita por primera vez en el mundo.

Por los restos arqueológicos hallados, se deduce que las fiestas y las ceremonias fueron deslumbrantes, con danzas y música. Se usó vestimenta adornada con plumas multicolores, adornos de metales preciosos y grandes tocados. Estos elementos denotaban la jerarquización social existente.

En esta cultura los arqueólogos han encontrado varios instrumentos musicales aerófonos como silbatos antropomorfos y ornitomorfos (pelícanos, búhos y palomas) y ocarinas antropomorfas y zoomorfas. (Idrovo Urigüen, 1987, pág. 51)

2.1.4.2 Cultura Capulí

Ubicada en el Carchi, usó la técnica negativa en la cerámica. También tuvo un gran desarrollo textil. Se elaboraron figurillas de oro, piedra, cerámica y artefactos de hueso. En las tumbas se han encontrado, como parte del ajuar funerario, cascabeles, tincullpas y otros instrumentos de percusión trabajados en oro, cobre y tumbaga. Además, caracoles de barro que imitan a los moluscos marinos, de muy diversos tamaños, algunos de los cuales poseen características sonoras muy similares a las ocarinas.

Jijón y Caamaño se refiere al uso de instrumentos musicales de percusión y menciona que éstos eran para acompañar sus danzas. En sus bailes llevaban sonajas de cobre dorado, ornamentadas con la cabeza de un felino, de cuya boca pendían lenguetas del mismo metal (tincullpas) que al moverse el que las llevaba sonaban como gongos y cascabeles. (Uzcátegui Andrade, 1989, págs. 19-20)

También se han encontrado flautas de pan líticas o rondadores, pallas de piedra de basalto, de cuatro orificios, con un asa para llevarlo colgado. Y otros aerófonos como silbatos de barro, por medio de los orificios externos se modulaban los sonidos que podían ser hasta cinco. Idrovo registra, además del rondador de piedra, una ocarina zoomorfa de cerámica. (Idrovo Urigüen, 1987, pág. 52)

2.1.4.3 Cultura Tuncahuán o Piartal

Se ubicó en la actual provincia de Chimborazo, en Guano, también en Bolívar y Carchi. Se extendió hasta México, Guatemala y Perú. Confeccionados en cerámica se han encontrado varios caracoles y quipas o churos (trompetas simples) finamente decorados, en lo que se copia de manera extraordinaria incluso la estructura interna del caracol marino. Según Godoy, en la región andina, esta es una de las evidencias más explícitas de los contactos habidos con pueblos de la Costa. (Godoy Aguirre, 1983, pág. 78) En la fase El Ángel o Tuncahuán del Carchi, se han encontrado varias ocarinas caracol, delicadamente decoradas.

2.1.4.4 Cultura Jama Coaque

Localizada en el norte de Manabí, desde el cabo de San Francisco hasta Bahía de Caráquez, esta es la cultura que alcanzó el mayor desarrollo. Asimismo, parece ser que fue la que mantuvo relaciones frecuentes con culturas de México y Centroamérica. Según Godoy, fue una cultura con una intensa vida ceremonial. Guerreros y sacerdotes han sido representados con coronas y complicados y ricos adornos ceremoniales. También se ha encontrado máscaras de barro, una gran variedad de sellos planos y cilíndricos y la

representación de músicos tocando tambores y flautas de pan. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 29)

2.1.4.5 Cultura Bahía

Se desarrolló al sur Manabí, en Bahía, Manta, Portoviejo y Jipijapa. Era una sociedad muy estratificada, dominada por una élite de shamanes y comerciantes. Su economía giraba alrededor de la agricultura, la pesca y los intercambios a larga distancia por mar y por tierra. (Exploring Ecuador, 2010). El principal centro religioso estaba ubicado en la Isla de La Plata, donde se encontraron infinidad de figurillas-silbatos, instrumentos idiófonos como una maraca de barro de 18 cm. de largo, por 9.8 de ancho, un litófono o xilófono de piedra constituido por un juego de nueve piedras de basalto que posee un orificio en la parte superior para ser suspendido. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 30)

2.1.4.6 Cultura Guangala

Sus asentamientos están en Guayas, en Chanduy y en la Península de Santa Elena, en la afluencia de ríos y pequeños poblados en los bosques secos. Trabajaron piezas muy complejas en cobre y oro, con técnicas de moldeado para estatuilla, el policromado y decoración biomorfa y geométrica.

Es la única cultura del Ecuador que posee cerámica policromada. Además se registran instrumentos musicales como litófonos de basalto, caracoles marinos, pitos, flautas verticales de huesos, sonajeros o maracas, flautas tipo quenenas, flautas de pan

pequeñas y ocarinas fabricadas de cerámicas, entre otros. (Uzcátegui Andrade, 1989, págs. 14-15) e (Idrovo Urigüen, 1987, págs. 48-49)

2.1.4.7 Cozanga Píllaro I y II (Panzaleo)

Ocuparon los territorios de Napo, los valles de los ríos Quijos y Cozanga, junto a los actuales poblados de Papallacta, Cuyuja, Baeza, Cozanga, Borja, El Chaco, Huila y Chalpi. Se dedicaban al cultivo de productos como maíz, yuca, camote y papas. En el cuello o gollete de algunos cantaros, hay representaciones antropomorfas tocando instrumentos musicales parecidos a flautas u ocarinas. (Porras, 1976, pág. 188)



Representaciones de músicos

Fuente: <http://quito.com.ec>

Elaborado por: Archivo del Banco Central

2.1.5 Período de Integración

Este período se extiende desde el 500 hasta el 1 500 d.C. Posiblemente, en este período, la música también se perfeccionó por la misma integración. Las canciones se hacían para deleitar al ser amado o para exaltar su belleza, se innovaron cantos para el trabajo de la agricultura, los cantos fúnebres, los cantos para la guerra y la victoria, los cantos y danzas de la alegría, etc. En la estructura social, la música asumió un papel protagónico y de especialidad, el taqui camayoq, el que canta y baila a los demás, el Paqui, cantor solista de la cosecha y el Quipero o bocinero. Asimismo, tenían su lugar el aravec o aravicu, el juglar indígena que, de pueblo en pueblo, pregonaba con cantos las

historias de sus antepasados, sus aspiraciones, alegrías y tristezas. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 33)

2.1.5.1 Cultura Manteña Huancavilca

Se localizó en la provincia de Manabí, desde el norte de Bahía de Caráquez y Guayas hasta la Isla Puná. Fueron una confederación de mercaderes. Adoraron al pelícano. También eran hábiles navegantes que surcaron el océano hacia Centroamérica y el Perú. Sus principales mercancías de exportación y comercio eran la concha spondylus, tejidos de algodón, objetos de oro, plata, cobre y espejos de obsidiana. (Exploring Ecuador, 2010) Asimismo, cultivaron maíz, fréjol, ají y frutas. Utilizaron oro en incrustaciones dentarias. Se encontraron máscaras funerarias de plata.

Según Uzcátegui, se han encontrado varios instrumentos musicales aerófonos como silbatos de arcilla antropomorfos (cabeza y figurina de un hombre sentado con tres orificios) y zoomorfos (en forma de perro con seis orificios). El autor asegura que estos instrumentos producen cuatro sonidos. (Uzcátegui Andrade, 1989, págs. 21-22) Además, Idrovo registra silbatos antropomorfos, una flauta horizontal, ocarinas ornitomorfos y fállicas. Todas confeccionadas en cerámica. (Idrovo Urigüen, 1987, pág. 51)

2.1.5.2 Cultura Milagro Quevedo

Ubicada en la cuenca del río Guayas, El Oro y Quevedo, esta cultura rindió culto a la muerte. Según Uzcátegui, entre las ofrendas fúnebres se han encontrado artefactos musicales como cascabeles de diferentes tamaños fabricados en oro y cobre y tambores de cerámica. (Uzcátegui Andrade, 1989, págs. 21-22)

Asimismo, Idrovo registra en esta cultura instrumentos idiófonos como metalófonos de cuerpo cónico, cascabeles, tincullpas, placas circulares y otros colgantes. También se ha encontrado un tambor pequeño de un solo parche hecho de cerámica. (Idrovo Urigüen, 1987, págs. 51-52)

2.1.5.3 Cultura Cuasmal o Tusa

Localizada en Carchi e Imbabura, Cuasmal tiene cerámica con hermosos decorados geométricos. Según Idrovo, se han encontrado una gran cantidad de ocarinas en forma de caracol, elaboradas en arcilla, con cinco agujeros. Estas se decoraban a veces con grabados de carácter plástico a las que se añaden figuras de un hombre, mujer o animal. También hay evidencia del uso de rondadores. Asimismo, se encontraron trompetas, flautas horizontales y ocarinas zoomorfas elaboradas en cerámica. (Idrovo Urigüen, 1987, pág. 52)

2.1.5.4 Cultura Cañari – Tacalshapa – Cashaloma

En esta población, que habitó lo que ahora es Cañar y Azuay, hubo una unidad política con marcada estratificación social. Cultivaron productos de clima cálido como yuca, ají, coca y de clima frío como papas, fréjol y maíz. Cañari coexistió a la dominación incásica de la zona. En la tumba de Sigisg, en el ajuar funerario, se han encontrado silbatos trabajados en hueso, cascabeles, flautas de oro y rondadores, entre otros. (Porrás, 1976, págs. 270-272)

2.1.5.5 Fase Urcuquí

En esta fase, ubicada desde la zona norte de Pichincha hasta la provincia del Carchi, Jacinto Jijón y Caamaño indica que se han encontrado una gran cantidad de tolas. Entre las ofrendas mortuorias se han encontrado varios objetos musicales como caracoles marinos, silbatos antropo-zoomorfo, flautas de hueso con tres agujeros y ocarinas-caracol de arcilla. (Uzcátegui Andrade, 1989, págs. 24-25)

2.1.5.6 Fase Chilibulo – Chaupi Cruz

Se desarrolló al suroccidente de Quito, al pie del cerro Ungüi. Su antigüedad va desde los 500 a 600 d.C. y parece que subsistió hasta la dominación Incaica. En esta fase se han encontrado instrumentos como sonajas de cobre, silbatos antropomorfos y zoomorfos de arcilla, ocarinas zoomorfas (larvas de mariposas y peces hechas de barro fino y bien pulido) y flautas verticales de tres, cuatro y cinco agujeros con embocaduras de quena hechas de hueso humanos y de llamas. Prácticamente, todas las culturas de este último periodo sufrieron el choque y saqueo de los españoles, por lo que hermosas piezas confeccionadas en metales preciosos, desaparecieron para siempre. Estas fueron fundidas para saciar la sed de riqueza de los conquistadores. Muchos frágiles objetos de cerámica, dada su fragilidad, también desaparecieron. (Uzcátegui Andrade, 1989, págs. 24-25)

2.1.6 La Conquista Inca

Según Godoy, en lo musical, en la época del Incario hubo un proceso de cambio cultural e innovación. Los aborígenes no fueron receptores pasivos sino que hubo un dinámico intercambio y préstamo cultural entre todas las culturas conquistadas. Por ello, el aporte de cada cultura fue significativo. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 38)

Villalba cita en uno de sus textos al P. José Acosta, jesuita. Según Acosta, cuando él levantaba un templo en el Cuzco (Perú), recibió la entusiasta ayuda de los mitimaes Cañaris. Éstos le llevaron piedras labradas marchando en procesión, adornados en atavíos nativos y cantando en su idioma. (Villalba Freile S.J., 1987)

Para los Incas, la madre tierra no solo brindaba frutos para el sustento diario sino que con ella se elaboraban una infinidad de objetos de cerámica. Entre ellos se fabricaron varios instrumentos musicales como ocarinas, silbatos, flautas arqueológicas, quenás, botellas silbato, flautas de pan, rondadores de arcilla y barro, cornetas de arcilla y figurillas de músicos tocando tambores, flautas y rondadores. Los instrumentos se decoraban y pintaban con dibujos, tejidos, nudos, trenzas, anillos y plumas.

Estos adornos o decoraciones representaban todo un universo conceptual y simbólico para el indígena. Así se plasmaba la memoria colectiva y se reconocían las relaciones con los antepasados, dioses y vecinos. (Bouysse & Cassagne Harris, 1987, pág. 12)

A modo de resumen, Julio Bueno, músico lojano con licenciatura en Composición Musical y Masterado en Artes por el Conservatorio Gh. Dima de Rumanía, elaboró un cuadro con los períodos, los años, las etapas, las culturas y la localización e instrumentos usados por cada cultura prehispánica. Por ser una información detallada se consideró pertinente su reproducción. (Bueno, 2002)

HISTORIA DE LA MUSICA EN EL ECUADOR

CULTURAS INDÍGENAS PREHISPÁNICAS

ÉPOCA ABORIGEN

	PERÍODO	ÉPOCA	CULTURA	LOCALIZACIÓN	INSTRUMENTOS
PRECERÁMICO	PALEOINDIO	11 000 a 6 000 a.C.	Ilaló Las Vegas	Pichincha Guayas	Cuerpo Voz humana Hojas de achira, naranjo Caracol marino Flautas de pan de canutos de zambo o taxo
FORMATIVO	FORMATIVO TEMPRANO	6 000 a 1 800 a.C.	Valdivia (Real Alto – Guayas) Cerro Narrío	Guayas: Santa Elena, Isla Puná El Oro Manabí Sur de Esmeraldas Cañar y Azuay	Caracoles marinos con un agujero en la base, usados como trompetas
	FORMATIVO TARDÍO	1 800 a 800 a.C.	Machalilla Chorrera	Guayas, Sur de Manabí Guayas: Santa Elena, Daule Los Ríos, Manabí, Esmeraldas, Pichincha, Azuay	Caracoles marinos Flauta vertical de hueso flauta horizontal de hueso, Quena Flauta de hueso con 5 perforaciones

INSTRUMENTOS

Botellas silbato
Botella silbato doble
Silbatos zoomorfos de arcilla
Ocarinas
Flauta vertical con 4 perforaciones en un mismo lado
Rondador de tres tubos (representación en cerámica)
Sonajero de arcilla
Tambor de arcilla

DE
DESARROLLOS
REGIONALES

PERÍODO

ÉPOCA

500 a.C. a 500 d. C.

CULTURA

La Tolita

LOCALIZACIÓN

Esmeraldas

Tuncahuán o
Piartal

Chimborazo: Guano
Bolívar, Carchi

Jama Coaque

Norte de Manabí, desde el
cabo de San Francisco
hasta Bahía de Caráquez

Rondadores pequeños de piedra, de arcilla,
de vegetales tubulares
Rondadores gigantes
Flautas de arcilla, hueso y carrizo
Silbatos, caracoles, ocarinas
Tambor, sonajeros

INSTRUMENTOS

Flautistas y tamborileros en
representaciones

Flautas

Ocarinas

Tambores

Rondadores de hueso y cerámica

Silbatos antropomorfos y ornitomorfos

ocarinas antropomorfas y zoomorfas

Cascabeles

Caracoles, quipas o churos (trompetas
simples)

Sonajeras de piedras

Idiófonos de metal

Representaciones en cerámica de:
carapachos de tortuga, raspado y golpe;
brazaletes de entrechoque, vestuario
con piezas de entrechoque.

Representaciones en cerámica de:
tambor con cuerpo de vibración interno
y golpe de brazo; tambor pequeño,
golpe con mazo.

Representaciones en cerámica de
flautas de pan de tamaño: pequeño,
medio; de escala ascendente y

Bahía	Sur de Manabí: Bahía, Manta, Portoviejo y Jipijapa	<p>descendente, tamaño medio y gigante; flauta vertical tipo quena. Silbatos antropomorfos y ornitomorfos (cerámica)</p> <p>Litófonos (talla irregular, alargados, pulidos, hacha); sonajero - maraca de cerámica; collares de entrecchoque (conchas), sartas de sacudimiento (conchas).</p>
Guangala	Guayas: Chanduy	<p>Tambor grande, golpe de mano (representación de cerámica). Silbato zoomorfo (cerámica), aerófono de doble cámara (cerámica); botella silbato tricameral (cerámica); flauta tipo quena (representación en cerámica); flauta de pan tamaño medio (representación en cerámica); ocarina - silbato ornitomorfo (cerámica); ocarinas: antropomorfos, ornitomorfos, zoomorfos, tubular cilíndrica (cerámica).</p> <p>Sonajero - maraca (cerámica). Flauta vertical tipo quena y flautas horizontales (hueso); flauta horizontal (cerámica); flauta de pan tamaño pequeño (representación en cerámica); silbatos antropomorfos y ornitomorfos (cerámica); ocarina ornitomorfa (cerámica)</p> <p>Cascabeles</p>

DE INTEGRACION

PERÍODO

ÉPOCA

500 a 1 500 d.C.

CULTURA

LOCALIZACIÓN

INSTRUMENTOS

Capulí

Carchi

Cascabeles
Tincullpas
Caracoles de barro (ocarinas de cerámica)
Flautas de pan líticas (rondador de piedra)
Silbatos de barro

Manteña

Manabí: desde el norte de

Silbatos de arcilla

Huancavilca

Bahía de Caráquez;

antropomorfos; flauta horizontal;

Guayas: hasta la Isla Puná

ocarinas, ormitomorfas y fálicas

Cascabeles



Sonajero

Fuente: <http://macgalatea.sip.ucm.es>

Elaborado por: Diego Serrano

Milagro -
Quevedo

Cuenca del Río Guayas

El Oro -desde el pie de

Andes y colinas de la

costa y desde Quevedo

hasta el Perú

<http://soymusicaecuador.blogspot.com>

Elaborado por: Julio Trujillo



Ocarinas

Fuente:

(cerámica)

Cuasmal o
Tusa

Carchi, Imbabura

Aerófonos, confeccionados en
cerámica: trompeta, flauta horizontal y
ocarina zoomorfa.

Puruhá

Chimborazo, Tungurahua
y Bolívar

Cascabeles
Lanzas silbadoras

Cañari

Cañar, Azuay

Sonajero antropomorfo de cerámica

2.2 La Colonia

La conquista Inca duró poco ya que en 1534 llegaron los españoles a América. Según Godoy, el actual Ecuador permaneció vinculado a la Metrópoli española durante tres siglos (1534-1822). En esa etapa se produjeron significativas transformaciones. Luego de la conquista se inició una etapa de asentamiento e inicial consolidación del régimen colonial español. Posteriormente, la industria textil fue la actividad económica articulante antes de que la colonia cayera en crisis y agotamiento hasta terminar con la independencia. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 83)

2.2.1 La Conquista Española

Inicialmente, el Nuevo Mundo fue visto como un lugar utópico, un paraíso terrenal. El Dorado, un lugar donde habitaban seres mitológicos y Amazonas. En contraste a esa visión también hubo colonizadores que creían que los aborígenes no tenían alma, que ni siquiera eran seres humanos, de esa manera, se justificó la colonización.

Desde la llegada de Cristóbal Colón a las Islas del Caribe, y posteriormente la conquista de todo el territorio de América, toda la expresión de la cultura lograda en siglos no fue apreciada por los españoles. A sus oídos, la música indígena sonaba infernal, impía, fúnebre, marcial y lúgubre. Asimismo, muchos de los ritmos, instrumentos, bailes y danzas indígenas fueron prohibidos por las autoridades religiosas católicas. Según Ayala, en la primera etapa de colonización se produjo el sojuzgamiento y el inicio del despojo de los pueblos indígenas. (Ayala Mora, 1994, pág. 32)

Según Godoy, la historia de la música de América colonial tiene una alta dosis de la música Europea de los periodos renacentistas y barroco, complementada por la música andina que resistió a la conquista, la música africana innovada y la combinación de estas tres. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 84)

Aunque no hay similitudes entre la música colonial y la música sacra o eclesiástica, la música sacra católica dominó por muchos siglos el ámbito espiritual y cultural. Esta fue la música oficial traída al continente por los misioneros europeos que participaron en el proceso evangelizador de América Latina.

Asimismo, el canto gregoriano o canto llano y el canto de órgano o música figurada fueron los mejores soportes y los medios para la transmisión de los nuevos mensajes culturales y para consolidar el proyecto misionero o conquista espiritual.

Para Bryan Ortega, la influencia española y africana han constituido un fuerte lazo al mezclarse con nuestros ritmos en que el rondador de carrizo o canutos, el pingullo, las dulzainas, el tambor, la flauta para guagua, la bocina de huaramo y la guaraca distinguen nuestra influencia indígena, de tal manera que se ha formado a lo largo de la historia ritmos únicos que hoy forman parte de la cultura ecuatoriana y que actualmente aún se escuchan en su ritmo tradicional como el albazo, la bomba, la capishca, el pasacalle y el yaraví, o variaciones con ritmos modernos como el pop y el rock.

Para el autor, la música ecuatoriana se revolucionó en la conquista española. La cultura indígena utilizaba tambores, rondadores y ocarinas. A la llegada de los españoles, se introdujo la guitarra, la vihuela y las castañuelas. Además, a mediados del siglo XVIII llegaron los primeros habitantes africanos como náufragos, los cuales introdujeron la

marimba, fusionando la música ecuatoriana con nuevos tonos musicales tales como el San Juanito y el albazo. (Ortega, 2012)

Godoy apoya esta idea y menciona que el aporte de la música de los indígenas y negros fue significativo. Hubo un proceso normal de innovación musical, se produjo un interaprendizaje. Los frailes franciscanos, los agustinos, los jesuitas y las monjas conceptas, entre otros enseñaron música europea a los indígenas, a los criollos, los mestizos, las donadas, las educandas, y las criollas seglares, entre otros. Los frailes y monjas impusieron en Latinoamérica los patrones estéticos vigentes en Europa. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 85)

La institución básica de esta etapa fue la encomienda. Esta consistía en el encargo que hacía la corona a un colono español para que catequizara a los indios y les cobrara el tributo anual obligatorio. Este se pagaba en dinero, animales, productos alimenticios o servicios personales. La encomienda fue un instrumento de control ideológico y un mecanismo de extracción de excedentes. Junto a la mita y el obraje fue una forma de esclavitud disfrazada y explotación económica. Según Ponce Leiva, en la descripción anónima de la ciudad de Guayaquil de 1605 se dice que había muchos indios cantores y que por serlo se excusaron de la mita. Ellos cantaban en la iglesia sin recibir salario. (Ponce Leiva, 1994, pág. 25)

Para la animación ritual de los oratorios, capillas, templos y catedrales eran imprescindibles las capillas de música. Para Godoy estas era agrupaciones integradas por el maestro de capilla, el organista, cantores e instrumentistas. Los músicos de prestigio tenían la costumbre de viajar de un lugar a otro en busca de reconocimiento y mejores

remuneraciones. Una capilla de música generalmente era fundada por un obispo. Era una organización musical oficial financiada por la iglesia. En la Catedral de Quito e iglesias principales, había un coro que cantaba en la liturgia el canto gregoriano. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, págs. 87-88)

El vocablo que más se usó en las crónicas coloniales, para referirse a los bailes y cantares indígenas de la región andina, fue la palabra taqui. Según el musicólogo Juan Carlos Estenssoro, taqui parece ser un baile cantado, vinculado mayormente a las élites y por extensión se emplea la palabra para la ocasión en que ese baile se lleve a cabo, y esta última ocasión se relaciona con una borrachera. (Estenssoro, 1992, pág. 176)

Según el autor, la presencia de bailes, cantares o taquis en muchos ritos y ceremonias religiosas, forzó a los frailes europeos a tres decisiones. La primera política de evangelización fue la de usarlos en el templo, en la liturgia católica. Por ejemplo, Moreno menciona que la música del canto *Salve, Salve Gran Señora*, originalmente fue un canto sacro indígena. Los frailes católicos le adaptaron versos en español dedicados a la virgen María. (Moreno, 1930, pág. 193)

Así mismo la segunda decisión de los frailes europeos fue inventar bailes y cantos para los indios. Finalmente se destruyeron los ídolos-huacas, rituales y ceremonias. Esta era una política de sustitución que trataba de cambiar aquello que se consideraba como honra al diablo para convertirlo en fiestas en honor a Dios. En el siglo XVIII los taquis continuaron transformándose. El pueblo había inventado nuevos bailes, hubo un proceso de innovación y sincretismo.

2.2.2 Las Guerras de Independencia

Según Catalina Andrango-Walker, la música y la poesía popular desempeñaron un papel importante en las guerras de la independencia y en la formación de la nación ecuatoriana. En el campo de batalla fueron elementos para dar estabilidad, pues mediante la memoria transportaban a los soldados a sus tierras y a su vida cotidiana. (Andrango-Walker, 2011, pág. 108)

Por otra parte, tanto la música como la poesía popular fueron símbolos desestabilizantes en la medida en que las letras subversivas de las canciones apuntaban al cuestionamiento de la base de las estructuras hegemónicas. Después de ganarse la independencia, en cambio, las élites intelectuales se valieron de ambas manifestaciones para dar coherencia a la memoria histórica y fomentar los valores en los que se asentó la nación. Así, las melodías que sonaban en los salones aristocráticos y que se compusieron para celebrar la victoria de los ejércitos impulsaron la estabilidad y la homogenización.

Estas canciones patrióticas, convertidas al poco tiempo en himnos nacionales y regionales, contribuyeron a promover los ideales del ciudadano ejemplar y se proyectaron hacia el futuro para dar forma a la identidad nacional.

2.3 La República

Para Andrango-Walker, si en el campo de batalla la música fue el elemento impulsador de la estabilidad dentro de un escenario desconocido y violento, fuera de él, en cambio, esta se transformó en el instrumento para dar coherencia al pasado histórico. (Andrango-Walker, 2011, pág. 110)

Guerrero apoya esto y dice que no se puede negar que la libertad fecundiza los talentos y despierta los sentimientos más nobles del espíritu. Por eso, a su nombre se

levanta la inspiración y a su voz nacen las más bellas y fantásticas creaciones, para formar el cuadro de la gloria y poderío de las naciones. Así, dice Guerrero, en 1809 se oye en Quito el primer grito de la independencia americana, y en 1810 aparece el P. Mideros como fundador de la orquesta, estableciendo un aula de música (a manera de conservatorio), donde se enseñaba el canto y toda clase de instrumentos usados en aquel tiempo. (Guerrero, La música ecuatoriana desde su origen hasta 1873, 1876, págs. 9-10)

Luego de las guerras de la independencia, se produjo un proyecto cultural libertario. Las estructuras sociales se modificaron muy poco, todavía era fuerte la influencia del clero. Según Godoy, a partir de los años 50 del siglo XIX, América Latina se incorporó a los mercados mundiales (Inglaterra y Francia). Además se inicio el caudillismo político y se organizaron varias expediciones científicas que recorrieron el continente. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 157)

Posteriormente, se inicio un proyecto cultural civilizador. En Latinoamérica se modificó la estructura social, apareció la burguesía americana, los criollos incorporaron modelos foráneos, predominó la moda francesa, el gusto y el gesto afrancesado. Además, entraron en vigencia los manuales de urbanidad y buenas costumbres, como el del venezolano Manuel Antonio Carreño.

En lo legal, el congreso en 1837 dictó el Código Penal inspirado en el Código francés. En 1861 el presidente Gabriel García Moreno insistía en que Ecuador fuera un Protectorado francés. (Pareja Diezcanseco, 1986, pág. 107)

Según Cárdenas Duque, el Racionalismo francés repercutió en las élites, en la burguesía y en los estratos populares. En esta época se erigió lo nacional como inicio de

la identidad cultural para América y para cada uno de sus países. Los valores nacionales, los diferentes géneros músico-danzarios se distinguían y diferenciaban en cada república. (Cárdenas Duque, 1995, págs. 153-154)

En Ecuador, la acción de los músicos José Celles, Alejandro Sejers, Antonio Neumane, Francisco Rosa, Pedro Traversari, Antonio Casarotto, Vicente Antenori, Fabio de Petris, Claudio G. Roza y las órdenes religiosas traídas por el presidente Gabriel García Moreno, contribuyeron para que los parámetros musicales predominantes fueran eurocéntricos. El gusto musical de las élites y la educación oficial se inclinaba por lo francés, a veces lo italiano o, sin más, lo europeo. Juan Agustín Guerrero en 1876 escribió que la fuente de la música es Italia, de esas aguas bebió Alemania y ahora tiene su música especial, seria y filosófica como su carácter; y la Francia también bebió, y su música es alegre y fantástica. (Guerrero, La música ecuatoriana desde su origen hasta 1873, 1876, pág. 25)

Según Godoy, en esta época se impuso una concepción paternalista de la cultura. Ésta estaba restringida al concepto de bellas artes con predominio de la visión eurocéntrica que era considerada como exquisita. Se creía que las élites y la burguesía eran las únicas que generaban y disfrutaban de la cultura. Por otro lado, las grandes masas carecían de cultura y había que llevarles la civilización. La acción cultural era una obra de beneficencia para los pobres incultos o bárbaros. La fiesta popular era tachada de ruidosa, intolerable, carente de decoro, desenfrenada y desmedida, entre otros. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 159)

En este período se creía que los verdaderos músicos, los ilustrados, eran únicamente aquellos que se habían formado en los conservatorios de Europa o en el Conservatorio de Quito. Los otros, eran músicos empíricos, aficionados, aprendices, grotescos y vulgares. El músico llamado popular o el músico indígena era marginado y mal visto por las élites del poder. Según Godoy, en algunos estratos sociales, esta estigmatización continúa. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, págs. 159-160)

Entre estos marginados músicos populares y como resultado de la génesis de un nuevo país y del sentimiento nacional nacieron varios géneros. Entre ellos están el yaraví, un canto lastimero, elegíaco, fatalista y a veces tierno y sentimental; el danzante, producto de la innovación de antiguas danzas indígenas; el yumbo, canción y baile mestizo derivado de la región amazónica; el carnaval, animado por el tambor, la guitarra y la garrocha; la tonada, una derivación del danzante y el albazo, derivado del yaraví pero con un tempo más ligero y alegre.

Asimismo surgieron el aire típico, una danza alegre y picaresca; el Sanjuanito, originario de la danza ceremonial indígena; el pasillo, la innovación del vals europeo y el bolero español; el pasacalle, una variación de la polka europea y el yaraví, canciones con un tinte triste. En esta época también se conocieron al colombiano, el amorfino, el fox incaico, la saltashpa, el cachullapi, y el capishca. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, págs. 171-198)

CAPÍTULO III

EL PASILLO

3.1 Historia y Antecedentes

El pasillo es un género musical nacido desde lo popular. Para Wilma Granda, definir al pasillo como parte de la cultura popular conjuga valores, estrategias y símbolos que sectores urbanos del país expresaron al iniciar y concluir el siglo XX. Es ahí donde las crisis económico-políticas de contundentes y similares efectos producen traumas que llegan a verbalizarse mediante un poema musical llamado pasillo; un pasillo que se está gestionado como un discurso de sentimientos de pérdida; pérdidas indistintas que llegarían a simbolizarse como una idealización amorosa. La simbiosis música-sentimientos presente en el pasillo, como filón sugerente y rico de una sensibilidad moderna o civilizada de fines del siglo XIX y principios del XX, permitiría recuperar el sentido del instante trascendente en generaciones tan lejanas que, aparentemente, tendrían en común sólo un rito de anacrónica expresión por el pasillo. Es decir, la a veces solitaria manera de recrear su interioridad y personalizarse. (Granda, 2004, pág. 64)

Para algunos catedráticos, el pasillo es género musical popular y académico, es una melodía con tonalidad mayor y menor, ritmo de base que produce sensación íntima y más características populares mestizas absorbedoras de la situación social y de las vivencias amorosas consideradas como el más poderoso hechizo: sufrir y recrear el espíritu para olvidar las debilidades y miserias de la vida. (Achiras, 2011)

Según el musicólogo Guillermo Abadía, la denominación de pasillo como diminutivo de paso se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, si el paso corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 80 centímetros, el paso-doble, como marcha de infantería, tiene un compás de 6/8 y una longitud de 68 a 70 centímetros. (Pasillos Ecuatorianos, 2012)

El pasillo, en compás de 3/4, tiene una longitud de 25 a 35 centímetros. Su estructura generalmente responde a la forma: A - B - B; a veces A - B - C con introducción o estribillo de 4 a 8 compases. Actualmente se escribe en tonalidad menor donde predomina lo que tradicionalmente se llama la pentafonía andina con notas de paso o pién (eptafonía) con base pentafónica. En el siglo XIX, en el repertorio pasillero, predominó la tonalidad mayor. En la métrica, actualmente se usa la forma dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, págs. 183-184)

El musicólogo Segundo Luis Moreno encontró en la danza canción *El Toro Rabón*, el lejano germen del pasillo ecuatoriano. No tanto en la línea melódica, cuanto en el ritmo de acompañamiento. (Moreno Andrade, 1996, págs. 71-72)

Según Varios Autores, el recorrido del pasillo hacia Centroamérica sucedió de la siguiente manera: de Panamá, pasó a Costa Rica y de este último a Nicaragua y El Salvador. Asimismo, en Sudamérica pasó de Ecuador a ser popularizado en Perú. (Achiras, 2011)

En sus inicios el pasillo era solamente instrumental y su ejecución se basaba en los tres instrumentos básicos de la música andina: bandola, tiple y guitarra a veces

complementados con violín. Posteriormente aparece el pasillo vocal que incluye letras de gran contenido poético e incluso son poemas musicalizados como es el caso del conocido *Mis flores negras* poema del colombiano Julio Flores cuya versión musicalizada se atribuye al ecuatoriano Carlos Amable Ortiz o al mismo Julio Flores.

3.1.1 Los Tipos de Pasillo

Según Johannes Riedel, el pasillo es adaptable y puede ser, ya sea, una pieza instrumental, o puede ser tocada y cantada simultáneamente. La forma instrumental es más antigua, pero la versión vocal es más popular. En el siglo XIX el pasillo instrumental era escuchado en los salones de baile, o en las casas particulares de la clase alta. A través de los años, sin embargo, el pasillo instrumental también encontró su camino a través de importantes arreglos musicales para todo tipo de bandas como las de pueblo y las militares. (Riedel, 1985, págs. 4-6)

Básicamente, según Varios Autores, existen dos tipos representativos de pasillo: el pasillo fiestero instrumental y el pasillo lento vocal o instrumental. El primero es el más característico de las fiestas populares, bailes de casorios y de garrote, retretas y corridas de toros. Mientras el segundo es característico de los cantos enamorados, desilusiones, luto y recuerdos; es el típico de las serenatas y de las reuniones sociales de cantos y en aquellos momentos de descanso y nostalgia. (Achiras, 2011)

Otros estudiosos hablan además, de las diversas formas del género como el pasillo fantasía, que mantiene libertad en la forma; el pasillo impromptu, sujeto al estado psicológico; el pasillo descriptivo, que capta las impresiones del paisaje; el pasillo

acuarela, de ágil melodía y el pasillo festivo, que sugestiona por su alegría y el acento placentero. (Rivera Villavicencio, 2008, págs. 10-12)

Según Godoy, hay partituras de pasillos ecuatorianos que datan de fines del siglo XIX. Posteriormente apareció el pasillo canción. Este género es el ejemplo de un proceso de innovación donde el préstamo cultural produce un crisol en el que se sintetizan o confluyen varios géneros musicales. El pasillo es la simbiosis de una compleja diversidad de ritmos aires o géneros musicales, asociados a otros elementos sociales y culturales. Esto en los niveles melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico y lingüístico. El pasillo no solo se desarrollo en Venezuela Colombia y Ecuador, sino que por los procesos normales de difusión también fue aceptado y germinó en Costa Rica y Cuba. Este género es uno de los grandes aportes de la región Gran Colombiana a la música de salón y al cancionero universal. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 183)

3.1.2 El Pasillo Ecuatoriano y su origen

Según Rivera Villavicencio, el origen del pasillo ecuatoriano es borroso. Sin embargo, sea cual fuere la raíz, se afirmó en Ecuador, se extendió con características propias de cada pueblo y se revolucionó con aire clásico, romántico y resonantes actitudes humanas. Es por eso que el pasillo ecuatoriano alegre de la Costa tiene mucho del amorfino. (Rivera Villavicencio, 2008, pág. 10)

Si el pasillo vino de Europa, dice el autor, se afincó en las Antillas, Venezuela, Colombia, Centro América, Ecuador y Perú. Por ello, en cada uno, adquiere temperamento y estilo común. Varios investigadores indican que sus fuentes musicales fueron la danza

(pasillo bailable), la canción (pasillo canción) y probablemente la improvisación (pasillo de reto). Los géneros y melodías de la música popular colonial e indígena tradicional contribuyeron en su contextura musical.

Según Godoy, su origen es multinacional y se gestó en el siglo XIX en la época de las guerras de la independencia sudamericana. Es un género musical que se inició con la innovación del vals europeo y el bolero español. En sus inicios fue interpretado en los bailes criollos como una respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía. En el siglo XX, se le adhieren letras poéticas, muchas de ellas compuestas por los autores de la Generación Decapitada. Estas letras evocan situaciones románticas, principalmente de amores fallidos, aunque también están dedicadas a las ciudades y las regiones del Ecuador. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, págs. 182-183)

La propuesta de Godoy es apoyada por otros autores. Ellos indican que, el pasillo surgió en el territorio del Virreinato de Nueva Granada que actualmente corresponde a Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela, en la primera década del siglo XIX como una adaptación del vals austriaco, variación que determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia, Ecuador y Panamá recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el de vals. La exigencia de su interpretación exigió una celeridad que puso en prueba a los bailarines más diestros y se convirtió en una pieza de resistencia en que un bailarín, después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado. (Pasillos Ecuatorianos, 2012)

En sus inicios, el género se llamo el Colombiano o la Colombiana debido a que el nombre de Colombia, durante las primeras décadas del siglo XIX, se utilizo para designar a los países que conformaron la también llamada Gran Colombia. El proceso de influencia e innovación del pasillo duro varias décadas y hasta siglos. (Godoy Aguirre, Breve historia de la Música del Ecuador, 2007, pág. 183)

En aquella época, era de rigor en los salones el uso del pañuelo en la mano para no impregnar de sudor a la dama. Ya que se trataba, no de una danza suelta popular sino de un baile cogido en el que la pareja, estrechamente abrazada por la cintura, debía girar velozmente varias veces hasta provocar el vértigo. Por ello, eran frecuentes los desmayos en estos saraos muy concurridos. En Ecuador, el pasillo recibió a su vez la influencia del sanjuanito y por ello el pasillo ecuatoriano es lento y melancólico y a diferencia de los otros países, en Ecuador el pasillo se convirtió en el símbolo musical de la nacionalidad.

Según la investigadora Ketty Wong, el pasillo ecuatoriano desde principios del siglo XX deja de ser un género festivo tocado en las retretas o en los salones y se vuelve canción con textos melancólicos que reflejan sentimientos de pérdida y de nostalgia, aunque existen textos que expresan admiración por los paisajes ecuatorianos, por la belleza de sus mujeres y la valentía de sus hombres. Muchas veces, los pasillos se entonaban en honor de una región o ciudad. Por ello, son más conocidos que los propios himnos como es el caso del *Guayaquil de mis amores* de Nicasio Safadi. (Wong, 2011, págs. 60-62)

Según Rodríguez Niama, por mucho tiempo, el pasillo fue la melodía de la crónica de la desesperanza ecuatoriana, que navegó por Latinoamérica a través de Julio Jaramillo

y otros intérpretes, y que cayó en el olvido por la irrupción de los Beatles, el rock y sus sucesivas multiplicaciones celulares. Con el pasar de los años fue casi una música para los locales pequeños, marginados y enormemente melancólicos. Para el autor, a pesar de lo implacable del tiempo, el pasillo no es un ejercicio intelectual, sino de un corazón adolorido, que siempre es actual porque sus canciones e intérpretes, vayan donde vayan, siempre serán como una brújula imantada que indicarán la pertenencia de los ecuatorianos al pacífico. (Rodríguez Niama, 2012)

Además, Wong señala que en Ecuador, debido a su capacidad de integrar y generar distintos significados entre distintos grupos sociales, étnicos y generacionales, el pasillo se ha convertido en la música nacional por excelencia. El pasillo ecuatoriano incrementó su popularidad con las grabaciones del dueto Ecuador, alguna vez conformado por Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi y tuvo apogeo internacional durante la carrera del cantante Julio Jaramillo cuyo día de nacimiento, el 1 de octubre, fue declarado como el día del pasillo ecuatoriano mediante decreto ejecutivo 1 118 expedido en el gobierno de Sixto Durán Ballén.

Aunque parezca increíble, Jaramillo consta en las estadísticas como el intérprete que más canciones ha grabado. Nadie en los diversos continentes tiene más grabaciones que Jaramillo, quien acumuló algo así como 300 discos de larga duración, es decir alrededor de 3 600 temas. Y sin embargo murió sin dejar fortuna. A algunos cantantes contemporáneos les bastó grabar una sola canción para volverse ricos y famosos.

Se puede afirmar que Jaramillo cantó y grabó todos los pasillos clásicos, esto es la producción de los Araujo Chiriboga, Carlos Amable Ortíz, Carlos Brito, Nicasio Safadi,

Enrique Ibáñez, Constantino Mendoza, Carlos Silva Pareja, Carlos Rubira y Carlos Solís Morán. Y además de los boleros de siempre, que incluye melodías de Rafael Hernández, Pedro Flores y Hugo Romani, J. J. También grabó tangos y otras canciones de autores argentinos.

De las intérpretes femeninas del pasillo se destaca Carlota Jaramillo llamada La Reina de la Canción Nacional y Reina del pasillo ecuatoriano. Las generaciones ecuatorianas en el siglo XXI aún disfrutaban de los pasillos que incluyen nuevos y modernos estilos con intérpretes como Juan Fernando Velasco y Margarita Lazo, entre otros. Algunos pasillos ecuatorianos muy populares son: *Sendas distintas*, *Pasional*, *Invernal*, *Ángel de Luz* y *El Aguacate*.

3.2 La generación decapitada y sus aportes

El grupo de los poetas de la generación modernista ecuatoriana, mejor conocidos como la Generación Decapitada, reúne exponentes como Arturo Borja y Humberto Fierro (quiteños); Medardo Angel Silva y Ernesto Noboa y Caamaño (guayaquileños), Alfonso Moreno Mora (cuencano) y José María Egas (manabita). El grupo de la Generación Decapitada, nombre con el que el escritor quiteño Raúl Andrade los bautizó por su identificación con los “poetas malditos” (los franceses Baudelaire y Verlaine), es uno de los principales exponentes de la literatura ecuatoriana.

La poeta Piedad Larrea describe a este grupo de escritores como seres ungidos de niebla, de nostalgias y de melancolías que llegaron a esas almas niñas por los hoy reabiertos senderos de la droga heroica o el alucinógeno; que intensificaron con un poco de excesivo extranjerismo sus versos y que cortaron sus vidas de raíz. “Con el hálito rojo

del suicida se enmarca el nombre adolescente de Medardo Angel Silva, el guayaquileño de *Labios Sonámbulos*, el de la prematura y acerba admonición a la madre: *Madre: la vida enferma y triste que me has dado, no vale los dolores y penas que ha costado*". (Larrea Borja, 1972, pág. 70)

Los dos quiteños y los dos guayaquileños son los exponentes más reconocidos de este grupo, que se desarrolló en el transcurso del siglo XX en Ecuador. A esta generación se la denominó decapitada por el hecho de que los poetas murieron a muy temprana edad, Silva a los 21, Borja a los 20, Fierro a los 39, Noboa a los 38; y porque la muerte de los cuatro fue por mano propia. Por otro lado, Moreno Mora y Egas no sucumbieron ante esas influencias pero complementaron lo que fue la plana mayor del modernismo ecuatoriano.

A decir de Mario Campaña, el final trágico de los cuatro más conspicuos representantes del modernismo ecuatoriano resultó demasiado influyente a la hora de escribir la historia de este movimiento. La literatura se difundió profusamente en Ecuador en periódicos, revistas y libros entre 1896 y 1930. Esta generación fue juzgada durante mucho tiempo, y aún hoy lo es, principalmente a causa de los ecos que esas muertes dejaron entre sus críticos como fatua obra de adoradores de la muerte, de estetas escapistas que, incapaces de vivir en su país, preferían vivir en el reino mortal de las drogas. Paradójicamente, lo trágico de sus finales ha sido una de las causas para que su obra, o al menos su historia, sea divulgada en medios escolares, colegiales y universitarios, en las revistas y periódicos, entre otros. (Campaña, 2005, pág. 20)

Este movimiento literario sigue los pasos de la literatura modernista europea del siglo XIX. Es así que los cuatro escritores principales de esta generación fueron

influenciados por el movimiento modernista de Rubén Darío y la poesía simbolista francesa de fines del siglo XIX. Todos leyeron en su lengua original a emblemáticos poetas franceses como: Baudelaire, Victor Hugo, Samain, Rimbaud y Verlaine.

El modernismo fue una escuela literaria que nació en Hispanoamérica en el siglo XIX. Fue el poeta nicaragüense Rubén Darío quien lo elevó a escuela literaria. Este movimiento buscó la armonía y belleza en su forma. Entre sus principales características estaban la libertad absoluta de creación (desechando las reglas impuestas por las academias de arte en oposición al desarrollo lógico), la admiración de la naturaleza frente al asombro de la tecnología y la valoración por lo bello con el uso de palabras exóticas e invención de términos, que dan notoriedad, ritmo y musicalidad al texto. (Feijoo, 2012)

A pesar de su postura, el modernismo no desechó ciertos postulados de las escuelas anteriores. Más bien, aprovechó de todas para hacer renacer el nuevo espíritu libre pensador. En Ecuador, el modernismo llegó más tarde (siglo XX) y vino mezclado con la tristeza desesperante de un romántico y con el simbolismo y el parnasianismo escéptico que se combinó magistralmente con el ímpetu del trópico de los paisajes y de las nuevas sensaciones que vivía el país.

Según Campaña, historiadores y críticos han delimitado el período modernista entre 1875 y 1910 para América Latina y 1895 y 1910 para Ecuador. (Campaña, 2005, pág. 11) La inspiración de estos poetas alimentó la producción musical del país. Es así que muchos de los poemas de la generación decapitada se convirtieron en pasillos. Por ejemplo, la poesía *El alma en los labios*, que Silva escribió días antes de su muerte y que estaba dedicada a su amada, se convirtió en un popular pasillo interpretado por Julio

Jaramillo, con música de Francisco Paredes Herrera. Así, Silva dejó en claro su estilo de poesía depresiva, melancólica, llena de hermosos versos de amor que tenían en la muerte su musa inspiradora. Asimismo, el poema *Para mí tu recuerdo*, de Arturo Borja, fue musicalizado, como pasillo, por el compositor Miguel Ángel Casares Viteri, pasando a ser interpretado por destacados vocalistas como Carlota Jaramillo y Bolívar “El Pollo” Ortiz.

3.2.1 Arturo Borja (Quito, 1892 - 1912)

Nació en Quito en 1892, provino de una familia pudiente. Su viaje a París despertó en él una gran sensibilidad literaria. Entre los 14 y 15 años de edad viajó a París para tratar de curar una lesión que había sufrido en uno de sus ojos cuando era niño. Tuvo entonces la oportunidad de conocer y recibir el influjo de los Poetas Malditos, Baudelaire, Verlaine, Samain y Mallarmé, de quienes aprendió a captar toda la expresión de la poesía de esa época vibrante y melancólica.

Regresó en 1909 e hizo grupo con Humberto Fierro, Ernesto Noboa Caamaño y Francisco Guarderas, con quienes vivió épocas de intensa bohemia en las que incluso se hizo uso de la morfina. Por ese tiempo ya estaba de novio con la hermosa guayaquileña Carmen Rosa Sánchez Destruge, con quien hacía citas de amor en el cementerio. Anhelaba la muerte y esta le llegó por sus propias manos a la corta edad de 20 años en su ciudad. (Feijoo, 2012)

Arturo Borja es el más musical de los poetas modernistas ecuatorianos. Para todo, hasta para los más oscuros y dolorosos sentimientos de melancolía y tedio, halló formas melódicas brillantes. Y dado a esa sostenida musicalización de los motivos, ensayó y

combinó con capricho versos de variadas medidas y ritmos de insólitos efectos. (Pérez, 2011) Uno de sus poemas destacados es A Lola Guarderas de Cabrera.

A LOLA GUARDERAS DE CABRERA

Te haré una rima de encaje con sutil hilo de luna,

cantaré a tus ojos puros una canción de cristal

y soñaré con el coro de tus cabellos en una

mañana primaveral.

[...]

Te evocaré yo a la grupa de un negro corcel de ensueño.

conducido por el mago caballero Lohengrín.

Tendrán tus hondas pupilas ese místico beleño

de las vírgenes del Rhin.

Serás una dogaresa veneciana. Por la noche

te cantará barcarolas algún pobre trovador,

y se unirá a la del bardo que te dice su reproche

la canción del ruiseñor.

[...]

...y repasando tus sueños por ignoradas, riberas,
en la tarde, bajo el fuego del crepúsculo estival,
recordarás a un bohemio que un día quiso que oyeras
una canción de cristal.

3.2.2 Humberto Fierro (1890-1929)

Este poeta quiteño nació en el año 1887, hijo de Enrique Fierro Rosero y Amalia Jarrín Zapata. Desde adolescente se dedicó frenéticamente a la lectura, sobre todo de autores orientales. De una sensibilidad exasperada, introvertido, sencillo y modesto, se desempeñó toda su vida como amanuense en una oficina del Ministerio Público, sin preocuparse por mejorar su situación económica. Centró toda su dedicación en la poesía, la música y la pintura, y sobresalió principalmente en el primero de estos campos. Se suicidó en Quito en 1929 y con su desaparición puso fin al modernismo en el país. (Feijoo, 2012)

Fierro, señorial en sus maneras líricas y celoso de la perfección formal, no fue, sin embargo, frío, ni mucho menos. Fue un simbolista de corazón unas veces trémulo y otras vibrante. El poeta, dado, como todos sus compañeros, a saborear tedios y amarguras, sabía que el arte tiene sus poderes y ama las distancias. Y recató sus sentimientos en la rica alusión cultural. Solo el hastío de vivir y la melancolía pusieron una pátina nostálgica en todos esos castillos, cacerías, ojivas de piedra, selvas, náyades, faunos, antigüedades y lacas. Jugó con las tintas más añejas y nostálgicas de Wateau, Corot y Fragonard, sólo

para terminar por sumirse en la más dolorosa desnudez del sentimiento. (Pérez, 2011) Una de sus destacadas poesías es Tu Cabellera.

TU CABELLERA

Tu cabellera tiene más años que mi pena,

¡pero sus ondas negras aún no han hecho espuma...!

Y tu mirada es buena para quitar la bruma

y tu palabra es música que el corazón serena.

Tu mano fina y larga de Belkis, me enajena

como un libro de versos de una elegancia suma;

la magia de tu nombre como una flor perfuma

y tu brazo es un brazo de lira o de sirena.

Tienes una apacible blancura de camelia,

ese color tan tuyo que me recuerda a Ofelia

la princesa romántica en el poema inglés;

¡y un corazón del oro... de la melancolía!

La mano del bohemio permite, amiga mía,

que arroje algunas flores humildes a tus pies.

3.2.3 Ernesto Noboa Caamaño (1891-1927)

Como hijo de una familia acomodada, se vio siempre acosado por una neurosis que sólo la morfina lograba calmar. Nació en Guayaquil. Al igual que su compañero Arturo Borja, procedía de una familia notable. Cumplida su educación media, se estableció con sus padres en la ciudad de Quito, en donde su aleteo poético fue cobrando altura a través de los periódicos y las revistas. Pero su fama se extendía también al auxilio de las reuniones amicales en las que declamaba lo propio y lo ajeno. Además, en noches de bohemia no faltaba la excitación letal de sus paraísos artificiales. Noboa había aprendido un estilo de escribir que provenía de los poetas malditos de París, pero que casaba perfectamente con lo que él era por naturaleza: un hombre extremadamente sensible, desdeñoso de la ordinariez de las cosas cotidianas, acongojado por afecciones íntimas e ideas sombrías. El océano de extenso y profundo de amarguras que lo embargo lo llevo a privarse de la vida el 7 de diciembre de 1927. (Feijoo, 2012)

Caamaño fue el más directo y desgarrado de sus compañeros y el más cordial en la expresión de sus vivencias. De “doloroso expresivismo” habló en su caso Benjamín Carrión. Su musicalidad es menos sutil que la de Fierro y menos armónica y rica que la de Borja, pero es más fácil y libre. En la mayor parte de su obra (y la más característica) el clima es gris y desolado, de un gris desvaído y triste. Una de sus obras más destacadas es A mi Madre. (Pérez, 2011)

PARA LA ANGUSTIA DE LAS HORAS

A MI MADRE

Para calmar las horas graves
del calvario del corazón
tengo tus tristes manos suaves
que se posan como dos aves
sobre la cruz de mi aflicción.

Para aliviar las horas tristes
de mi callada soledad
me basta... saber que tú existes!
y me acompañas y me asistes
y me infundes serenidad.

Cuando el áspid del hastío me roe,
tengo unos libros que son en
las horas cruentas mirra, aloe,
de mi alma débil el sostén:

Heme, Samain, Laforgue, Poe,
y sobre todo, mi Verlaine .

Y así mi vida se desliza

—sin objeto ni orientación—

doliente, callada, sumisa,

con una triste resignación,

entre un suspiro, una sonrisa,

alguna ternura imprecisa

y algún verdadero dolor...

3.2.4 Medardo Ángel Silva (1898-1919)

Nació en Guayaquil el 8 de junio de 1898, perteneció a una humilde familia. Ante la necesidad de mantener a su madre, no pudo culminar sus estudios en el colegio Vicente Rocafuerte y fue a trabajar en una imprenta. Esto no impidió que escribiera en muchas revistas y periódicos en los que al principio empleo el seudónimo Jean d'Agreve y Oscar René. Para 1915 sus poesías, que mostraban una marcada melancolía, eran ya aceptadas en todos los diarios del país. Además, el joven adolescente entró a trabajar como editor en diario El Telégrafo, el cual era en ese tiempo el periódico de mayor circulación nacional. En las páginas de este diario es que logra publicar por entregas su pequeña novela, María Jesús. Termina suicidándose en presencia de su novia, Rosa Amada Villegas, el 10 de Junio de 1919. (Feijoo, 2012)

Medardo Ángel Silva se abrió a la poesía bajo el alto patrocinio formal de Rubén Darío, que le enseñó musicalidad sonora y, algo, exotismo de los motivos, y de Herrera y Reissig, maestro de perfección y contención líricas. Pero la sustancia espiritual la tomó de otros lados; de la poesía francesa de finales de siglo: Mallarmé, Verlaine, Rimbaud,

Samain y Baudelaire, sobre todo. Y en América, Amado Nervo. Con todo ello, tanto el espectro temático como el registro sonoro del poeta fueron más amplios que los de sus compañeros de promoción, y espectro y registro se abrían a luminosos horizontes cuando un absurdo accidente cegó la vida del poeta a los veintiún años. (Pérez, 2011) Una de sus obras destacadas es Epístola, dedicada al espíritu de Arturo Borja.

EPÍSTOLA

Hermano, que a la diestra del padre Verlaine moras

y por siglos contemplas las eternas auroras

y la gloria del Paracleto,

un mensaje doliente mi cítara te envía,

en el cuello de nieve de la alondra del día,

cuyo pico humedecen las mieles del Himeto.

Ya no se oye la voz de la siringa agreste,

ni el vuelo de palomas rasga el vuelo celeste,

ni el traficante escucha la flauta del Panida;

los augures predicen la extinción de la raza:

Sagitario hacia el Cisne con su flecha amenaza;

pronto será la estirpe del Arcade extinguida.

Sobre el mar, del que un día olímpico deseo
hizo surgir, como una perla rosa,
el cuerpo de Afrodita victoriosa,
hoy, sólo de Mercurio se ha visto el caduceo.
Los sacerdotes jóvenes del melodioso rito
que han consultado el áureo libro de lo Infinito
y escuchado la música de las constelaciones,
recibieron los dardos de arqueros mercenarios;
y los viejos cruzados se yerguen solitarios
en el azul, lo mismo que mudos torreones.
Tú, que ves la increada luz del alba que ciega,
tú que probaste el agua de la Hipocrene griega,
ruega al Supremo Numen por la estirpe de Pan,
Mientras Zoilo sonrío, en la sombra conspira.
Tal la postrera fase que solloza la Lira,
Nuestros dioses se van. Nuestros dioses se van.

3.3 Análisis de Caso: Pasillo Sendas Distintas de la Intérprete Carlota Jaramillo

Para realizar un estudio de caso sobre el pasillo *Sendas Distintas* es necesario conocer primero, el texto y el contexto de la obra. En el texto se hará referencia a la letra de la canción mientras que, dentro del contexto, se abordarán temas como la realidad económica, política y cultural de la época. Esto sumado al sentido de la obra.

El texto de la canción consta de cuatro versos que se componen así:

Que distintos los dos...

tu vida empieza

y yo voy ya,

por la mitad del día.

Tu ni siquiera vives todavía

y yo... ya de vivir...

tengo pereza...

Sin embargo,

cual busca la tibieza,

del sol, la planta

que su flor ansia...

persisto con afán

tu compañía,

para que des

calor a mi tristeza...

persisto con afán

tu compañía,

para que des

calor a mi tristeza.

Que cerca

y que lejano

yo soy el viejo soñador,

tu... la niña apasionada...

que cantando en la luz

vas como un ave,

mas al mirarte cerca

me figuro...

que yo soy

un castillo abandonado,

y tu un rosal...

abierto junto al muro.

En 1921, época en la que se escribió *Sendas Distintas*, América Latina y Ecuador atravesaron grandes cambios. Según Campaña, las manifestaciones más importantes de este período fueron la penetración de capitales extranjeros, la implantación de la industria y la presencia de la tecnología que ello implica. Además, se dinamizó la actividad agro-comercial y bancaria, se abrieron mercados para la materia prima procedente de América Latina (en el caso de Ecuador especialmente el cacao) y el consecuente auge del comercio de exportación. Asimismo, se expandieron los espacios urbanos, se promovió desde el Estado la educación laica y profesores liberales y, un régimen jurídico que incorporaba a la mayor parte de la sociedad civil. (Campaña, 2005, págs. 11-12)

En el aspecto económico, Acosta menciona que entre 1920 y 1921, luego de la apertura de los mercados cacaoteros, se registró una etapa crítica en la región, con una duración mucho mayor en Ecuador. Por ello, el país fue afectado por problemas de largo aliento en la producción y exportación de cacao. La crisis económica, que empezaba a gestarse con los estragos de la guerra internacional y con el levantamiento armado de casi cuatro años en Esmeraldas y Manabí, liderado por Carlos Concha (portaestandarte de las ideas alfaristas), creó las condiciones para que los billetes sin respaldo inundaran la economía y se empezara a vivir un creciente proceso inflacionario. Mientras, el Estado aumentaba su independencia crediticia y también política frente a las entidades financieras. Además, firmada la paz en Europa, la situación del cacao ecuatoriano se complicó más con el apareamiento de nuevos países exportadores de la fruta. Esta competencia provocó un exceso de oferta que redujo notablemente los precios. Esto llevó

a un deterioro de los términos de intercambio ante el incremento de los precios de los productos importados. (Acosta, 2001, pág. 81)

En lo social, en Ecuador es también época de guerras civiles. Liberales frente a conservadores y el ascenso al poder de Eloy Alfaro. Conservadores e iglesia frente a liberales y la inmolación del caudillo en El Ejido. Luego, liberales a liberales, lo que habría de destruir su herencia. (Campaña, 2005, pág. 12)

En medio de la crisis nace *Sendas Distintas*, bajo la historia de amor de su compositor, Jorge Araujo, y la intérprete de ésta, Carlota Jaramillo. Jorge Humberto Araujo Chiriboga nació en Riobamba el 27 de febrero de 1892. Sus padres fueron el Coronel Ángel Araujo Ordóñez y Obdulia Chiriboga González, naturales de Riobamba.

Jorge fue el segundo de una familia compuesta por cinco hermanos que crecieron entre Riobamba y Quito. Desde pequeño le decían “El Gato” por sus ojos verdes, y como tocaba de oído piano, guitarra y bandolín, era muy sociable y extrovertido, siempre tuvo muchos amigos y lideraba los grupos.

Por consejo de su padre entró al ejército nacional. Allí compuso una de sus poesías más sentimentales que tituló “Ausencias.” En el transcurso de los años Jorge se enamoró de Carlota Jaramillo jovencita de solo 22 años de edad cuando él recorría los 35 años. Por ello, soportó la oposición de los familiares de ella, que consideraban dichos amores simplemente una locura. Así se atrevió a escribirle *Sendas Distintas* y *Sé mía sin luchar*. (Pérez Pimentel, 2009)

María Isabel Carlota Jaramillo Jaramillo, considerada por los amantes del pasillo como inmortal, nació en Calacalí, en la provincia de Pichincha, el 9 de julio de 1904. Esta

cantante, que heredó de su familia la afición por la música cuando su tío Timoleón Jaramillo le enseñó a tocar la guitarra, es una de las más populares de Ecuador. En 1922, por la conmemoración de la Batalla del Pichincha, se organizó un concurso de canto para aficionados en el Teatro Sucre, el primer premio era una guitarra. Carlota y su hermana Inés, que en ese tiempo estudiaban para convertirse en profesoras en el Normal Manuela Cañizares, ganaron el primer premio entre 19 participantes, siendo ellas las únicas mujeres, luego se convirtió en animadora principal del espectáculo en la ciudad de Quito.

Jorge y Carlota se conocieron cuando Rafael Ramos Albuja formó la Compañía de Revistas más Variedades y al poco tiempo, tras una exitosa presentación en Cuenca, se dividieron sus miembros. Jorge Araujo y las hermanas Inés y Carlota Jaramillo como primeros actores y cantantes formaron la Compañía de Comedias y Variedades con Tita Merizalde y Telmo Vásconez.

Los padres de Carlota nunca estuvieron de acuerdo con el noviazgo de la pareja. Por eso, para conservar su amor, decidieron fugarse de Quito y casarse en Guayaquil en 1927. El pasillo *Sendas Distintas*, que narra la historia de una pareja de edades diferentes, fue creado para Carlota cuando era maestra del colegio Simón Bolívar en la ciudad de Ambato, dedicado a su belleza y juventud.

Carlota simboliza el espíritu de la música ecuatoriana, con un timbre de su voz hasta hoy inigualado. Esta conmovedora intérprete recogió en su repertorio lo más caracterizado de la canción urbana, particularmente del pasillo, y se lo regaló al mundo entero. (Santana, 2004)

A los 76 años, sin enfermedad o molestia alguna, Jorge se inspiró para escribir una Carta de Ultratumba, que dedicó a su adorada esposa. Falleció de un fulminante infarto a las cinco de la mañana del 27 de febrero de 1970, el día que cumplía 78 años de edad. Mientras que Carlota murió en Quito el 10 de diciembre de 1987, producto de traumatismos cerebrales ocasionados por una caída, cuando tenía 83 años.

Así terminó el amor entre el compositor y la cantante. Sin embargo, su obra permanece en las voces de los intérpretes de pasillos más famosos, como Julio Jaramillo, que también grabó *Sendas Distintas*.

La canción, que contiene un marcado tinte romántico, cuenta la historia de Jorge y Carlota, separados por la edad y los prejuicios sociales pero unidos por el amor. En la obra, Jorge destaca la diferencia de edad, al definirse usando palabras opuestas como viejo y niña, castillo abandonado y rosal abierto. Sin embargo, confiesa repetidamente a Carlota su necesidad de tenerla cerca, “persisto con afán tu compañía, para que des calor a mi tristeza... Persisto con afán tu compañía, para que des calor a mi tristeza”.

Esta repetición de versos y su correspondiente readaptación a lo largo del tiempo no expresan de ninguna manera una falta de recursos creativos en la obra, sino todo lo contrario. Según Walter Ong, los mitos, las canciones, los poemas y demás tradiciones orales tienen la capacidad de adaptarse a diferentes contextos. (Andrango-Walker, 2011, pág. 124)

De acuerdo con Ong, cada canción se desarrolla en una situación única, en una cultura y en una respuesta del público. Así, tanto los versos amorosos como la copla convertida más tarde en canción patriótica o política, demuestran cómo la poesía y la

música se adaptaron de manera creativa a diferentes situaciones y a varios momentos históricos, ateniéndose a las condiciones de la época y cumpliendo su función en cada contexto. Con esto se demuestra la función de la música como creadora de imaginarios comunicacionales.

La época independentista y post-independentista fueron tiempos de grandes cambios sociales, culturales y económicos. Por ello, se situaron en las vías adecuadas para llegar a una mayor audiencia, informarla y educarla. Al inicio, fueron las coplas, las melodías compuestas en los salones de la clase alta que luego se convirtieron en canciones patrias, y otras formas orales. Posteriormente, esta época vio el nacimiento del pasillo que, como género, llegaría a convertirse en el símbolo musical de la identidad nacional.

Sendas Distintas, es uno de los pasillos más emblemáticos de Ecuador. Fue uno de los primeros en grabarse y proyectarse hacia el mundo en la voz de Carlota Jaramillo, su esposa e inspiración. La canción de amor refleja la época republicana en la que la sociedad, a pesar de sus conflictos, mantiene una forma tradicional de ver el mundo.

La relación de Jorge y Carlota, no es común para el contexto de la sociedad del siglo XX. En este caso, la música ayudó a la construcción de un nuevo imaginario social en el que, a pesar de las ideologías de la época, se manifiesta públicamente un amor “prohibido” (por la diferencia de edad), pero con manifiesto sentido de esperanza.

El hecho de que esta haya sido una de las primeras canciones en salir de Ecuador hacia el mundo, la hace propicia para una conexión entre culturas. El pasillo es un género que crea imaginarios comunicacionales en sus receptores. Los ecuatorianos, aún en estos

tiempos, cantan sus letras con fervor, vibran y sienten la tristeza y el patriotismo contenidos en las canciones.

Así, en la fundación de la nación y en la actualidad, se incluyen no únicamente los géneros literarios que trataban de modelar al ciudadano ideal, sino también las formas musicales que se adaptaron a la memoria histórica para preservarla y para otorgar a la comunidad lazos de identidad e imaginarios colectivos.

CONCLUSIONES

- A lo largo de la historia se han realizado diversos estudios sobre la comunicación. A pesar de que los autores tratan el tema desde distintos puntos de vista, en todos se muestra el papel fundamental de la comunicación en el proceso de desarrollo humano. Esto se puede evidenciar desde las pinturas rupestres del paleolítico superior hasta la actualidad. El papel primordial de la comunicación se manifiesta en la Constitución del Ecuador en la que se incluye como un derecho y componente del Buen Vivir.
- Los medios de comunicación contribuyen al desarrollo y la expansión de la cultura. Por ello, la cultura es una realidad social en permanente construcción.
- Las diferentes manifestaciones culturales forman parte del proceso de construcción de la sociedad. Dicha construcción toma forma en la interacción entre la imaginación que tiene un carácter individual y los imaginarios que son el medio por el cual se interpreta la realidad social.
- La música, al ser un elemento universal, ejerce un rol importante dentro de la construcción de imaginarios comunicacionales. Según Godoy, La historia de la música es la historia del hombre. Además es un lenguaje expresivo articulado en un sistema de signos sonoros portadores de un lenguaje polisémico.
- Ecuador es un país con una gran diversidad cultural y por consecuencia, posee una riqueza musical única. A lo largo de su historia, la música ha jugado un papel trascendental. Durante la época prehispánica las diferentes culturas tenían una cosmología centrada en la naturaleza. La madre tierra sirvió para el sustento y la recreación de los grupos aborígenes ecuatorianos, como se evidencia en la

utilización de elementos como la arcilla para la elaboración de instrumentos musicales. La música formaba parte de la convivencia de los diferentes grupos sociales de la época con rituales para la vida y la muerte.

- En la conquista Inca se produce un intercambio y préstamo cultural que resulta en un enriquecimiento. Se compartieron los instrumentos, la música, las ideas, los materiales y el arte.
- La gran riqueza cultural de los pueblos ancestrales ecuatorianos se vio seriamente perjudicada por la conquista española. En nombre de la corona de España se impuso a la fuerza una nueva cosmología marcada por la imposición de una nueva religión. Parte de este proceso fue la transformación y adaptación de la música sacra aborígen para ser utilizada en las diferentes liturgias católicas. No obstante, la música, como la cultura en general, es una manifestación que refleja y construye la realidad social constantemente. Por lo tanto fue imposible erradicar completamente la música aborígen y ésta se fue adaptando a la nueva realidad.
- Durante las guerras de independencia, las canciones populares fueron la base de la nueva sociedad. La música ayudo a los combatientes a mantener los ideales de libertad y posteriormente a construir la identidad nacional.
- Durante la República, la música reflejaba la estratificación social presente en el nuevo país. Se valoraba más lo extranjero, específicamente lo francés y europeo, que lo producido en Ecuador. Es así, que la música que durante la independencia fue la base de la sociedad, fue relegada al último lugar. La gran influencia europea resultó en la creación de varios géneros musicales, entre ellos el pasillo.

- El pasillo se popularizó en América Latina y el mundo gracias a las grabaciones de intérpretes como Julio y Carlota Jaramillo. El género, que nació como un baile de salón en el siglo XIX, en el siguiente siglo evolucionó al pasillo vocal, con letras melancólicas y exaltación a lo nacional.
- La influencia europea se manifestó también en la literatura. Una muestra de ello es la Generación Decapitada, derivada de los poetas malditos y los modernistas del siglo XIX, entre los que destacan Baudelaire, Verlaine y Rubén Darío. Muchas de las obras de estos poetas se convirtieron en pasillo, por ejemplo, la poesía El alma en los labios, que Silva escribió días antes de su muerte y que estaba dedicada a su amada, se convirtió en un popular pasillo interpretado por Julio Jaramillo. Asimismo, el poema Para mí tu recuerdo, de Arturo Borja, fue musicalizado, como pasillo, por el compositor Miguel Ángel Casares Viteri, pasando a ser interpretado por destacados vocalistas como Carlota Jaramillo y Bolívar “El Pollo” Ortiz.
- La Literatura continuó influyendo en la música de la época. Cada canción se desarrolla en una situación única, en una cultura y en una respuesta del público. Así, tanto los versos amorosos y la copla convertida más tarde en canción patriótica o política, demuestran la manera en que la poesía y la música se adaptaron de manera creativa a diferentes situaciones y a varios momentos históricos, cumpliendo su función comunicativa en según el contexto.
- Sendas Distintas, del compositor Jorge Araujo, es uno de los pasillos más emblemáticos de Ecuador. Fue uno de los primeros en grabarse y proyectarse hacia el mundo en la voz de Carlota Jaramillo, su esposa e inspiración. La obra nace en un contexto complejo, entre la crisis cacaotera y las guerras civiles. Esta canción

de amor refleja una sociedad que, a pesar de sus conflictos, mantiene una forma tradicional de ver el mundo. Por ello, no aceptan la relación atípica de Jorge y Carlota simplemente etiquetada así por la diferencia de edad. En este caso, la música ayudó a la construcción de un nuevo imaginario social en el que, a pesar de las ideologías de la época, se manifiesta públicamente un amor “prohibido” pero con manifiesto sentido de esperanza.

- El hecho de que este pasillo fuera uno de los primeros en salir del Ecuador hacia el mundo y su popularidad manifiesta la versatilidad de la música para adaptarse a diferentes contextos. Así se cumple la función comunicativa de la canción, al pasar del imaginario social de una cultura a otra.
- La comunicación da significado a la letra y melodía del pasillo. Este género crea imaginarios comunicacionales en sus receptores. Al cantarlo, incluso en la actualidad, las personas sienten y vibran con sus letras tristes y románticas.

RECOMENDACIONES

En la presente investigación se presenta la importancia de la literatura y la música como elementos clave de la formación de una identidad y cultura por lo que planteo las siguientes recomendaciones.

A nivel educativo:

- La comunicación es un derecho fundamental dentro de la Constitución del 2008, conocer el valor de un derecho y por ejercerlo de forma adecuada depende del conocimiento que tenemos del mismo como individuos. Sería muy factible realizar planes que fomenten la concientización de los ecuatorianos y su derecho a la comunicación.
- A nivel de sistemas y planes educativos sería muy meritorio promover la difusión de las diferentes manifestaciones culturales nacionales.
- Se recomienda la realización de futuros estudios que analicen otras manifestaciones culturales, por ejemplo, la danza, la vestimenta y el cine y su papel en la formación de imaginarios sociales.

A nivel social

- Frente a la gran influencia de culturas extranjeras sería muy valioso realizar campañas, por ejemplo a nivel Ministerio de Turismo, para promover la revalorización de las diferentes culturas del Ecuador enfocadas a una audiencia local.

LISTA DE REFERENCIAS

Libros

- ACOSTA, A. (2001). *Breve historia económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- ALSINA, M. R. (1999). *La Comunicación Intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- AYALA MORA, E. (1994). *Resumen de Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- BERLO, D. K. (1995). *El Proceso de la Comunicación*. Buenos Aires: El Ateneo.
- BERLO, D. K. (1984). *Redes de la Comunicación*. México: Norma.
- BOLZ, N. (2006). *Comunicación Mundial*. Buenos Aires: Katz Editores.
- BOUYASSE, T., & CASSAGNE Harris, O. (1987). *Pacha, entorno al Persamiento Aymara*. La Paz: Biblioteca Andina.
- CAMPAÑA, M. (2005). *Generación Decapitada, Silva, Fierro, Borja y otros*. Quito: Libresa.
- CASTORIADIS, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquest.
- COBA, C. A. (1981). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Otavalo: Colección Pendoneros.
- DANCE, F. (1973). *Teoría de la Comunicación Humana*. Buenos Aires: Troquel.
- DE AGUILERA, M. (2008). *Comunicación y Música I: Lenguaje y Medios*. Barcelona: UOC.
- ECUADOR, A. N. (2008). *Constitución de la República del Ecuador*. Montecristi.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA. (1980). *Historia del arte* (Vol. VI). Madrid: Espasa-Calpe.
- ESTENSSORO, J. C. (1992). Taqui, el baile de los indios y el proyecto colonial. *Revista Musical de Venezuela* (30 - 31).
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1997). *Historia de la Música I*. España: Graficinco.

- FRITH, S. (1987). *Towards an Aesthetic of Popular Music*. Cambridge University Press.
- GODOY AGUIRRE, M. (2007). *Breve historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- GODOY AGUIRRE, M. (1983). *Educación Musical, No. 2*. Guayaquil: del Pacífico.
- GUERRERO, J. A. (1876). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1873*. Quito: Imprenta Nacional.
- GUERRERO, J. A. (1984). *La Música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- HABERMAS, J. (1999). *Teoría de la Acción Comunicativa*. Madrid: Taurus.
- IDROVO URIGÜEN, J. (1987). *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*. Cuenca: Museo del Banco Central.
- LARREA BORJA, P. (1972). *Boceto de Poesía Ecuatoriana*. Quito: ALH.
- LATHRAP, D. W. (1980). *El Ecuador antiguo: Cultura, Cerámica y Creatividad, 3 000-300 a.C.* Guayaquil: Museo del Banco del Pacífico.
- LIBBY, W. (1970). *Datación Tardiocarbónica*. Barcelona: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.
- LOMONOSOV, B. *El problema de la comunicación en Psicología*.
- MARCOS, J. G. (2005). *Los pueblos navegantes del Ecuador prehispánico*. Quito: Abya Yala.
- MILLER, G. (1974). *Language y Comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MORENO ANDRADE, S. L. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- MORENO, S. L. (1930). *La música en el Ecuador*. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios.
- NIKOLAEVICH, T. L. (1992). *¿Qué es el arte?* Barcelona: Ediciones Península.
- PARDUCCI, R. (1982). *Instrumentos Musicales de Viento del Litoral Ecuatoriano Prehispánico*. Guayaquil: Imprenta de la Universidad de Guayaquil.
- PARDUCCI, R., & Parducci, I. (1970). Un sitio arqueológico al Norte de la Ciudad, Fase Guayaquil. *Cuadernos de Historia y Arqueología* (37).

PAREJA DIEZCANSECO, A. (1986). *Ecuador, Historia de la República*. Quito: El Conejo.

PASQUALI, A. (1979). *Comprender la Comunicación*. Caracas: Monte Ávila.

PONCE LEIVA, P. (1994). *Relaciones Histórico Geográficas de la Audiencia de Quito*. Quito: Abya Yala.

PORRAS, P. (1976). *La fase Cozanga*. Quito: Universidad Católica del Ecuador.

RIEDEL, J. (1985). The Ecuadorean Pasillo: Música Popular, Música Nacional or Música Floklorica? *Latin American Music Review*, 7 (1).

RIVERA VILLAVICENCIO, O. (2008). *Literatura en el pasillo ecuatoriano*. Quito: Pedro Jorge Vera.

RODRÍGUEZ CASTELO, H. (1993). *Panorama del Arte*. Quito: El Conejo.

SALAZAR, E. (1990). El proceso cultural en el Ecuador aborigen y en América. En V. Autores, *Nueva Historia del Ecuador* (Vol. I, pág. 77). Quito: Corporación Editora Nacional Grijalbo.

SALESIANA, U. P. (2007). *Apuntes de Historia de la Comunicación*. Quito.

SECRETARÍA NACIONAL DE PLANIFICACIÓN Y DESARROLLO SENPLADES. (2009). *Plan Nacional para el Buen Vivir 2009-2013: Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural*. Quito.

UGAS, G. (2007). *La educación ignorada: Un modo de ser del pensamiento*. Caracas: Tapeecs.

VILLALBA FREILE S.J., J. (1987). *El cuarto centenario de la llegada de la Compañía de Jesús al Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

ZOLLA, E. (1968). *Historia de la imaginación viciosa*. Caracas: Monte Ávila.

Artículos de Revistas

ANDRANGO-WALKER, C. (2011). La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia. *Araucaria* (25), 108-109.

BARBERO, J. M. (1987). La Comunicación desde la Cultura: crisis de lo nacional y emergencia de lo popular. *Alternatividad Latinoamericana* (6), 43.

BARBERO, J. M. (1). La Comunicación en las transformaciones del campo cultural. *Alteridades* , 63.

CÁCERES, E. (2001). Música e Identidad: La situación Latinoamericana. *Musical Chilena* , 55 (196).

CÁRDENAS DUQUE, R. (1995). Rasgos de la identidad musical en América Latina y el Caribe tras la óptica de la Contradanza. *Identidades* (17).

CEGARRA, J. (Enero de 2012). Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales. *Cinta de Moebio* .

GRANDA, W. (2004). El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora. *ÍCONOS* (18).

RODRÍGUEZ NIAMA, J. F. (30 de Octubre de 2012). El Pasillo Ecuatoriano. *El Comercio* .

SANTANA, F. (6 de Julio de 2004). Carlota Jaramillo, la reina del pasillo ecuatoriano. *El Universo* .

UZCÁTEGUI ANDRADE, B. (1989). Prehistoria Musical del Ecuador. *Opus, revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador* (33).

VILLAREAL, H. (2005). Imaginarios Etnocomunicacionales de la Globalización. *Revista Especializada en Comunicación Razón y Palabra* (44).

WONG, K. (2011). The Song of the National Soul: Ecuadorian Pasillo in the Twentieth Century. *Latin American Music Review* , 32 (1), 59-87.

Internet

ACHIRAS. (18 de Noviembre de 2011). *Achiras.net*. Recuperado el 5 de Mayo de 2013, de Achiras.net: http://www.achiras.net/web/pentagrama_nacional/6038.html

BUENO, J. (2 de Febrero de 2002). *Música Ecuatoriana*. Recuperado el 4 de Mayo de 2013, de Música Ecuatoriana: <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?ShowFile&doc=1208144953.pdf>

EXPLORING ECUADOR. (8 de Abril de 2010). *Exploring Ecuador*. Recuperado el 13 de Mayo de 2013, de Exploring Ecuador: http://www.exploringecuador.com/espanol/museum_bce/bahia.htm

FEIJOO, C. (6 de Septiembre de 2012). *El Modernismo en el Ecuador*. Recuperado el 6 de Mayo de 2013, de El Modernismo en el Ecuador: <http://modernismoecuador.blogspot.com/2012/09/el-modernismo-en-el-ecuador.html>

ORTEGA, B. (Octubre de 2012). *Blogspot*. Recuperado el 4 de Mayo de 2013, de Blogspot: <http://historiadelamusicaecuatoriana.blogspot.com/>

PASILLOS ECUATORIANOS. (2 de Mayo de 2012). *Blogspot*. Recuperado el 4 de Mayo de 2013, de Blogspot: <http://pasillosecuadorcultura4.blogspot.com/2012/05/historia-del-pasillo.html>

PEDEMONTE, A. (05 de 05 de 2000). *Wordpress*. Recuperado el 14 de 04 de 2011, de Wordpress: <http://aquileana.wordpress.com/2007/12/18/junger-habermas-teoria-de-la-accion-comunicativa/>

PÉREZ PIMENTEL, R. (10 de Enero de 2009). *Diccionario Biográfico Ecuador*. Recuperado el 6 de Mayo de 2013, de Diccionario Biográfico Ecuador: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo23/a5.htm>

PÉREZ, G. R. (4 de Diciembre de 2011). *El Modernismo en el Ecuador y la Generación Decapitada*. Recuperado el 5 de Mayo de 2013, de El Modernismo en el Ecuador y la Generación Decapitada: <http://www.taringa.net/comunidades/ecuatorianos/4393787/La-Generacion-Decapitada-Poetas-Suicidas.html>

SIL INTERNATIONAL. (06 de 05 de 1934). *SIL International*. Recuperado el 12 de 06 de 2013, de SIL International: <http://www-01.sil.org/training/capacitar/antro/cultura.pdf>

VARIOS AUTORES. (23 de 04 de 2000). *Definición De*. Recuperado el 23 de 05 de 2011, de Definición De: <http://definicion.de/musica/#ixzz2R9HunpCA>

VARIOS AUTORES. (23 de Agosto de 1996). *Galeón*. Recuperado el 2 de Mayo de 2011, de Galeón: <http://unpocodemusica.galeon.com>