

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesis previa a la obtención del título de: LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
SOCIAL

TEMA:

DESENCANTO, AMOR Y LICOR EN LOS DISCURSOS COMUNICATIVOS DE
LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA: EL PASILLO, YARAVÍ Y
SANJUANITO.

AUTOR:

CARLOS EDUARDO CAPELO CAPELO

DIRECTOR:

MAURO ALONSO RUÍZ VINUEZA

Quito, febrero del 2014

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

Yo, 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 del autor.

Quito, febrero del 2014

Carlos Eduardo Capelo Capelo

1716222078

DEDICATORIA

Esta labranza se la dedico a aquellas personas que estuvieron palpables como espiritualmente, mientras las inventivas nacían en mi mente. A Dios Todopoderoso, a mí amada Madre: Elvita Angélica custodia mía a toda hora eternamente, a Ti también querida Mezzo que me diste el aliento y la melancolía al mismo tiempo, brindándonos sabias lecciones de vida; y a mi amada Emmita, por ser ejemplo de tenaz perseverancia, superación a diario, sobre todo en las adversidades.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	2
COMUNICACIÓN, CULTURA Y MÚSICA	2
1.1 Comunicación aproximaciones conceptuales	2
1.1.1 Antecedentes	2
1.2 El Estructuralismo	3
1.2.1 La comunicación desde el Estructuralismo	5
1.3 La Teoría Crítica	6
1.3.1 Críticas de la Teoría Crítica a la racionalidad instrumental	7
1.3.2 Teoría de la Acción Comunicativa	10
1.3.3 Mundo de la Vida	11
1.4 Música Popular y Académica	13
1.4.1 La Música antes de Capital	13
1.4.2 El surgimiento de la Música como mercancía	16
1.4.3 Música Popular	17
1.4.4 Música Académica	20
CAPÍTULO 2	24
MÚSICA POPULAR ECUATORIANA	24
2.1 Visión sintética-musical en las culturas prehispánicas	24
2.1.1 La Música desde la Pacha Mama	26
2.2 La música en la colonia	29
2.2.1 Primer período: Implantación del régimen colono-musical	29
2.2.2 Segundo período: resistencia indígena y desenvolvimiento del régimen colono-musical.	32
2.3 La Música en el Período Republicano	35
2.3.1 La Música del siglo XIX en el Estado-Nación	35

2.3.2	Música nacionalista	37
2.4	Conceptos rítmicos ecuatorianos	38
2.4.1	El Pasillo	38
2.4.1.1	Componentes musicales y definatorios del Pasillo	40
2.4.1.2	Elementos que conforman el género musical del Pasillo	40
2.4.2	El Yaraví	41
2.4.3	El Sanjuanito	43
	CAPÍTULO 3	47
	ESTUDIO DISCURSO-COMUNICATIVO DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA	47
3.1	Análisis semántico (denotativo-connotativo) de los discursos comunicativos en piezas seleccionadas	51
3.1.1	Pasillos	55
3.1.1.1	Tú y Yo	55
3.1.1.2	Disección	56
3.1.1.3	Soñando con Quito	57
3.1.2	Yaravíes	57
3.1.2.1	Cuxnico	57
3.1.2.2	Desesperación	58
3.1.2.3	Puñales	59
3.1.3	Sanjuanitos	61
3.1.3.1	Chamizas	61
3.1.3.2	Chicha de Jora	62
3.1.3.3	Chiqui chay	63
3.2	Resultados Globales	65
	CAPÍTULO 4	71
	RESULTADOS OBTENIDOS	71
4.1	Encuestas y resultados obtenidos	71
4.1.1	Sondeo de opinión	71

4.1.1.1	Encuesta aplicada	71
4.1.1.2	Universo de la investigación	71
4.1.1.3	Tabulación y análisis de datos	72
CONCLUSIONES		90
LISTA DE REFERENCIAS		98

RESUMEN

Desencanto, amor y licor en los discursos comunicativos de la música popular ecuatoriana: Pasillo, Yaraví y Sanjuanito, es un intento de escudriñar la lírica de estos géneros musicales históricos y productores a través del tiempo de la diversidad cultural musical del Ecuador.

Para ello, primeramente fue necesario realizar una revisión bibliográfica de las teorías de la comunicación con el fin de comprender como ha evolucionado el debate comunicación, cultura y música en las ciencias sociales. De igual modo se procedió con una incursión en la historia de la música ecuatoriana: una visión sintética musical de las culturas prehispánicas, en la época de la colonia, el periodo republicano y hasta la actualidad. A esto se suma el ahondar en los detalles característicos de los ritmos citados.

Posteriormente, se realizó un análisis semántico (denotativo-connotativo) de los discursos comunicativos en piezas seleccionadas (tomando en cuenta el texto y contexto en que fueron desarrolladas), con sus respectivos resultados, que además fue sustentado por la opinión de especialistas calificados. Las encuestas realizadas a la ciudadanía también fueron un eje clave para sustentar ésta investigación, así como la tabulación de sus datos para ratificar la opinión subjetiva y colectiva.

Finalmente, la investigación por medio de su proceso en conjunto con los datos arrojados dio cabida a las conclusiones y recomendaciones, para apalear las trabas que se dan en la diversidad con el fin de incentivar la producción y difusión de la música popular ecuatoriana.

ABSTRACT

Disenchantment, love and liquor in the communicative Ecuadorian popular musical speeches: Pasillo, Yaraví and Sanjuanito, this is an attempt for scanning the lyrics of these historical musical genres which have produced through the time the cultural musical diversity of Ecuador.

In order of doing so, first of all it was necessary to do a bibliographical inspection of the communication theory to understand the evolution of the communication argument, culture and music in the social science. In the same way, it was indispensable to do an incursion into the history of the Ecuadorian music: a synthetic musical vision of the prehispanic cultures, the colonial time, during the republic time until nowadays. Besides this, the deep study of the distinctive details of the aforementioned rhythms.

Subsequently, it was done a semantic analysis of the communicative speeches in selected themes (considering the lyrics and context in which they were developed), with their respective results, results that besides were sustained for qualified specialists. The polls carried out by the public were also an essential axis to support the thesis of this investigation, as well as the tabulation of the results for ratifying the subjective and collective opinion.

Finally, the conclusions and recommendations came out in the process of this investigation and with the obtained results to encourage the production and diffusion of the Ecuadorian popular music which is the custody of the identity, the identity of the nation.

INTRODUCCIÓN

La música, al ser un lenguaje lleva consigo un abanico de componentes (melodía, armonía, ritmo, letra, contexto, etc.), que delinear la unidad en la diversidad. A la vez este lenguaje musical ha sufrido un proceso de transformación, según las necesidades y experiencias de los sujetos dentro de su ambiente. De ahí, las diversas y coloridas manifestaciones artísticas de los millares de pueblos.

Latinoamérica tiene un punto de giro para narrar su historia musical. En el período prehispánico, concretamente en el espacio de la mitad del mundo se produjo gran variedad de mitos y ritos que iban acompañados de instrumentos y melodías que han luchado por su sobrevivencia desde la colonización.

A medida que la mixtura cultural en América Latina, originalmente conocida como Abya Yala se implantaba autoritariamente en el siglo XV, comenzaron a instituirse ritmos de occidente y a la postre fundirse con ritmos autóctonos generando formas musicales, nuevos discursos, diversidad de pensamiento, sentimientos de desfogue colectivos e individuales en el arte; fruto de una alienación, que anunciaba un cambio en los “nuevos” imaginarios en la música del continente.

Entonces la presente investigación se plantea analizar a través de Pasillo, Yaraví y Sanjuanito los procesos de desencanto, amor y licor, que están establecidos alrededor de estos ritmos ecuatorianos, ya que una manera práctica de aproximarse y comprender a la sociedad ecuatoriana, es adentrarse en su objeto cultural, en este caso la música de raigambre, objetivo importante para comprender las percepciones o sentimientos que generan los ritmos descritos.

CAPÍTULO 1

COMUNICACIÓN, CULTURA Y MÚSICA

1.1 Comunicación aproximaciones conceptuales

1.1.1 Antecedentes

Etimológicamente (Real Academia Española, 2001), comunicación proviene del latín *communicare* que significa: impartir, compartir, hacer común. De forma sistémica la Real Academia de la lengua la define como: Transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor, (Diccionario de la Lengua Española, 2001). Realizar este ejercicio, y hacer hincapié en *communicare*, evidencia la interacción que coexiste en el acto comunicativo.

La comunicación se la puede encontrar en los vástagos vestigios del entorno. Es decir, todo comunica. El ser humano al ser la única especie que está consciente de la muerte, de su propia muerte y de la de los demás; desde su génesis ha plasmado su huella en el tiempo con el fin comunicar la singularidad de su vida en un espacio y tiempo. Una actitud cargada de egocentrismo tan común de nuestra mismidad.

Claro está, a los albores del siglo XIX con la especialización de los oficios en la era industrial, la comunicación se categoriza y se la define según las necesidades de la modernidad, así como se replantea desde las ciencias sociales la tajante ecuación de la comunicación de aquella naciente coyuntura fabril. Al proyectar un cambio de paradigma (cognoscitivo a comunicativo), vuelca por completo el esquema de racionalidad diseñado seglarmente, de un modelo vertical (sujeto, objeto) a uno inclinado a propiciar la relación de los sujetos entre sí, un modelo horizontal.

Ya el conocido emisor, mensaje, receptor y fenómeno de la retroalimentación encajada muy justamente, hace posible pensar ya no un modelo vertical deshumanizado, sino en un nuevo paradigma de la comunicación, uno horizontal y cíclico, es decir, donde el emisor también es receptor y viceversa. Sólo se han formado y convertido en sujetos capaces de lenguaje y acción a través de actos de reconocimiento recíproco. (Habermas, Lecciones sobre una fundamentación de la sociología en términos de teoría del lenguaje en Teoría de la Acción Comunicativa. , 1970, pág. 72).

Es imposible no comunicarse: Todo comportamiento es una forma de comunicación. Como no existe forma contraria al comportamiento (no comportamiento o anticomportamiento), tampoco existe no comunicación. (Watzlawick, 1967, pág. 30).

Toda conducta posee su mensaje, es decir todo que todo comunica. Entra en juego el lenguaje verbal y no verbal en el proceso dinámico de la comunicación, para manifestar desde muchos niveles por ejemplo, la singularidad y la diversidad que encierra cada cultura al que el ser humano pertenece, comunicando su diseño de vida.

1.2 El Estructuralismo

El estructuralismo obtiene sus instrumentos del análisis de la lingüística. Un punto de referencia común para los distintos desarrolladores del estructuralismo ha sido constantemente la obra de Saussure, con su Curso de Lingüística General, desarrollado en 1915 y que es un aporte decisivo para la establecimiento de la lingüística moderna, y además que introduce el empleo del "método estructural" en ámbito de los fenómenos lingüísticos.

Según la teoría estructural, una cultura produce significados que a su vez son reproducidos a través de varias actividades, fenómenos y prácticas que se utilizan como sistemas de significación. Los estructuralistas pueden estudiar diversas actividades como: la preparación de la comida típica, los ritos religiosos dentro determinada fecha insigne, producciones literarias y musicales, fiestas populares, etc. para localizar las formas profundas de producción y reproducción de significado en una cultura. Uno de los precursores de esta teoría como Lévi Strauss, se centró en los fenómenos culturales como la mitología, al igual que investigó temas muy cotidianos como los sistemas de parentesco y la preparación de la comida.

La visión estructuralista también sustenta que los sentidos (puerta que da entrada a las emociones y dan sentido a las cosas) tienden a traicionar, que hasta en las disparidades biológicas del ser humano, éste mismo, pueda percibir el mundo de distinta manera. Es así que la comunicación en el contexto estructural, es un acto que le permite al sujeto o a un organismo, situado en un tiempo y espacio dado, participar de las experiencias del entorno de otro individuo o de otro sistema utilizando los elementos o conocimientos que tiene en común con ellos.

Lo que denominamos estructuralismo en el campo de la lingüística o de la antropología, o en el de otras disciplinas, no es más que una pálida imitación de lo que las ciencias naturales han venido realizando desde siempre. La ciencia tiene apenas dos maneras de proceder: es reduccionista o es estructuralista. Es reduccionista cuando descubre que es posible reducir fenómenos que en un determinado nivel son muy complejos a fenómenos más simples en otros niveles. Por ejemplo, hay muchas cosas en la vida que pueden ser reducidas a procesos físico-químicos que las explican parcialmente, aunque no en forma total. Y cuando nos enfrentamos a fenómenos tan complejos que no permiten su reducción a fenómenos de orden inferior, sólo podemos abordarlos estudiando sus relaciones internas, esto es, intentando comprender qué tipo de sistema original forman

en conjunto. Y esto es, precisamente, lo que intentamos hacer en lingüística, en antropología y en muchos otros campos. (Strauss, 1995, págs. 27-28).

1.2.1 La comunicación desde el Estructuralismo

Esta teoría se centra en el receptor, en su contexto y su código. La sociedad se constituye por determinadas estructuras o reglas, las cuales proporcionan un sentido a los acontecimientos y el ser humano como sujeto profundamente vinculado con su medio ambiente, del cual ha absorbido siempre sus primeros mensajes comunicativos y con el cual mantiene íntima relación, modifica su conducta en función de los mensajes recibidos.

De esta manera, los medios de comunicación al ser herramientas de transmisión, mediante los cuales reafirman su fuerza de expresión; son condicionantes que codifican o fortalecen un sentido que la sociedad posee. Es decir, los medios innegablemente tienen la capacidad de influenciar, pero sobre todo, refuerzan lo que en la sociedad está instaurado, normas y reglas dentro de las cuales se desplaza la estructura.

En el campo de la comunicación, se ha venido considerando que ella misma es una estructura, que posee canales, medios y herramientas para difundir contenidos, pero que ha descuidado el ámbito de la reflexión y debate de los aspectos de fondo de su misión, como el medio de difusión escogido, la intención implícita y explícita, la codificación del mensaje y las repercusiones que causan ante el receptor.

En términos de la moderna teoría de la comunicación, la lengua y el habla se oponen y se complementan como el código y el mensaje, ya que el código –como la lengua- es el conjunto de reglas que permiten la transmisión de información, y el mensaje –como el

habla- es el monto de información transmitida cuya comprensión y “desciframiento” sólo pueden tener lugar observando el conjunto de convenciones que constituyen el código. (Mattelart, 1997, pág. 56).

1.3 La Teoría Crítica

A manera de comprensión, teoría: es la acumulación del saber en forma tal que este se vuelva utilizable para caracterizar los hechos de la manera más acabada posible (Horkheimer, Teoría Crítica, 2003, pág. 223), que mantiene estrecha relación con la crítica, la cual ejerce el sentido de su génesis que es hacer un juicio o discernimiento con intelecto. Siguiendo lineamientos de Horkheimer la teoría crítica utiliza las categorías marxistas como: clase, explotación, plusvalía, ganancia, pauperización, crisis, para darles sentido no en el modelo de la sociedad actual sino re-significarlas en una sociedad equitativa.

La forma básica de economía y de mercancías antecesoras, sobre la cual descansa la historia moderna, contiene los fenómenos antagónicos de la época, que los rehace continuamente y que tras una época de ascenso, desarrollo de las fuerzas del hombre, del dominio de éste sobre la naturaleza, acaba imposibilitando la continuidad de aquel desarrollo y conduce a la humanidad a un nuevo caos. Los hombres, con su mismo trabajo, renuevan una realidad que, de un modo creciente, los esclaviza. (Horkheimer, Teoría Crítica, 2003, pág. 245)

La esfera científica sucumbe ante la política, la burocracia y el diseño de vida que propone la industrialización avanzada, que su vez rivaliza frente a las competencias la dominación del saber. La ciencia es dominada por la razón técnica y ésta, sujeta a la razón política, lo que resulta la dominación del hombre por el hombre y la perpetuación de la esclavitud.

Su meta es la emancipación del hombre de la esclavitud (Horkheimer, 2003, pág. 249) y la felicidad de todos los individuos (Horkheimer, 2003, pág. 248). La teoría crítica propone, la idea de auto-determinación de la raza humana, esto es, la idea de un estado de cosas en el que las acciones del hombre no provienen de un mecanismo, sino de su propia decisión (Horkheimer, 2003, pág. 229). Tal sociedad está determinada por la razonabilidad y deseo de paz, libertad y felicidad (Horkheimer, 2003, pág. 222), y el establecimiento de la justicia entre los humanos. (Horkheimer, 2003, pág. 243).

La humanidad entonces adquirirá conciencia de su existencia. En el paso de la sociedad actual a la futura, el ser humano, será un sujeto consciente y propositivo del estilo de su vida. Ahora la política en el marco correspondiente de la teoría crítica es el método de la negación: El método de la negación, la denuncia de todo lo que mutila humanidad e impide su desarrollo libre, se fundamenta en la confianza en el hombre. (Horkheimer, 2003, pág. 126).

1.3.1 Críticas de la Teoría Crítica a la racionalidad instrumental

Desde la modernidad, la concepción de la sociedad viene cargada ya con un sentido de dominación, que a su vez es eje de estudio y crítica desde la escuela de Frankfurt. Esta dominación está relacionada con el manejo instrumental de la naturaleza y de los recursos económicos y sociales.

La “génesis de la ciencia” en la modernidad, empieza a construirse a partir del siglo XV, con la necesidad de desarrollar un conocimiento secular-muy fuera de la manipulación de la Iglesia medieval- de la realidad, que a su vez posea una validación empírica. La ciencia avanzaba discretamente, basándose en la obtención de un conocimiento mediante la observación y la experimentación que a diferencia del conocimiento tradicional, éste deducía su conocimiento fundamentalmente de verdades en textos clásicos. Esta nueva

ciencia sustentará su utilidad pronta, funcionalizando el conocimiento alcanzado dentro del también naciente concepto de racionalidad basada en la explotación productiva de la naturaleza con el fin de proporcionar un progreso a la sociedad.

Mientras los intelectuales eclesiásticos en el Medioevo construían sus tesis alrededor de la Moral y la Divinidad, los científicos modernos empezaban a cuestionarse la finalidad del hombre entorno al conocimiento de la realidad natural y humana, sirviéndose de los nacientes principios políticos, sociales y filosóficos. Detectar regularidades en el curso de la naturaleza con la ayuda de experiencias sistemáticamente organizadas para a partir del conocimiento de dichas regularidades, poder provocar o evitar a voluntad determinados efectos o, con otras palabras, para poder dominar, lo más posible, la naturaleza. (Horkheimer, 1995, pág. 75).

Esas nociones me han ensañado que es posible llegar a conocimientos muy útiles para la vida y que, en lugar de la filosofía especulativa enseñada en escuelas, es posible encontrar una práctica por medio de la cual, conociendo la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los demás cuerpos que nos rodean tan distintamente como conocemos los oficios varios de nuestros artesanos, podemos aprovecharlos del mismo modo en todos los usos apropiados, y de esa suerte convertirnos en dueños y poseedores de la naturaleza. (Descartes, 1979, pág. 56).

La ciencia en la modernidad nunca es contemplativa. Ésta nos aclara y explica cómo dominar a la naturaleza. Así lo promulgaba Bacon: “ciencia y poder humanos coinciden en la misma cosa, puesto que la ignorancia de la causa defrauda el efecto”. (Bacon, 1984, pág. 90).

La zona medular de la nueva ciencia creada por la modernidad, radica en que ésta, comienza a concentrarse en poderes individuales y no colectivos desde la Burguesía

hasta Modernidad. La búsqueda de la riqueza del conocimiento esta aprehendida por la visión mercantilista de estos dos períodos. Hay que recalcar que en la Burguesía el tiempo no era el mismo que para la modernidad; el dominio de la naturaleza es el fin, (Aristóteles) y el infinito (como el Universo) invade al Mundo, respectivamente. Este último al no conocer límites a la progresión del conocimiento tampoco conoce a la progresión de la riqueza.

Es así que los teóricos de la escuela de Frankfurt, analizan como la modernidad ha dado lugar a la imposición de la ciencia experimental y su aplicación técnica. La racionalidad moderna aniquila toda posibilidad de sabiduría alternativa o irracional. Las cosmovisiones culturales por su carencia de precisión empírica, constituyen precisamente la causa a superar por la racionalidad instrumental.

La Teoría Crítica de Theodor Adorno y Max Horkheimer tratan de develar el poder ideológico de la racionalidad instrumental opresiva, por parte de la ciencia positivista. Así lo advierte Horkheimer en su prólogo de la *Crítica de la razón instrumental*. Los problemas económicos y sociales de nuestro tiempo han sido exhaustivamente tratados por investigadores científicos competentes. El presente ensayo toma por otro camino. Nuestro objetivo aquí es investigar la noción de la racionalidad que sirve de base a la cultura industrial actual. (Horkheimer, 1969, pág. 89).

Al profundizar en el concepto de razón, también denominado por Horkheimer, “razón subjetiva” ve a ésta como aquella, que ordena los medios para conseguir los fines. En el pragmatismo moderno, lo racional es útil (he ahí los productos, frutos también de una necesidad creada) y el medio como un mero camino, que no posee nada más que ordenes. Es así que para Horkheimer, el único camino para el destierro de esta alienación, es la toma de conciencia en los individuos, de ser ellos mismos los propulsores de su propia inconsciencia; está en ellos eliminar esta alienación.

En este sentido, la obra de Habermas también se suma a construir una respuesta a la crisis de la modernidad, que reconoce como un proyecto inacabado y en el que, sin renunciar a los aportes de la Ilustración, debe ser la racionalidad comunicativa su principal brazo, puesto que lo que a éste científico le importaba eran los potenciales de racionalidad de un mundo de vida o del “mundo de la vida” dicho por él.

1.3.2 Teoría de la Acción Comunicativa

Habermas acude a la estructura del lenguaje como fundamento del conocimiento y de la acción. De esta forma se ocupa en la teoría de la acción comunicativa, para proporcionar razón de los fundamentos normativos de una teoría crítica de la sociedad. Desarrolla los fundamentos racionales de una teoría de la acción, preparada para sobreponerse al subjetivismo e individualismo propios de la filosofía moderna de la época.

Además, logra construir una teoría comprehensiva de la sociedad y de la comunicación social a partir de las concepciones de “sistemas” y “mundo de la vida”. Seguidamente, consigue edificar una teoría crítica de la modernidad a partir del proyecto de la modernidad, aconsejando nuevas vías para reconstruirlo.

De esta manera toma posesión de la corriente del grupo denominado *giro lingüístico* en filosofía, expresa su ser propositivo frente a sus antecesores (mantenido aún sus bases marxista y lineamientos de la escuela de Frankfurt) y mira desde otra perspectiva la posibilidad de la libertad en las sociedades modernas; por eso plantea su versión de la crítica a la sociedad, mediante su teoría de la acción comunicativa y su ética del discurso. La producción teórico-analítica del autor se expresa en la influencia de los principios de Karl Marx, de instaurar una teoría empírica de la evolución de la sociedad.

La acción comunicativa nos permite liberarnos de la dominación política y de las necesidades sociales fabricadas que se confirman en el marco institucional y en la tradición cultural. En este sentido, sostiene que la liberación de la naturaleza interna se hace posible a través de la acción comunicativa; se quiere que las instituciones poseedoras de la fuerza sean removidas por una interacción social que sólo está vinculada a una comunicación libre de toda opresión.

1.3.3 Mundo de la Vida

Habermas medita “La acción comunicativa” y “El mundo de la vida” como conceptos complementarios. Por decirlo así, el mundo de la vida es el lugar trascendental en que hablante y el oyente se salen al encuentro; en que pueden plantearse recíprocamente la pretensión de que sus emisiones concuerden con el mundo (con el mundo objetivo, con el mundo subjetivo y con el mundo social); y en que pueden criticar y exhibir los fundamentos de esas pretensiones, resolver sus disentimientos y llegar a un acuerdo. (Habermas, 1987, pág. 179)

El autor ensaya interpretar el mundo de la vida, presumiendo una conexión interna entre las estructuras del mundo de la vida y la imagen lingüística del mundo. (Habermas, 1987, pág. 176). El lenguaje y la cultura son componentes del mundo de la vida mismo.

En el ejercicio comunicativo cotidiano, no hay realidades absolutamente desconocidas. De hecho las nacientes situaciones brotan a partir de un mundo de la vida, compuesto desde una base cultural de saber ya heredada. “...los agentes comunicativos se mueven siempre dentro del horizonte que es su mundo de la vida; de él no pueden salirse”. (Habermas, 1987, pág. 175).

Esta teoría distingue tres mundos. El mundo externo compuesto por el objetivo y social, y el interno al mundo subjetivo. Es decir que, para esta concepción, el hablante, al ejecutar el acto del habla inicia una relación pragmática con el mundo objetivo (como las entidades sobre las que son posibles enunciados verdaderos), con el mundo social (las relaciones interpersonales legítimamente reguladas), y con el mundo subjetivo (las propias vivencias, que cada cual tiene un acceso privilegiado y que el hablante puede comunicar verazmente ante su entorno).

El hablante y el oyente se entienden y se relacionan a partir del mundo de la vida que les es común en el mundo objetivo, social y subjetivo. De manera, que entender un acto del habla, significa, para el oyente, saber qué lo hace aceptable. Es así que, la acción comunicativa se fundamenta en el consenso social simbólico. El acto del habla presupone ya de hecho las pretensiones como verdadero, recto, veraz, adecuado e inteligible. Cuando alguna de ellas resulta entorpecida se da lugar al discurso argumentativo, cuyo propósito es devolver la acción comunicativa a los hablantes.

Cultura, sociedad y personalidad, son ingredientes estructurales del mundo de la vida que sirven de base a la acción orientada al entendimiento. Estos componentes afianzan su reproducción simbólica a través de los procesos de reproducción cultural, socialización e integración social. La reproducción cultural del mundo de la vida, asegura la racionalidad del saber para cubrir las necesidades de entendimiento en la comunicación cotidiana.

Llamo cultura al acervo de saber, en que los participantes en la comunicación se abastecen de interpretaciones para entenderse sobre algo en el mundo. Llamo sociedad a las ordenaciones legítimas a través de las cuales los participantes en la interacción regulan sus pertenencias a grupos sociales, asegurando con ello la solidaridad. Y por

personalidad entiendo las competencias que convierten a un sujeto en capaz de lenguaje y de acción, esto es, que lo capacitan para tomar parte en procesos de entendimiento y para formar en ellos su propia identidad. (Habermas, 1987, pág. 196).

Habermas manifiesta al igual que Marcuse, que la ciencia puede ser un instrumento de liberación. El teórico crítico juega un papel importante en la dinámica social. A partir de sus conocimientos socializa los factores y fenómenos específicos, que se dan en el capitalismo, aquellos que causan la desigualdad social, como precisamente lo describe Althusser refiriéndose a los *aparatos ideológicos del estado*.

Pero si el teórico y su actividad específica son vistos como constituyentes de una unidad dinámica con la clase dominada, de modo que su exposición de las contradicciones sociales aparezca, en esa unidad, no solo como expresión de la situación histórica concreta, sino en igual medida, como factor estimulante, transformador, entonces si hace patente su función. (Habermas, 1987, pág. 247).

1.4 Música Popular y Académica

1.4.1 La Música antes de Capital

El músico cantor, reproductor, profeta y hasta excluido posee una mirada política de la sociedad. Habla a favor y en contra de ella. Esta dualidad ha estado presente antes de que el sistema capital imponga las reglas y censuras. El músico tenía la característica de ser hechicero, desde ese entonces constituye sin duda una de las primeras divisiones de trabajo, una de las primeras diferencias sociales en la humanidad, antes incluso que aparezca la jerarquía social.

El músico forma parte del conjunto del proceso del sacrificio, canalizador de la violencia, y que la identidad original *magia-música-sacrificio-rito* explica esta posición del músico en la mayoría de las civilizaciones: a la vez *excluido* (rechazado hasta muy debajo de la jerarquía social) y *sobrehumano* (el genio, la star adorada y divinizada). A la vez separador e integrador. (Attali, 1995, pág. 24)

En las antiguas civilizaciones los músicos llegaban a ser esclavos y otros a ser intocables. En China la música era situada en máxima consideración. Todas las dinastías le dedican un culto especial. Hasta ahora la música China está comprendida desde la tradición secular, legendaria y misteriosa de una de las filosofías más antiguas del mundo. Así mismo la música egipcia intervenía en todas las etapas de la vida, fiestas, ceremonias religiosas y militares así como bailarinas y flautistas acompañaban a los trabajadores en el campo. La música en Egipto poseía avanzados conocimientos que eran reservados para los sacerdotes, que desde ya utilizaban la escala de siete sonidos.

En otro escenario, en el templo de la Vírgenes del Sol en el antiguo Cuzco, se situaba un lugar llamado por su pueblo “Taquiacclla” o “música escogida” el cual agrupaba a niñas de entre nueve y quince años por su belleza vocal y física para su adiestramiento en instrumentos de viento que serían interpretados en las ceremonias y matrimonios de la dinastía Inca.

En el territorio que hoy comprende Ecuador, la música prehispánica que data de 6000-5000 a C. rendía culto al dios Sol y a la naturaleza por la bondad de la fértil tierra. “La música (cantos de sonajeros, silbatos, flautas de huesos, caracoles marinos o Quipas, etc.) y las danzas, seguramente fueron usadas en sus ritos propiciatorios de lluvia y producción de alimentos, para los enfermos y ritos espirituales, etc.” (Godoy, 2005, pág. 19).

La música históricamente ha estado atravesada por el sistema de poder y las jerarquías políticas. Así encontramos a Carlomagno, quien estableció una política cultural en su reino, que marcaría la historia, imponiendo por do quiera la práctica del Canto Gregoriano o de culto a la iglesia utilizando teoría musical elaborada desde los claustros. El instrumento que nació en ese contexto sociopolítico, más calificado para la difusión e imposición del Catolicismo, por medio de la música fue el órgano, que hasta hoy se lo ejecuta.

El sujeto con su producción musical se vuelve en sirviente a partir de los marcados regímenes despóticos, quienes deciden a que llamar música. Durante la edad media el *Juglar* o “músico popular tradicional” es apartado de la sociedad y condenado por la iglesia por sus prácticas paganas. Salvo para música religiosa, no existía música escrita, parámetro que da un estatus al advenimiento de la música “cultura” desarrollada en las cortes en los siguientes siglos. “Los músicos se convierten en profesionales vinculados a un amo único, en *domésticos*, productores de un espectáculo reservado exclusivamente a una minoría”. (Attali, 1995, pág. 28). Los *Juglares* instruidos en música académica se vuelven en “*menestrier*” de *ministerialis*, que quiere decir funcionarios, que además son exclusivos de una clase social única.

Los músicos de corte también se sirven del repertorio popular que los ha llevado a componer misas, sinfonías, óperas, etc., sobre melodías populares. En el siglo XVI con la llegada de la imprenta, la colección de música académica grabada en partituras es la primicia de la música en la palestra del comercio. A partir de esos momentos el músico se circunscribe económicamente al sistema social burgués que le brinda un salario por crear música que reafirme su legitimidad.

Sin embargo, ciertos compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Belioz, Schönberg y Salgado no reflejaban las relaciones de su producción de su tiempo. Es decir, el denominador común en ellos era innovación y el despojo de las normas y reglas tanto del yugo del autoritarismo del sistema social como del musical. Es así que la esfera del

arte, desde la secularización ha podido producir una capacidad autónoma de desarrollo facultando a la música la obtención de nuevas posibilidades armónicas, rítmicas y melódicas. La industrialización radical del arte, la acomodación completa a los estándares industriales ya conseguidos, entran en colisión con lo que en el arte se niega a cualquier integración. (Adorno, 1994, pág. 78).

1.4.2 El surgimiento de la Música como mercancía

Si antes el arte respondía a ciertas presiones individuales, desde la miseria del autor y también burgués, ahora pasa a ser un medio conquistado por la racionalidad instrumental que lo reduce a la condición de cosa, que no es. Hay una actitud represiva de la industria cultural por evitar el momento genético en el arte y es reemplazar los procesos artesanales por procesos de pura racionalidad instrumental que convierten el arte en latente mercancía. La mundialización de la cultura, propuesto por la ideología mercantilista, busca integrar a la naciente sociedad de masas en un conglomerado acrítico y totalitario, donde lo simple y lo monótono remplace a lo complejo. Cualquier producción que se adapta a la industria o se porta al menos como si se adaptase, queda inerme por su misma estructura y va arrastrándose penosamente tras las fuerzas de producción artísticas y musicales. (Adorno, 1994, pág. 75).

La industria musical tiene su despunte en el siglo XX. Hay dos factores desencadenantes en este proceso: el surgimiento de los medios de comunicación masivos y la aparición de artefactos tecnológicos que reproducen música. Con la invención del fonógrafo en 1876 y el gramófono en 1890 se empieza a reproducir el sonido grabado en cilindros y discos de vinilo, respectivamente. Es el comienzo de la gigante industria musical soñada por el capitalismo, la producción en serie y la acumulación de la riqueza servida por la música.

La música, pues, no surge como mercancía sino cuando los comerciantes, en nombre de los músicos, obtienen el poder de controlar su producción, de vender su uso, y cuando se

desarrolla un número suficientemente importante de consumidores, fuera de las cortes, para una música que anteriormente les estaba prohibida. (Attali, 1995, pág. 80). Ningún género musical escapa a la ideología de la producción. La diversidad cultural es la muestra eterna en la cual la ideología capitalista acciona para satisfacer las necesidades y las necesidades creadas de cada sector cultural.

Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan. (Valery, 1934, pág. 74).

Lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Esta consiste en repetición (...) Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. (Adorno, 1994, pág. 99). Es así que en esta esfera la música industrial no conlleva consigo más que melodías repetitivas y poco elaboradas acompañadas por ornamentaciones instrumentales de escaso intelecto.

1.4.3 Música Popular

La música tiene la capacidad de contener la cosmovisión del ser humano, y al acompañar a éste en sus prácticas cotidianas, refleja en los sonidos y en los discursos los valores simbólicos, rituales y míticos que han construido en conjunto con la sociedad, delineando su cultura.

La categoría de *música popular* denota una diversidad de ritmos, melodías y discursos pluridimensionales y por su variedad de definiciones es necesario profundizar en esta concepción de lo popular. En la primera aproximación encontramos a Jesús Martín

Barbero, quien justifica que en lo popular está radicado el poder político del pueblo y que es un desafío a la racionalidad, pues carga consigo los mitos, ritos, supersticiones no congruentes con el orden social establecido.

“Otra idea de lo popular está en la concepción romántica que tiene asidero en tres palabras: folk (lo cronológico), volk (lo geológico), people (lo sociopolítico)”. (Acosta, 2011, pág. 34). Esta vertiente evoca al pasado y lo autóctono de los grupos culturales. Sobre todo este término se acuña en Europa para denominar y preservar el pasado de las sociedades deterioradas por la industria. “Ya que “lor” incluía los significados de enseñanza y erudición, y “folc” se refería a la gente en general y a la idea de nación”. (Acosta, 2011, pág. 17). De esta forma, este concepto comienza relacionarse con la identidad cultural de los sectores campesinos yuxtapuestos a la naciente industria de la cultura.

En América Latina también se implanta este término, para describir las prácticas arcaicas de los pueblos y nacionalidades existentes y otros ya extintos, pero reproducidos desde los mitos. El concepto se ubica entre dos extremos semánticos: por una parte, el folclor se considera como una especie de banco en donde la autenticidad es guardada a buen recaudo; por otra parte, es una manera de referirse a culturas contemporáneas que articulan alternativas a las estructuras de poder existentes. (Schelling, 1993, pág. 17).

Con esto, la idea del folklore permite solo la mera reproducción y comercialización de las costumbres en un espacio que no construyen los propios productores, desdibujando la cultura en cultura de masas y eliminando la idea de fondo, la cosmovisión misma de los pueblos. Si los románticos rescatan la actividad del pueblo en la cultura, en el mismo movimiento en que ese hacer cultural es reconocido, se produce su secuestro: la originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su autonomía, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica. Y al negar la circulación cultural, lo de veras negado es el proceso histórico de formación de lo

popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación. Y al quedar sin sentido histórico, lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia el pasado, cultura-patrimonio, folklore de archivo o de museo en los que conservar la pureza original de un pueblo-niño, primitivo. Los románticos acaban así encontrándose de acuerdo con sus adversarios, los ilustrados: ¡culturalmente hablando el pueblo es pasado! No en el mismo sentido, pero sí en un buen trecho. (Babero, 2003, pág. 11).

No es posible pensar lo popular sin dejar a un lado la denominada sociedad de masas, aquella en la que las grandes masas de personas pertenecientes a los estratos medios e inferiores y anteriormente excluidos de ella, participan ahora de manera más activa tanto en la esfera política y social como en la económica y cultural. (Blanco, 2002, pág. 225).

La música que lleva consigo expresiones culturales en este contexto sufre un deterioro. Lo que importa en esta sociedad de masas es saciar la necesidad del entretenimiento y el folklore lo proporciona. La música popular adopta esta categoría en el territorio de la sociedad de masas, que degrada la cultura, como lo manifiesta Barbero. Además, éste presupuesto ya había sido trabajando desde la escuela de Frankfurt (Adorno, Horkheimer), para quienes la sociedad de masas “se caracteriza por el dominio totalitario de los medios de comunicación de masas, que degrada la cultura hasta convertirla en un instrumento de manipulación debido a la presencia del consumo como un fin en sí mismo y al imperio de una racionalidad tecnocrática. Todos estos rasgos prefiguran un mundo totalmente funcionalizado y administrado que convierte al individuo en dócil instrumento de fuerzas anónimas”. (Blanco, 2002, pág. 225).

Barbero hace frente a estas premisas para superar el resquebrajamiento proporcionado por estas. Para él, la masa o la cultura de masas deja de ser pasiva y conformista posibilitando la comunicación entre grupos o estratos sociales que dan existencia a lo

popular. “la cultura de masas no aparece de golpe como un corte que permita enfrentarla a lo popular. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular”. (Babero, 2003, pág. 165).

Es así que la denominada música popular a través de una serie combinada de procesos socio-político-culturales, tiene un uso y un significado asignado por la tradición en una sociedad. Por ejemplo: el Pasillo, asociado con la melancolía, con el amor en sus distintos niveles como el familiar, el de pareja correspondido y no correspondido, la ausencia, la belleza. Este género como cualquier otro, recoge en sus melodías y letras las costumbres de los pueblos.

1.4.4 Música Académica

El término *música académica* o docta, es acuñado en Europa para describir las expresiones artísticas y culturales del Medioevo y el siglo XIX, sobretodo de estratos sociales ligados con los poderes económicos, políticos y religiosos. También es asociada con el término *música clásica* (1750-1820), porque en ese período surgieron los más sublimes exponentes de la música erudita, como Mozart y posteriormente Beethoven, denominados genios.

Los diferentes estilos que encierra la *música académica* tienen como eje central un desarrollo estrictamente técnico-científico, que reposan en reglas, normas y leyes elaboradas históricamente para su ejecución. Toda esta construcción fue posible dentro de los espacios de poder, como ejemplo: la Iglesia Católica tenía a cargo la educación y la rendición de culto con las mejores técnicas artísticas que posteriormente se impartiría en los centros educativos llamados *conservatorios musicales*, espacios para resguardar y enseñar el adiestramiento musical académico.

A comienzos del siglo IX muchos músicos sintieron la necesidad de componer música más elaborada que satisfaga prioritariamente al clero. En los claustros, la monodia o la voz fue el instrumento por excelencia. El canto (llano) sagrado representaba la música más temprana conocida y aceptada por la Iglesia Cristiana. La tradición de cantar los salmos en los templos, fue sin dudarle una fuerte influencia del Canto Cristiano.

Posteriormente se añadieron más voces para que intervinieran y acompañaran simultáneamente a una voz principal, con lo cual el estilo musical resultante fue el Canto Gregoriano. Es decir, aquel que tejía las voces masculinas por medio de la armonía, deleitando el oído en la complejidad construida. “Si el tono de la voz y el gesto tuvieron algún significado antes de ser ponderados, deben conservarlo la Música y la Danza, al igual que las palabras conservan el suyo en el verso por consiguiente, toda Música y toda Danza deben tener un significado (...) Todo lo que el Arte añade al tono de voz y a los gestos, debe contribuir a incrementar su significado y hacer su expresión más enérgica”. (Batteux, 2011, pág. 45).

Este estilo es importante en la historia de la música por ser la primera etapa de la evolución de la textura musical conocida como polifonía (varias voces), el rasgo más característico de la música de la cultura occidental. Para que los músicos consiguieran leer e interpretar varias voces diferentes y simultáneamente hubo de desarrollarse un sistema de notación musical con alto grado de exactitud. Dependiendo de la frecuencia del sonido, que es la que determina el nombre de las notas, se aclaró con el uso de cuatro, cinco o más líneas paralelas en las que cada línea y espacio representaban un sonido determinado, como en la notación actual.

De esta forma, la música que se construye desde la academia, empieza a reproducirse en la esfera estrecha de las sinagogas. La razón instrumental se ajusta también a la época y la monarquía muy apegada a Iglesia Católica, toma posesión de la música docta para su deleite. Varios compositores a partir de Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina,

1525 - Roma, 1594), lograron la sublimidad del arte musical, más allá de la presión que ejercía el clero, es decir, su inspiración nació de pasajes bíblicos conjugados con la genialidad y apego a las reglas musicales que estaban en desarrollo, desembocando en obras de arte. Sin embargo, la elaboración no era concebida fuera de los espacios físicos de poder. Quienes sustentaban logísticamente, permitiendo la composición de la música académica eran los monarcas eclesiásticos, que crearon una dependencia que por varios siglos los compositores tuvieron que afrontar.

En el transcurso de la historia de la música académica encontramos como ésta pasó a recaudo de la realeza en llamado período clásico. En esta época del desarrollo pleno de las ciencias y el arte, los músicos toman partida de argumentos filosóficos para construir su música con técnica musical extrema. Así lo expresa al inicio de ese período Mattheson “En un aspecto de la enseñanza moral que un consumado maestro de los sonidos debe adoptar como propio, de forma que con sus melodías pueda representar adecuadamente la virtud y el vicio, con el fin de inspirar a sus oyentes amor por la primera y odio hacia el segundo. Este es el propósito real de la música: ser por encima de todo, una lección de moralidad”. (Mattheson, 1997, pág. 23).

En el siglo XVIII en Europa la importancia era el gusto. Aquella época que amparó el nacimiento de los ideales de igualdad, justamente por las atroces batallas campales. Desde otro aspecto, este siglo gozó por ejemplo de los movimientos francmasones que admitían la unidad y la universalidad del entendimiento. En este período artístico se tiende a expresar la idea de perfección formal de la realidad, con la fuerza más absoluta; es decir, se tiende a expresar el mundo como un ser bello, perfecto y dar a través del arte el sentido de perfección, de tranquilidad o lo ideal. “El siglo XVIII se nos presenta como una época de reglas y edictos, un tiempo en que la propiedad era el árbitro último y el “gusto” estaba por encima de todo”. (Dows, 1998, pág. 25). El artista era considerado como un hombre con habilidades especiales para cierto arte, que con estudio, aplicación y práctica podía refinarse. Claro está, estaba aún muy lejos de diferenciarse de los otros oficios como sastres, herreros, etc. que decoraban la sociedad. Ya a mediados de este

siglo la palabra “genio” se resignifica para mencionar a aquellos con talento e intelecto extraordinarios, tocados por Dios, que no se hacían sino nacían.

De esta idea, surge la producción artística inspirada por el aliento divino que inmediatamente coloca a los artistas “casi en verdaderos profetas reveladores de la verdad divina”. (Dows, 1998, pág. 27). Por ello, primero, la melodía adquiere considerable importancia y se convierte en el elemento básico de esta música, la melodía es el alma de la música clásica (muchas veces se basaban en música popular de las regiones), que se refuerza con el tamaño de las agrupaciones orquestales (diez por cada instrumento), corales y organistas en cada capilla. Segundo, dar más forma a las cosas, que es lo que refleja perfección, aun más que el contenido o la ideología.

Dentro de lo mencionado el Clasicismo pretendía reflejar al hombre como un ser armónico y a la humanidad como sociedad perfecta. Así, esta corriente lleva consigo una contradicción y es que su mantenimiento se da en la época de la Revolución francesa; un período de rupturas, de cambios socio-políticos que repercutió en el reflejo de su estética. Pero, el hombre clásico se mantuvo en el ideal de lo bello, como así lo expresó en las diferentes manifestaciones artísticas.

En la actual coyuntura, cabe aclarar que el término música “cultura” aparte de ser peyorativo, nada tiene que ver con poseer más o menos cultura entre los seres humanos o grupos culturales; coyunturalmente el término pierde vigencia ya que se reconoce justamente que las distintas culturas poseen su cosmovisión o forma de gobernar su vida, y en ella entre otros componentes está la música, elemento característico y de identidad de los pueblos.

CAPÍTULO 2

MÚSICA POPULAR ECUATORIANA

2.1 Visión sintética-musical en las culturas prehispánicas

Mencionar a las Culturas Prehispánicas, es referirse a los grupos étnicos que habitaban en el continente llamado Abya Yala, antes de la llegada de Cristóbal Colón en el siglo XV en busca de socorrer a España de la depresión económica. Con una historia de milenios estas culturas desarrollaron un conocimiento enriquecido, que les permitía el dominio de la naturaleza y la armonía con ella misma. De la naturaleza percibieron la sonoridad, como el canto de los pájaros siendo imitado inicialmente con la voz, como su primer instrumento. El viento atravesando los sigses en la serranía y las caracolas en las costas, el ritmo en el aleteo de las aves e insectos o en el caminar o correr, la lluvia golpeando la madera son de los tantos elementos sonoros que inspiraron al ser humano, llevar los sonidos a sus costumbres para construir música que sería interpretada en su cotidianidad y ceremonias.

Así se evidencia desde el período Paleoindio (11.000 a 6000 a. C.) con las culturas Ilaló y Las Vegas, acentuadas en Pichincha y Guayas, respectivamente, donde a más de usar su voz y su cuerpo, como instrumentos también constaban las hojas de achira, naranjo, caracoles marinos, flautas de pan hechas de canutos (tubo pequeño y estrecho generalmente abierto por los dos extremos) de zambo o taxo.

En la siguiente etapa, “Período Formativo” sobresalen los silbatos hechos en cerámica con figuras antropomorfas y zoomorfas de la Cultura Valdivia (4000-1500 a. C.), los caracoles “Strombus” por su tamaño y su sonido grave a manera de trompeta eran

utilizados en la Cultura Cerro Narrío (2000-600 a. C.) y la Cultura Machalilla (1500-800 a. C.) elaboró flautas de hueso con cinco perforaciones. La Cultura Chorrera (1200-500 a. C.) fabricó un número considerable de instrumentos como vasijas silbatos, botella silbato doble, ocarinas, flautas verticales con cuatro perforaciones en un mismo lado, sonajeros y tambores de arcilla.

En el período denominado como “Desarrollo Regional” (Bueno, 2012) la Cultura Bahía (500 a. C.-500 d. C.) situada en el Sur de Manabí inventó instrumentos Litófonos (lito= piedra, fono= sonido), además collares de entrechoque de concha, tambores grande de cerámica, flautas muy parecidas a la quena. Pero, quizá los instrumentos más interesantes que fueron descubiertos pertenecen a la Cultura Jama Coaque (500 a.C.-1531d. C.) al norte de la provincia de Manabí, poseían a su haber flautas de hueso, rondadores de piedra, carapachos de tortugas de cerámica para raspar y golpear, vestuarios con piezas de entrechoque, tambores con cuerpo de vibración interno y golpe de brazo, tambores pequeño con golpe con mazo, flautas de pan o rondadores de mediano tamaño que reproducían una escala musical de siete sonidos.

Seguidamente en el período denominado de “Integración” (hasta el 1500 d. C.) surgieron diversas culturas y entre las más destacadas como la cultura Manteña-Huancavilca, la Cañari, la Quitu-Cara, Caranqui, Cayambe, Yumbo, Puruhá y Napo, fabricaron instrumentos como: tincullpas, flautas de pan hechas de carrizos y piedra, tambores de cerámica o con parches de animales, cascabeles de oro, plata y cobre, lanzas silbadoras. Esta época también está marcada, sin dudarlo, por la venida de los Incas desde el Sur, para conquistar el norte y aunque fue relativamente temporal, sus tres décadas de estancia dominante, a más de las relaciones comerciales y culturales que por decenios mantuvieron con las culturas mencionadas, situadas en lo que hoy es el territorio ecuatoriano, influyeron en su cosmovisión.

“Nuestros aborígenes no fueron *receptores pasivos*, hubo un dinámico intercambio y *préstamo cultural*, propiciados por los aparatos de control social: *mitmajkuna* (*mitima*, *mitmaj*, *mitmaq*) “gente trasplantada por el estado inca”. Cañaris y Chachapoyas fueron ubicados en las cercanías del Cuzco (Perú); en El Quinche, Cotacollao y Pomasqui (actual provincia de Pichincha, Ecuador). *Cayambis* (de Cayambe, Pichincha, Ecuador) fueron ubicados en las plantaciones de coca en Ancara y Huánuco (Perú); algunos *Quitos* en las orillas del Lago Titicaca (Bolivia, Perú); Los *Wayakuntu* de Huncabamba y Ayabaca (Norte del Perú) en los Valles de los Chillos, Uyumbicho (Pichincha), Achambo (actual provincia de Chimborazo)”. (Salomón, 1980, págs. 237-248).

Es así, como el flujo de costumbres de los grupos étnicos en sus caravanas extensas por comercio y conquista plantaban sus características, que podían ser encontradas a miles de kilómetros, y la música no es una excepción. Se sabe que el P. José Acosta en aquel tiempo: Cuando el levantaba el templo Jesuítico en el Cuzco (Perú), recibió la entusiasmada ayuda de los mitimaes Cañaris (de las actuales provincias del Azuay y Cañar, Ecuador) (...) espontáneamente le llevaban piedras labradas, extraídas de la fortaleza aborígen (de Sacsayhuamán), marchando en procesión, adornados con atavíos nativos y cantando en su idioma. (Villalba, 1987, pág. 72).

2.1.1 La Música desde la Pacha Mama

“La tierra, así mismo, es “transparente”: se presenta como madre y nodriza Universal”. (Mircea, 1973, pág. 126) . Esta premisa, ha vivido por milenios en la cosmovisión de los grupos culturales del planeta Tierra. Los seres vivos cosechan y se alimentan de ella garantizando la existencia y los inertes reposan en la misma en una simbiosis que posibilitan la Vida. Su fecundidad ha sido materia de las artes, de las ciencias sociales y exactas, para rendirle culto y aprovechar sus magnos beneficios.

“La tierra madre producía a los humanos, de la misma manera que produce en nuestros días los arbustos y las cañas”. (Mircea, 1973, pág. 126). Pacha Mama, Allpa Mama, así evocaban a la Tierra desde los Andes centrales del Abya Yala o América del Sur. Esta divinidad no solo representa a la Tierra como espacio geográfico y naturaleza, está ligada íntimamente también con el cosmos o espacio exterior.

Federico Aguiló menciona que “varios son los lugares cuyo nombre de “Pacha” o “Pacha Mama” perdura hoy día. La expresión es aymaro-quichua pero es rápidamente integrada al mundo cultural Puruhá que siente una necesidad de una expresión que sintetice toda la fuerza de su religiosidad agraria. PACHA es a la vez espacio y tiempo. En su dimensión espacial PACHA es una fuerza vital de la Naturaleza, benigna y envolvente. La “Pacha-mama” es intuita como un gran seno materno fecundo, que cobija a todos los seres vivientes y proporciona el sustento necesario para todos. Esta divinización espacial de la Naturaleza, femenina y benigna produce en el Puruhá una estabilidad local extraordinaria, un equilibrio síquico notable a pesar de la ambivalencia angustiante de la “Pacha-mama”, reclamadora de “pagos” y celosa intransigente del rito propiciatorio”. (Aguiló, 1987, págs. 13-14).

Es de la Pachamama de donde nace la inspiración para elaborar simbólicamente sus instrumentos, es decir, representar múltiples formas de cómo es concebida físicamente mediante la observación de su entorno natural. Así tenemos los vestigios de ocarinas, silbatos, flautas de pan y figuras de músicos, antropomorfos, zoomorfos, totémicos y míticos, nacidos de la arcilla, del barro, de los huesos y la madera, provista de la Madre Tierra, como fecunda y propiciadora de la inspiración de sus artesanos.

Cada uno de los instrumentos prehispánicos poseía su función así como su género. Los indígenas de los Andes ecuatorianos manejaban la dualidad: “Pareado: macho-hembra; atracción o ahuyentadores; alegría-tristeza; protección, resguardo-ataque, destrucción, castigo” (Godoy, 2005, pág. 8); que a la vez eran opuestos y complementarios, buscando

el equilibrio de su cosmovisión y dentro de ésta, con su música. El perfil de estos, se ajustaba al carácter tanto de la mujer como del hombre. Los ritmos fuertes y sonidos potentes cargados de masculinidad en comparación con la suavidad, el arrullo y lo maternal de melodías netamente femeninas. “Las flautas o rondadores, por sus sonidos graves o agudos, se clasifican en machos (sonido grave) o hembras (sonido agudo). Las dulzainas o pífanos (flautas dobles), confeccionadas en hueso, tunda o latón, son macho y hembra. La primera tiene siete orificios (macho) y la segunda cinco (hembra)”. (Godoy, 2005, pág. 9).

En esta dualidad también se encuentra inmersa la atracción y el ahuyentar. Este primer factor donde el rondín, dulzainas y el tamboril, poseían el poder de atraer a las mujeres de la comunidad, atraer a la muerte y el caso de la bocina, para convocar a las personas en las actividades como presta manos o mingas, fiestas, siembra, cosecha y levantamientos indígenas. Por otro lado, los ahuyentadores tenían como dice su palabra, espantar las malas energías y los instrumentos de percusión cumplían la función. Campanas, sonajeros hechos de cascos de borregos evocaban los buenos espíritus para expulsar las malas energías. Por ejemplo, en la Sierra centro-norte del Ecuador, particularmente en Cayambe, en las fiestas del Sol y la Cosecha, el Ayahuma con látigo en mano haciendo chocar con el suelo abre camino ahuyentando a los enemigos, las energías negativas y personas que no entran en el rito de la fiesta.

En los siglos anteriores, como en el período Incaico, Quito-Cara y Cayambi, se acostumbró a hacer tambores con la piel de sus enemigos caídos en batallas, lo cual significaba una grave ofensa para los derrotados. “estatua como ci estubiese bibo y con su propia mano tocaua la barriga” (Ayala, 1980, pág. 54), lo relató Guamán Poma de Ayala y se volvía más grave si era un militante de alto rango como lo menciona Juan Díez de Betanzos, cuando Huáscar mató a los enviados de Atahualpa, forjando con sus pieles tambores. Me hecho a mal deshonrando mi persona y haciendo tambor del pellejo del principal que le envié con el servicio. (Betanzos, 1987, pág. 251).

Los instrumentos ancestrales sobre todo los melódicos basaban su música en la escala pentatónica (do, re, mi, sol, la). Esta al ser ejecutada sobre todo las notas la, do y mi una tras de otra, denota ya el aire de nostalgia, que en conjunto con la oralidad del Yupakuy (llorar cantando) propia de las culturas vernáculas del callejón Andino, el contexto se vuelve melancólico, al evocar y dar gracias a sus antepasados. Los pueblos y nacionalidad ancestrales manejaron la oralidad como la matriz reinante de sus formas de comunicación cargada de sabiduría de su cosmovisión. De esta manera la oralidad musical, no muy alejada de los temas que son perpetuos y arcaicos, difundían cantos para: rituales, guerra, amor, dolor y alegría. Por lo tanto en aquellas épocas “de dominación incaica (1487-1534) seguramente el “aravec” fue el encargado de perpetuar la historia y las tradiciones del pueblo, especialmente de los pueblos desarraigados, trasplantados, ellos expresaron en cantos, la alegría, la tristeza, la inconformidad, el desarraigo.

Juan León Mera menciona a los *aravicos* como poetas que celebran las “hazañas y las virtudes” de Huayna Cápac, y las “maravillas de la naturaleza americana”. Además, señala que los indígenas parece que nunca separaron la poesía de la música. (Godoy, 2005, pág. 49).

2.2 La música en la colonia

2.2.1 Primer período: Implantación del régimen colono-musical

No solo la música, en sí la cosmovisión en esta época se vio marcada por la férrea imposición hispánica frente a las formas alternativas de conocimiento y de vida de los pueblos ancestrales. Afectando al Abya Yala en toda su extensión geográfica y cultural, el proceso de unidad política de los reinos hispánicos asentados, afianzó su ideología Monárquica-Católica mediante el saqueo de metales preciosos reforzado por la conversión a los indígenas de la región. Con la implantación estricta de la mencionada

doctrina, que de sus manos dependieron la educación en distintas áreas, dentro ellas, la música, no había forma de concebir las Artes sino era bajo la tutela y la aprobación del clero, sustentada por estrictos conceptos y formas eurocéntricas. Las múltiples manifestaciones artesanales del pueblo, eran consideradas como paganas, no dignas de ser cultivadas. En la primera etapa de colonización se produjo el sojuzgamiento el inicio del despojo de los pueblos indígenas. (Mora, 1994, pág. 32).

Los habitantes endémicos a vista de los colonos no poseían un Alma. Todas sus producciones culturales eran tildadas de impías y malignas, razón central para acabar con sus manifestaciones subjetivas y materiales. Las danzas y sus cantos fueron prohibidos y contrarrestados con el sometimiento físico y psicológico. El bien y el mal no eran concepciones manejadas, sino hasta la implantación del régimen, que posteriormente los habitantes “adoptaron” y difundieron ya con una mixtura cultural; así se evidencia por ejemplo en la fiesta que se remonta a la colonia y que hasta hoy hace alegoría al “mal” más que al “bien”, que es la “Diablada Pillareña”.

Con las nuevas formas, estilos y paradigmas estéticos traídos de Europa, había la misión de reproducir éstos, en los nuevos escenarios geográficos. En la esfera económica, social y productiva los idóneos para esta labor fueron los llamados “encomenderos”, españoles designados por la Corona, para evangelizar a los indígenas y a la vez cobrar los tributos obligatorios, por medio de la *Mita*, la *Encomienda* y el *Obraje*, mecanismos de explotación ideológica. Como la fuerza productiva eran los Indígenas, quienes tenían las aptitudes musicales se les exoneraba de las Mita o pagar tributos, por servir con su talento a la Iglesia.

De la mano de la enseñanza de la religión Católica estaban también sus costumbres hispano-musicales, que fueron difundidas por lo “Doctrineros”, que no siempre fueron los curas, también figuraban seglares, sacristanes o maestros de capilla. Estos últimos

tenían la obligación por una parte de formar musicalmente a los indígenas y por otra instruir el idioma latín, en el cual estaban los cantos y letanías.

Las Capillas alzadas sobre los templos endémicos de adoración, como aparatos ideológicos de la Monarquía reforzaban su discurso y su práctica por medio de la música. Una *Capilla de música*, generalmente era fundada por un Obispo. Era una organización musical oficial financiada por la Iglesia. Estaba dirigida por un maestro e integrada por un grupo de instrumentistas (ministriles o menestrales), cantantes clérigos y niños (los seises o niños cantores que hacían la parte de tiples), u otras personas que cantaban o enseñaban el canto de órgano. (Godoy, 2005, pág. 87). Entre sus obligaciones constaba cantar misas ordinarias, fiestas mayores como Semana Santa, procesiones, vísperas de Santos, entierros, etc.

Cabe recalcar que “aparentemente estática la sociedad indígena, estaba en realidad expuesta a constantes rebeliones, las que se ajustaban a un mismo esquema. (...) Es de interés anotar que tanto los indios como los mestizos coinciden en la forma de convocar, en base a instrumentos musicales, gritos, invitaciones”. (Corporación Editora Nacional, 2006, pág. 75). Sus costumbres así como su música estaban siendo violentadas, como lo demuestra el libro escrito por el Obispo Alonso de la Peña, en 1668, “*Itinerario para Párrocos de Indios*” donde proporciona la cura para la idolatría pagana por parte de los indígenas.

No consentirles los bayles, y cantares o taquies antiguos en su lengua materna, ni general: porque en ellos tienen la memoria de la Idolatría, y hechizos: y consumirán los tamborillos, cabezas de venados, antaras, y plumería: porque o son instrumentos de sus maldades, o les atraen a la memoria el gentilismo. (Flores, 1997, pág. 191).

2.2.2 Segundo período: resistencia indígena y desenvolvimiento del régimen colonomusical.

Las alianzas entre caciques y conquistadores simplificaron el sometimiento de los pobladores y la fractura de la estructura de los “indios”. “Se ha señalado que el papel del cacique era doble: regular las relaciones intrínsecas de los miembros de la comunidad y servir de enlace entre ésta y de las demás unidades étnicas o del Estado”. (Corporación Editora Nacional, 2006, pág. 84). Los mestizos mostraron también su fidelidad a los españoles participando en la represión hacia los indígenas, en la explotación en la hacienda y obrajes, cobro de diezmos y tributos, y que forjaba disimuladamente y de a poco su patrimonio. Todo lo mencionado entonces, no fue sino, para debilitar las expresiones y prácticas simbólicas, mitos, ritos, dentro de estos componentes la música del pueblo.

La primera escuela de formación musical de los jóvenes indígenas y criollos fue el Colegio Franciscano “San Andrés” que impartía clases de composición, órgano y canto. Los españoles, particularmente Maestros de Capilla en el siglo XV y XVI formaron ya los primeros músicos profesionales, como el caso del primer mestizo que se tiene información: Diego Lobato de Sosa Yurucpalla (1538-1610), quien fue hijo de una de las esposas del gran Inca Atahualpa, Isabel Yurucpalla y de un conquistador español. Se encuentran también Manuel Blasco (1628-1695) y Gutierre Fernández Hidalgo (1553-1620) compositores meramente destacados. El estilo predominante de la época fue la música polifónica y renacentista y fueron los grandes compositores hispánicos como Tomas Luis de Victoria (1548-1611), Cristóbal de Morales, el mismo Francisco Guerrero maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla venido al Nuevo Continente y el italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) influyeron en la línea musical del Nuevo Mundo. En la llamada “Real Audiencia de Quito” una monja concepta llamada Franciscana Torres (1563-1635) en su testamento señala que: Deja algunos libros de música religiosa enviados de España por miembros de la Real Familia, emparentados con las fundadoras. (Almeida, 1987, pág. 156).

No todo fue música religiosa o sería también los españoles y criollos se deleitaban con canciones populares de su viejo continente y para ello, introdujeron instrumentos como: vihuela, guitarra, arpa y piano, que a la postre serían adoptados por los indígenas para sus fiestas. Este tipo de música también abrió campo para que demás géneros sonoros penetren. Con los esclavos Africanos golpeando sus tambores y percutiendo maderas mediante sus danzas al ritmo de andarele, bambuco, patacoré en sus Currelaos, también fueron un aporte para la diversidad cultural que empezó a aflorar con la introducción de numerables culturas que configuraban el mestizaje.

No todas las costumbres endémicas fueron abolidas, pero si influenciadas. Al respecto, podrían ser recordadas una de las miles danzas celebradas por los sublevados, como la de Riobamba con Manuel Vebo a la cabeza y por Micaela Cuascota en el territorio Cayambi ante los dominadores, para frenar el racismo injustificado y el despojo de sus tradiciones. Los sometidos buscaron los espacios para seguir idolatrando a sus dioses y preservando ritos, una muestra pictórica ofrece la evidencia: La “Última Semana” que reposa en la Catedral de Quito, yacen símbolos nativos como la humita, el cuy, y la chicha en vez de vino. Así mismo ocurrió con la música, el Danzante, el Yaraví y el Yumbo con sus discursos y melodías se plasmaron discreta e indirectamente en la escritura por los cronistas de la época.

Aun no es fácil documentar las variedades musicales indígenas de aquellas épocas –y pero aún de fechas anteriores-, así como precisar el momento en que se produjeron aculturaciones y sincretismos musicales entre las manifestaciones indígenas, negras y europeas, las mismas que dieron como producto el apareamiento de nuevas danzas y géneros en estos territorios (Segundo Luis Moreno considera al *costillar*, el *toro rabón*, el *alza que te han visto*, el *amorfino*, la *puerca raspada*, etc., como piezas ecuatorianas eminentemente criollas), alguna de las cuales, en una dinámica continuidad, de mutación, descontextualización o re funcionalización, se conocen hasta la actualidad. (Guerrero, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2006, pág. 15).

Los mestizos, cuya población etno-fenotípica aumentaba, labró la música de las culturas: indígena y europea. Así el Pasillo, el Alza, etc., provienen de las vertientes de la música popular europea, mientras que el Albazo, el Sanjuán, la Tonada, descienden de las melodías indígenas vernáculas. “La cultura colonial evoluciona hasta convertirse en cultura nacional que tiene su soporte en el grupo mestizo”. (Corporación Editora Nacional, 2006, pág. 164). La guitarra se fue adaptando a estos géneros con sus respectivos instrumentos de raigambre, desembocando en una mixtura cultural y configurando la música popular mestiza.

La población para amenizar su alegría y sus tristezas pedían a los músicos que toquen un tono. Este término fue utilizado más allá de su concepto forma, se adoptó al vocablo popular para describir a la música en general, pero propia de la región; así mismo cuando requerían oír canciones tristes con tintes indígenas, evocaban muchos géneros con una sola palabra: Yaraví.

Que por dos noches concurrió el Oidor a casa de Dña. Ignacia Rojas, onde habían tenido fandangos y que en ellos se había bailado un soneto con estribillo “guacay guacay upiai upiai machai machai puñui puñui” y que esto lo bailaba la gente del concurso, por disposición de un mozo forastero, conocido como “Tumbaviro”, toreando el vaso de aguardiente que se ponía en el suelo, hasta llegar a beberlo...Habiendo bailado (el Oidor) el tono que llaman “upai upai y machai machai”, toreando el vaso de aguardiente, lo bebió y, en observancia del estribillo, se cayó sobre la dicha Dña. Ignacia, arrojándose a ella, y que, entonces, levantándose ésta, se había meado en la cara de dicho señor Oidor. (Chacón, 1990, pág. 240).

La guitarra así como el piano se convirtieron en instrumentos característicos de los sectores populares y burgueses, correspondientemente. Con la guitarra amenizaban los “fandangos” en donde unos que otros de estratos sociales altos se sumaban a la fiesta

clandestina, ya que el Obispo Juan Nieto Polo del Águila en 1757, prohibió bajo pena de excomunión por ser un baile de fatídicas y escandalosas consecuencias. Baile universal y de todas las clases sociales (...) sin orden (...) entre mujeres y hombres (...) algunos hacen los gestos mas obscenos, las actitudes más escandalosas, los movimientos más insolentes, las acciones más nefandas, y desvergonzadas (...) (Godoy A. M., 2007, pág. 152).

2.3 La Música en el Período Republicano

2.3.1 La Música del siglo XIX en el Estado-Nación

El siglo XIX fue un escenario de guerras independentistas (inspiradas desde Europa y encabezadas por los criollos), donde la pugna por el poder frente a las colonias españolas y su desalojo era su razón de ser. Las nacientes ideas liberales germinadas a partir de la revolución francesa de 1789, hicieron brotar en el pueblo ecuatoriana los ideales de independencia al igual que en el resto de las colonias españolas en América. Así en 1791, Luis Chusig o Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo, estableció la Sociedad Patriótica de Amigos del País, para atizar el desarrollo y la libertad de su patria. Esto debido a la inconformidad e inequidad social en el pueblo y en la necesidad de implantar un nuevo paradigma social-económico, justo aunque en teoría, denominado la República.

En este contexto, las producciones musicales que hasta ese entonces prevalecían eran las religiosas, todo fuera de ello era pagano, pero con el cambio político y su influencia en la música, se sintió la necesidad fomentar ritmos distintivos del orden social. De esta manera, el Pasillo, con sus aires melódicos y de danza europeos, aunque contradiciendo el discurso de la libertad del yugo eurocéntrico, adopto este ritmo como insigne, incrustando rasgos de la “naciente sociedad”.

La guitarra, el piano, se convirtieron en instrumentos esenciales y que se afianzaron en conjunto con los grupos burgueses y populares, respectivamente; además, las piezas musicales giraron en torno a éstos, por su riqueza sonora y armónica. Desde la época colonial se delinearon ritmos, que en la etapa republicana tomaron solidez y difusión, como el caso del *Alza que te han visto*, sustituyendo al *Costillar* y el *Pasillo* que pocos años después se convertiría en insigne género musical.

En las fiestas populares se escuchaban también pasodobles y valeses, pero prevalecía la música mestiza, que adquiriría un mayor progreso en el siglo sucesivo: tonadas, albazos, pasacalles, aires típicos, Sanjuanitos, etc., En las regiones indígenas, se conservaba un imprescindible afecto por los instrumentos ancestrales: pucunas, rondadores, bombos, dulzainas y por melodías que evocaban la nostalgia y además perpetúan la religiosidad de los descendientes de Quitus, Cayambis, Yumbos, Cañaris e Incas. Visiblemente expresiones musicales fuertemente influenciadas tres siglos de dominación española.

La época Colonial fue un período insatisfactorio para la música de la Región, que estaba próxima a instituirse como estado-nación, ya que la carente preocupación de las autoridades frente al resguardo del patrimonio musical erigido en los siglos primigenios, pocas han sido mantenidas y ser localizadas.

Por tal motivo, las perspectivas de cambio propuestas por la República en el ámbito musical, fue resguardar el patrimonio musical por medio de la creación de espacios como escuelas de música y posteriormente conservatorios. Antes de fundarse el primer Conservatorio del País, se contrataron a los músicos extranjeros José Celles y Alejandro Sejers, en 1816 y 1838 respectivamente, para dirigir pequeñas escuelas de música en la capital. En 1886 se inauguró el Teatro Sucre, con la actuación del pianista francés, Capitán Boyer, el tenor Lino Baldassari y el barítono A. de la Torre. Los artistas

estuvieron acompañados por una orquesta dirigida por Aparicio Córdoba y la banda de artillería. (Guerrero, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2006, pág. 24).

Los himnos y las marchas por el contexto sociopolítico sobresalieron, disminuyendo la creación religiosa que sin duda, aun mantenía una preeminencia jerárquica. Otro tipo de músicos se desarrollaron en la Colonia, que pasaron a cumplir un papel protagónico en las guerras independistas y estas son la Bandas Militares, integradas por instrumentos de viento y percusión que solemnizaban actos cívicos y que serían predecesores de las bandas populares. Juntas serían el mecanismo de mayor difusión de las producciones y composiciones musicales, claro está, que para la formación, elaboración y dirección fue necesario importar maestros sobre todo europeos. Como detalle el Himno Nacional del Ecuador sería estrenado en 1870 con banda militar.

“El Ecuador es, durante la primera mitad del siglo XIX, un país que no quiere ser español, que no se atreve a ser indio y que todavía no puede ser mestizo. Sus manifestaciones culturales tienen, por tanto, un carácter híbrido (...) Hay una revolución que se está gestando, pero no hay la claridad para que esa gestión se evidencie. Sin querer mirar a España, sin atrever a mirarse así mismo, el artista ecuatoriano vuelve sus ojos a Francia (...)”. (Diezcanseco, 1986, pág. 135). Con Gabriel García Moreno en la Presidencia de la República, el compositor francés Antonio Neumane residiendo en el país y la decadente enseñanza musical, se funda el Conservatorio de Música del Ecuador, en función desde el 3 de marzo 1870, que penosamente duraría 7 años.

2.3.2 Música nacionalista

La revolución liberal encabezada por el General Eloy Alfaro desde el año 1895 y la transformación social que promovió, originó resultados también para la música. Una generación de artistas irrumpió para conseguir un lenguaje musical propio de música académica nacionalista. La figura más destacada de la última década del siglo XIX, fue

el Maestro Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972) quien fue alumno de Domingo Brescia, italiano, que fue Director del Conservatorio fundado por Alfaro y que a su vez fuese profesor de otro destacado músico, Francisco Salgado Ayala, padre del genio musical ecuatoriano, Luis Humberto Salgado.

Esta formación académica en los nacientes músicos y la profunda influencia de los ritmos vernáculos, permitió fusionar los componentes mencionados, elaborando trabajos sinfónicos de alta calidad como la “Suit Ecuatoriana” de Moreno o el “Sanjuanito Futurista” de Humberto Salgado. Pero, no son menos meritorios los esfuerzos de generaciones de músicos del siglo XIX y XX, formados en estrictez con sabiduría popular.

Los trabajos u obras populares emblemáticas, en su mayoría (Pasillos, Yaravíes, Sanjuanitos, Tonadas, Aires Típicos, Danzantes, etc.), también fueron forjados por las mismas manos o compositores formados musicalmente. Por ejemplo, el Pasillo, *Ojos Verdes*, muy popular, fue compuesto por José Ignacio Canelos (1898-1957), quien se graduó de piano en el Conservatorio Nacional. Es así, como el bagaje cultural musical del Ecuador prosperó por el tratamiento muy fino que dedicaban a sus obras.

No obstante, las melodías que sobrevivieron en la oralidad de los pueblos (durante siglos) y regiones Andinas, fueron fuentes de inspiración y protección por parte de la corriente musical nacionalista, premisa muy incuestionable y por nacionalidades indígenas que no tuvieron un acercamiento a la instrucción formal musical, pero que en sus costumbres reposaron melodías milenarias plasmadas en su cosmovisión.

2.4 Conceptos rítmicos ecuatorianos

2.4.1 El Pasillo

Este género musical popular, que se ha paseado también por el ámbito académico, es una canción y danza criolla de pareja. Su origen se remonta en el ámbito de las guerras independentista libertarias de Suramérica en siglo XIX. Éste estilo nace de las formas musicales del Vals Europeo Vienes y el bolero Español y tomó como primer nombre “La Colombiana”. Determinar su lugar físico de nacimiento es una tarea indescifrable en sus miles de kilómetros en el cual se gestaba, interpretada y afianzaba por decenios en la Gran Colombia (Ecuador, Colombia, Venezuela y Panamá). Toma el nombre de Pasillo por bailar con pasos cortos y prestos entre una mujer y hombre en las esferas populares, que muy rápidamente fue ganando adeptos por su carácter y forma musical; y uno de sus emblemáticos Pasillos de aquella temporada es el llamado “Doña Pepita Pontón”. Así mismo, una de sus funciones socio-musicales es la contraparte que realiza a los bailes de salón Burgueses difundidos por los criollos por recrear las costumbres Europeas. Por algunas décadas la supervivencia de este género fue posible por la oralidad transmitida entre sus habitantes.

El *pasillo* surge de las pugnas y contradicciones que vivían entre peninsulares y criollos; civiles y religiosos; indígenas y mestizos; administradores y el clero. Es la síntesis de la nueva personalidad hispanoamericana y la consecuencia lógica de un sentimiento pre-nacionalista. El pasillo tiene una génesis multinacional. (Godoy M. , 2005, pág. 50).

Desde la génesis de este género, ciertos sectores sociales encabezado por la burguesía lo consideraron como de “mala casta” ya que recogía en sus melodías de tonalidad mayor (festiva) y sus danzas en pareja, que evocaban la soltura del cuerpo, la idiosincrasia del arte popular. El impacto, la aceptación y su difusión fue posible ya que representaba las costumbres de los habitantes de la “Gran Colombia”, el ritmo era concebido desde el pueblo.

El ambiente musical de la época que reproducía los distintos géneros endémicos comenzó a tener injerencia a largo plazo en el Pasillo, particularmente el Yaraví. El

mismo hecho de estar ya posicionado en la identidad del pueblo, hace que los compositores inserten la lírica o poesía y el tinte melancólico del Yaraví. De esta manera en el siglo XIX nace el Pasillo-canción y se incrusta como emblema nacional.

2.4.1.1 Componentes musicales y definatorios del Pasillo

Unidad temática: es el asunto central de la obra. Como por ejemplo: Amor y desencanto de pareja (amores si y no correspondidos, traiciones, halagos), amor familiar (A la Madre, al Padre, Abuelos, nietos, etc.), alegoría a espacios geográficos (pueblos, cantones, ciudades, países, montañas, ríos, etc.) y Jocosidad.

Unidad estructural: si bien su origen fueailable, por ende una *Danza*; también es una *Canción* noailable con tintes líricos en ciertas obras y otras venidas de la poesía. “Se escribe en *Compás* de $\frac{3}{4}$. 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 en tonalidad menor, donde predomina lo que tradicionalmente se llama la pentafonía andina, con notas de paso o “píen”, o la eptafonía, con base pentafónica; en el siglo XIX, el repertorio pasillero predominó la tonalidad mayor. En la métrica, actualmente se usa la forma dos corcheas silencio de corchea, corchea y negra”. (Godoy, 2005, pág. 184).

Unidad Utilitaria: al ser una danza y canción, se reproduce en distintos espacios físicos o escenarios, tales como: fiestas familiares, peñas, serenatas, bares, cantinas, salas de conciertos, etc.

2.4.1.2 Elementos que conforman el género musical del Pasillo

Nivel de fuentes de emisión y de estructura compositiva del género:

- a. Predominantemente vocal instrumental (solistas, dúos, tríos, con acompañamiento)
- b. Instrumental (rondallas, estudiantinas, bandas, conjuntos, orquestas)
- c. Vocal (coros).

Se presenta con diversos niveles de sincretismo:

- a. Sincretismo genético primario a nivel de múltiples manifestaciones artísticas reunidas: música-poesía-danza.
- b. Sincretismo etno-cultural a nivel de “corpus” estilísticos: el fenómeno musical recibe y/o toma elementos de otras culturas mayoritariamente latinoamericana, europea e indígena y en contados casos afroecuatoriano.

Contiene variados aspectos estructurales:

- a. Rítmicos: Sistema rítmico de danza
- b. Sistemas de pensamiento musical: Tonal funcional Mayor-menor y Modal (sustratos pentafónicos anhemitónicos)
- c. Formales: Forma bi o tristrófica “canción (lied)” con presencia de momentos instrumentales alternados.

Presenta múltiples aspectos: en su contenido, en su temática, en su función con evidentes particularidades regionales o locales.

Pasillo costeño, pasillo lojano, pasillo quiteño”. (Bueno, 2012).

2.4.2 El Yaraví

Es un género musical indígena de origen precolombino. Pese a su marginación en la época colonial, sobrevivió en la oralidad del pueblo y la aceptación de los mestizos. Fue muy popular en el vasto imperio Inca, que en el intercambio social, económico, cultural con lo que hoy es el territorio ecuatoriano, se introdujo y se difundió; pero claramente es diferenciable de la vecina región.

El compositor Sixto María Durán (1875-1947), que percibió directamente el ambiente autóctono musical, manifestando que su ritmo es lento y su composición apela la melancolía proveniente de una melodía pentafónica. El historiador cuencano Gabriel Cevallos manifestaba que el *Yaraví* es la música del destierro y M. Cuneo, decía que era el canto que habla con lo muertos, y se remitía a la *aya*, como difunto o alma y *aru*, como hablar.

“La versión más correcta, concluye D’Harcourt, es la que presenta al *yaraví* como deformación del vocablo quichua *harawi*: “el cual significaba en tiempos incásicos cualquier aire o cualquier recitación cantada. A través de los tiempos, dicha deformación se operó en la siguiente forma: *harawi=haravi=yaraví*”. (Pablo, 2006, pág. 1462). Posteriormente, el literato ambateño Juan León Mera hace mención de este ritmo frente a las autoridades y logra incluirlo en el vocablo de las jerarquías como un “cantar dulce y melancólico de los indios”. “En casi toda la serranía se mantenía viva la afición a lo que...llamaban tono triste, absolutamente desconocido en España. Gustóles sin duda, muy particularmente a los criollos del Ecuador, Perú y Bolivia, ya españolizados, los tradicionales yaravíes de los indios, y de tal gusto, traspasado de generación en generación, ha provenido el encanto con que los oyen”. (Fermín, 1889, págs. 112-175)

Entonces se puede legitimar, que nace de una manifestación sentimental cuyas temáticas y sonoridad evocan la ausencia y el amor en diversos planos. Al Yaraví indígena en la Colonia, se lo denominó también como *Tono*, en si todos los géneros pasaron a ser pedidos bajo esta palabra, de ahí la expresión popular mantenida hasta hoy: “tóquese un tonito”.

En expresiones del historiador Pedro Fermín Cevallos, este *tono* triste a más de causar en el oyente nostalgia por su melodía, conmueve contundentemente en la personalidad, para atraer a la memoria las añoranzas pasadas. “Y Carlos Aguilar Vásquez señala “*los viejos se alegran con los tonos tristes*” y el prócer de la independencia Antonio Farfán, solía decir: “*Mire, oiga, maestro, tóquese un tonito triste, que alegre el corazón*”.

(Pablo, 2006, pág. 1464). Y justamente lo mencionaban, ya que poseía un carácter bimodal introducido por criollos y mestizos, es decir, se introdujo al final un Albazo o una Tonada. La introducción de este *Allegro* tiene su razón de ser. No podían los oyentes quedar sumergidos en melancolía, era necesario alegrar el alma aunque bailando con la misma elegía.

El musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972) develó que es el intervalo séptima menor (*distancia entre la primera y séptima nota de la escala diatónica menor: la si do re mi fa sol la. Un intervalo de cuatro tonos y medio*), la que caracterizaba las melodías indígenas vernáculas en modo menor y que sería utilizada en las composiciones musicales nacionalistas.

El compositor y pianista Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977) aseveraba que el *yaraví*, no obstante ser una especie de balada indo-andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el incario y el primitivo nombre de *harevec*, distingue dos tipos: el indígena (binario compuesto, 6/8) y el criollo (ternario simple, 3/4). Aunque ambos son de carácter elegíaco y de movimiento *larghetto*, se diferencian no solo en el compás, sino en sus elementos: el *yaraví* aborígen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala menor y aún diseños cromáticos. (Pablo, 2006, pág. 1465). Y una obra que representa estas características es el Yaraví-Albazo: *Puñales* de Ulpiano Benítez.

2.4.3 El Sanjuanito

Esta danza-canción prehispánica cultivada por los indígenas y en posterior por los mestizos del Ecuador, posee un debate acerca de su origen. Algunos historiadores como Pedro Pablo Traversari (1874-1956), sostienen su práctica y pertenencia al territorio de la provincia de Pichincha, particularmente a San Juan de Illumán, cantón Otavalo. Por otro lado, los extranjeros y etnomusicólogos Margarita y Raúl D'Harcourt en sus

estudios por los países Andinos como Bolivia y Perú ven la similitud de este ritmo con el *Waynito* de las regiones mencionadas. Pablo Guerrero en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana asevera que con la permanencia incaica y el intercambio de flujos culturales, económicos y culturales, su injerencia tanto en el uno como en el otro quedo plasmada, “De allí se puede entender que el ritmo de Sanjuán (huayño) al igual que el Yaraví se halle extendido en buena parte de los países de la región andina”. (Guerrero, 2006, pág. 12)

Se los llegó a entonar y bailar en las Fiestas del Inti Raymi conmemorando en su cosmovisión la época de la cosecha en el Solsticio de verano (calendario aborigen: Otavalos, Caranquis, Cayambis, Quito-Cara) o en el mes de Junio día 22 (calendario español).

Frente a esta dicotomía del origen, cabe tomar en cuenta que las etnias del centro norte, de lo que hoy es Ecuador, libraron batallas, resistieron cerca de veinte años a la invasión incaica, que después de arduas luchas fueron sometidos y que transcurrió no más de cincuenta años para que los españoles colonizaran. Este caso da un margen de tiempo restringido como para que los Incas impactaran honda y enteramente en las costumbres, por ende, es posible que este género, ya fuera trabajado en las regiones Andinas antes de la invasión.

Existe una posición diferente del historiador musical Mario Godoy, quien señala que, al igual que otros ritmos mestizos, éstos son frutos de un amplio proceso, en el cual otras culturas impregnan sus particularidades. “...innovación, variación, invención, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales. En los “procesos” musicales, culturales, no hay espacio para generación “espontánea”. (Godoy, 2005, pág. 182).

Lo cierto es que este ritmo indígena y a posteriori mestizo, del centro norte del Ecuador, se ejecutaba y se ejecuta aún en las fiestas de la cosecha y que concordó con la fiesta española del natalicio de San Juan Bautista (tesis de Segundo Luis Moreno), conjugando el dominio de aquellos, cantos y ritos endémicos pasaron a girar en torno a ésta fiesta religiosa acentuada, pero salvaguardando la forma y el fondo de su cosmovisión. Caso equivalente sucedió en el pueblo Cayambi, que festejan la Cosecha y a su patrón San Pedro que las coplas y ritmos llevan su nombre. El compositor ecuatoriano Pedro Pablo Traversari, del siglo XIX, atestiguó la forma primitiva de ejecutarlo. “El ejecutante indígena que con la mano izquierda toca su caramillo (flauta de pan, hecha de carrizos o huesos), con la mano derecha bate el tambor a dos golpes, en un ritmo dividido en corcheas, acentuando la primera de cada par y enunciada un vez su gran frase de dos, cuatro, o seis compases, en cada repetición introduce variantes de verdadero canto melódico, de tal manera que avanza la danza, la composición llega a un estado de adorno y complejidad admirable”. (Pablo, 2006, pág. 1278).

Su baile en círculo muy ancestral, reproducía el ciclo de la vida, que distaba de sus conquistadores, la existencia en forma lineal. Bailar simulando una espiral, era motivo de evocar las prácticas del pasado, para construir el presente y futuro por medio del aprendizaje. Además que la forma circular de la danza, practicada en el Solsticio de verano, emulaba como los planetas giraban en torno a su dios Sol, anunciando el tiempo de la cosecha.

Su danza es descrita por Moreno así: “...quien ideara la composición habrá querido imitar en ella el temblorcillo de escalofrió previo a la fiebre que experimentan las personas atacadas de paludismo; es decir, de la fiebre que en Europa se llama malaria. Los bailarines del *Chuchurillu* formaban circunferencia, dejando al centro a uno que hacia como director del baile. Cuando en el segundo período la música repite constantemente un rasgo melódico de solo un tiempo, el coro plantábase a raya, y, sin hacer movimiento alguno con los pies, con las manos cogidas junto al pecho, con la cabeza inclinada hacia adelante, en cierta actitud de abatimiento, realizaban un

temblorcillo acompañado de todo el cuerpo, imitando al del escalofrió antedicho”. (Pablo, 2006, pág. 1279). Por la grado de importancia ritual su carácter es alegre y de tonalidad Mayor, y su escritura excepto en las cadencias que son menores. La mixtura cultural estructura al Sanjuanito como un género musical binario en compás de 2/4, con tempo allegro=114.

Este género se considera como la danza nacional por inspirar un el amplio repertorio cargado de idiosincrasia indígena y mestiza que expone una de las fiestas mayores Andinas en tanto y cuanto giran en torno a la sabiduría y la gracia de la Pacha Mama por los frutos, por la cosecha.

CAPÍTULO 3

ESTUDIO DISCURSO-COMUNICATIVO DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA

La noción de discurso posee una estrecha relación con una modalidad retórica del lenguaje. Por ejemplo, al hablar de “discurso de inauguración”, “discurso de premiación”, etc., dependiendo del contexto social, es el mensaje que se emite; y estos discursos están regidos por normas de la oratoria, en el que intervienen: el emisor calificado y el receptor específico. “Las definiciones clásicas de diccionario recogen básicamente esta acepción a propósito de discurso: “Serie de palabras o frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente” (Casares, 1985, p. 300). El discurso, como expresión del pensar, remite inevitablemente a la semiótica y a la hermenéutica, en cuanto implica al lenguaje como código de manifestación de un pensamiento, individual o colectivo, que exige ser comprendido o interpretado. Implica, igualmente, un sujeto emisor -autor del mensaje- y uno o más sujetos destinatarios -auditoria, interlocutor, lector, etc.- que se convierten en interpretes del mensaje y que por el simple hecho de su existencia cooperan a su construcción”. (Villegas, 1993).

El discurso desde el punto de vista de su construcción, conserva una carga ideológica. Un colectivo específico (ecologistas, pacifistas, poetas, feministas, etc.) o alguien en particular, construyen su forma de pensar y obrar. Estos grupos han interesado a las Ciencias Sociales siendo objeto de estudio, como del llamado *Análisis crítico del discurso* y *El discurso como interacción social* (Van Dijk). En este último manifiesta: solo podemos comprender la importancia del discurso en los procesos sociales y en las relaciones de poder contemporáneos si reconocemos que el discurso constituye a la sociedad y a la cultura, así como es constituido por ellas. (Dijk, 2000, pág. 390). Es decir, mantienen una relación bidireccional o dialéctica. El uso del lenguaje en toda instancia social hace que su aportación cale en la sociedad y en la cultura, después de su lucha en la esfera de las relaciones de poder, por ver quien posee el dominio del

discurso, que en sí, realiza una actividad ideológica. Este último término tuvo su génesis en la *Teoría Marxista* de las relaciones de clase, que describió las desiguales por parte del poder sumergiendo a la sociedad en explotación y dominación. A través de los decenios este vocablo “Ideología” fue adoptado por otros tipos de sucesos, que no siempre han sido verdaderos o fundamentadas en la sociedad (Por ejemplo: el rol de la Mujer en el campo laboral, donde el discurso y la ideología machista aun prepondera, menospreciando su aporte). Para determinar si un determinado (tipo de) suceso discursivo realiza una labor ideológica no basta con analizar los textos; es necesario además tener en cuenta como se interpretan y reciben estos textos, y que efectos sociales tienen. (Dijk, 2000, pág. 393)

Es muy importante advertir que la ideología no es una mera cuestión de representaciones de la realidad social, puesto que las construcciones de la identidad que están vinculadas al poder son (como bien señalo Althusser) también procesos ideológicos clave. (Dijk, 2000, pág. 393). Por tal razón, es adecuado concebir a la ideología como un proceso que enlaza singularidades de la realidad y construcciones particulares de la identidad, particularmente identidades de colectivos o comunidades.

Las emisiones solo tienen sentido si tenemos en cuenta su utilización en una situación específica, si comprendemos las convenciones y reglas subyacentes, si reconocemos su inmersión en una cierta ideología y cultura y, lo que es aun mas importante, Para elaborar un discurso es necesario basarse en un contexto, así como no es posible su comprensión sino se toma en cuenta el contexto. Si sabemos a qué elementos del pasado remite su discurso (Dijk, 2000, pág. 394), ya que los discursos por lo general se basan en otros elaborados con anterioridad.

Por otro lado, para Eliseo Verón indica, que la disciplina del discurso yace sobre dos hipótesis. “Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis que,

pese a su trivialidad aparente, hay que tomar en serio: a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso de significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas. b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macro sociológico)". (Verón, 1998, pág. 125). Por lo tanto, para este autor "solo en el nivel del discurso, el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa". (Verón, 1998, págs. 125-126).

Así, entiende que lo más trascendental en una sociedad o colectivo es su capacidad de producir sentido. Esta producción de sentido, radica en los denominados *textos*, los mismos que en su pluralidad de materias significantes describen un discurso. Por otro lado, la ideología dentro del autor, se refiere al modo de dirigir las ideas y la forma que tienen los sujetos de situarse en el mundo. Esta ideología no es un tipo de discurso más bien es una dimensión de los discursos socialmente establecidos por grupos o individuales y todos los textos y discursos están atravesados por ésta. Eliseo Verón parte de dos hipótesis: 1) Todos aquellos fenómenos sociales son procesos de producción de sentido; 2) toda producción de sentidos es necesariamente social. Cuando se habla de producción serían los textos que están en movimiento o circulación. De esta manera, ve una forma de observar y comprender una cultura o sociedad a través de la lectura de sus textos.

Para realizar un fidedigno análisis de discurso, es necesario tener presente las *condiciones de producción* y por otro, *las condiciones de reconocimiento*. En la red infinita de la Semiosis, toda gramática de producción puede examinarse como resultado de determinadas condiciones de reconocimiento; y una gramática de reconocimiento sólo puede verificarse bajo la forma de un determinado proceso de producción. (Verón, 1998, pág. 130).

El *SISTEMA PRODUCTIVO I*: Contexto (Gramática de la Producción) deleva: dónde circuló, cómo se produjo, como es consumido o recibido (directo, instantáneo). Efecto de sentido (Gramática de reconocimiento o recepción): recepción mas circulación. *SISTEMA PRODUCTIVO II*: Sentidos textuales, “Un discurso realiza determinadas operaciones, produce objetos y genera representaciones (y posibilidades de otras). El análisis de los discursos pretende identificar las variaciones asociadas a variaciones en las condiciones productivas; observar las diferencias desde el punto de vista del funcionamiento discursivo; describir estas diferencias bajo la forma de operaciones discursivas; reconstituir finalmente, a partir de esta descripción, las reglas que pertenecen a una o a varias gramáticas”. (Verón, 1998, pág. 138).

En la esfera musical llena de discursos e ideologías que configuran el contexto se vislumbra que a finales del siglo XIX, se da la germinación de una ideología musical nacionalista de la República del Ecuador. Como se había mencionado, los discursos se enlazan a otros anteriores y también a aquellos que se elaboran sincrónicamente y con posteridad, aquel siglo no fue la excepción. La nueva identidad musical instituida se conformo de dos partes: de las heredadas formas musicales, estilos, discursos europeos y de las melodías criollas como prehispánicas. La marcada época y su contexto inicia con Juan Agustín Guerrero (Quito 1816-1886), quien reconoció en demasía los valores de la música popular endémica y con la contratación de músicos extranjeros como el francés Antonio Neumane (Francia 1818- Quito 1871, compositor del Himno Nacional) y el italiano Domingo Brescia que socializaron el conocimiento desde el Conservatorio Nacional de Música.

Éste último “Maestro de la alta composición” (como lo llamaba Francisco Salgado Ayala uno de sus dos más prolijos alumnos), fue el primero en escribir música académica nacional, es decir, tomando las melodías indígenas y fusionándolas con la alta estética musical europea. Así lo relata otro de sus discípulos sobresaliente, Segundo Luis Moreno: “Cuando en la velada se escucharon ocho variaciones de Salve, melodía

religioso-indígena de solamente ocho compases en dos por cuatro, le gente culta de la Capital se dio cuenta. Por primera vez- de que la música autóctona del Ecuador, en manos de artistas de verdad, puede alcanzar las más elevadas regiones del género sinfónico y del romántico popular. Fue una verdadera revelación en el campo del Arte, y la obra mereció el elogio más cálido de la prensa y de las otras personas cultas que la escucharon. El Maestro Domingo Brescia fue el primero en escribir música nacional ecuatoriana, y las variaciones que aquí damos cuenta, la primera manifestación artística de su valía como elemento. A él le corresponde, pues, la hora de haberla iniciado y fomentado, indicando claramente la ruta que debe seguir. Antes de él nadie había sospechado siquiera que la música indígena tuviera algún valor para el arte”. (Salgado, 1958, pág. 20).

Sembrada la semilla nacionalista y su discurso en la primera generación músicos como Pedro Pablo Traversari, Sixto María Durán Cárdenas, Segundo L. Moreno, Francisco Salgado A., Nicolás Abelardo Guerra, Salvador Bustamante Celi y Casimiro Arellano, se obtiene una producción artística con un alto nivel musical de tintes autóctonos y criollos (letras y melodías) que se reforzaron con la ideología y el discurso Liberal Alfarista, donde los poderes emprendieron acciones de mejoramiento educativo, político, civilizatorio, etc.

El efecto comunicativo-discursivo dentro de este contexto musical, político y social entonces, fue difundir y socializar géneros musicales cargados de elementos simbólicos con rasgos de identidad cultural que fueron adoptados por la sociedad o un grupo cultural, que se miró identificado con ésta producción de sentidos musicales de la región.

3.1 Análisis semántico (denotativo-connotativo) de los discursos comunicativos en piezas seleccionadas

Es necesario pisar el terreno de la semiótica y la comunicación (como disciplinas), ya que son brazos de un solo cuerpo: la interacción social. El punto central que rige la semiótica es la significación, entendida como "...el proceso de producción social del sentido en los diferentes textos que circulan en la sociedad". (Blanco D. , 1980, pág. 5). Por consiguiente "El uso social de los signos produce determinados efectos de sentido, que se organizan en distintos sistemas de significación: un sistema significativo de la arquitectura de la ciudad, el de un poema, el de un partido de fútbol, el de una película cualquiera, etc. (Blanco D. , 1980, pág. 15).

De esta manera esta investigación toma partida de la *Semiótica de la Significación*, desde una doble perspectiva: "a) como un proceso entre emisores y receptores; en cuyo caso este hecho está marcado por la intencionalidad de los emisores; y b) como un proceso de significación; situación en la cual ya no es pertinente la intención de los emisores, porque la significación se produce" (Pereira, 1999, pág. 177); más allá o acá de la intención...una acción semiótica que trasciende el fenómeno de la comunicación, para convertirse en un fenómeno social más generalizado de la producción de sentido. (Blanco D. , 1980, págs. 15-16).

Como bien expresa Umberto Eco en su "Tratado de Semiótica General", la Semiótica de la Comunicación se la debe relacionar con la teoría de la producción de signos, que se enmarca dentro de un plan, el cual permite entender algunos tipos de trabajo que la semiótica ocupa: "1) Producción física de señales; 2) un trabajo para articular unidades de expresión, es decir, " la elección y disposición de significantes"; 3) un trabajo para instituir o establecer códigos; 4) un trabajo de los usuarios (emisores y destinatarios) para interpretar adecuadamente los mensajes, de acuerdo con los códigos establecidos; 5) una manipulación para cambiar los códigos cuando sea necesario, 6) un trabajo para abarcar la naturaleza contradictoria de los trabajos conmutados, cuyos procedimientos puedan permitir la interpretación a varios niveles; 7) el esfuerzo para interpretar los textos mediante "procesos inferenciales"; 8) "Existe un trabajo realizado por emisores y destinatarios para articular e interpretar enunciados cuyo contenido debe verificarse"; 9)

un trabajo para la captación y verificación del contenido de un enunciado; 10) “Existe un trabajo realizado para interpretar expresiones a partir más o menos codificadas”; y 11) el trabajo que realizan los emisores para captar la atención de los perceptores, cuestión que nos va a remitir a los actos del habla verbal y no verbal”. (Eco, 1977, págs. 259-265).

De este modo, la semiótica de la comunicación sitúa sus esfuerzos en la interpretación y producción de textos, mensajes y signos; y para ello se apoya en diversas disciplinas lingüísticas (gramática general, fonología, fonética, sociolingüística, etc.). Además, la semiótica ha conseguido calar en diferentes ramas como: pragmática, sintáctica y semántica.

Tratamos de encontrar el sentido de los procesos sociales en los que estamos inmersos; nos preocupa descubrir el sentido de la vida y de la muerte; queremos alcanzar el sentido del universo en su totalidad; trabajamos constantemente en la identificación del sentido de los innumerables mensajes que se emiten en la sociedad contemporánea y de todos aquellos que han sido emitidos a lo largo de la historia humana. Y cuando encontramos algún sentido en esos fenómenos y en esos mensajes, nos sentimos satisfechos. (Pereira, 1999, pág. 184).

Un escrito o un texto no es sino un conjunto de signo de un sujeto a otro. Además, no es la suma de los signos que da un sentido sino el funcionamiento textual, es decir, los textos vienen a ser un lugar donde dichos sujetos construyen el sentido y se realizan así mismos. Por ello, es que los sistemas no son “desconocidos” a los sujetos porque los fabrican desde adentro. “Estos sujetos convierten sus sistemas en procesos. Sacan los sistemas de sí y los lanzan “hacia fuera” como procesos de significación/comunicación (discursos)”. (Pereira, 1999, pág. 221).

Hemos aprendido por lo menos que lo semiótico no corresponde al estudio de los signos (nivel de la manifestación lingüística, pictórica, musical, visual, etc.). Sino a todo lo que

es anterior a ellos, a todo lo que está presupuestado por ellos, a todo lo que permite y desemboca en su producción. Esto equivale a decir que la investigación semiótica sólo es posible si se sitúa en un plano lógicamente anterior al de la manifestación, en una especie de “espacio” que le compete a ella organizar. (Courtés, 1980, pág. 102).

Se distingue entonces un espacio previo a la manifestación textual (estructuras textuales sabidas como conjunto de signos), donde vive la llamada *Instancia de enunciación*. Los enunciados-discursos son frutos de un sujeto situado de dos maneras: como destinador y como destinatario, es decir, el que lee un cierto discurso, sea este libro, cuento, novela, etc., es tan productor de sentidos como el que la escribió.

La dimensión de la semántica lingüística que es un subcampo de la semántica general y de la lingüística, y ésta a su vez estudia la codificación del significado dentro de las expresiones lingüísticas, proporciona dos elementos para comprender las temáticas de la música popular ecuatoriana y estas son la denotación y la connotación.

Barthes, puntualizó a la denotación como la relación entre un signo y su referente, es decir aquello a lo que se refiere. La connotación, por otro lado, gira en función de determinadas experiencias y valores incorporados al significado. Los mensajes, los discursos, los textos, poemas y canciones pueden tener dos niveles de significación: el plano denotativo y el plano connotativo. El plano denotativo como se había expuesto, es el valor informativo o significado literal o del diccionario de un término o una palabra. La denotación expresa el mundo de los conceptos. La esfera connotativa implica posibles valores o sentidos agregados al significado referencial. El objeto denotado, en es en última instancia un discurso ideológico.

3.1.1 Pasillos

3.1.1.1 Tú y Yo

SIGNOS DENOTATIVOS	SIGNOS CONNOTATIVOS
<p>Temáticas: “Tú y Yo” Letra: Manuel Coello N. Música: Francisco Paredes Herrera.</p>	<p>Temáticas Interpretativas: Creada Musicalmente el 23 de Mayo de 1933, exalta lo sublime de la Mujer amada, combinada con antítesis. Esta obra está ambigualmente influenciada por la “generación de los decapitados” ya que se elabora en ese entorno, con la diferencia que no expone la muerte como salida.</p>
<p>Retóricas Poesía de seis estrofas de ocho, siete y cuatro versos de arte menor y mayor lírico con tintes bucólicos y dramáticos, adaptada a ritmo de Pasillo $\frac{3}{4}$. El hombre habla en la poesía y en contrastes líricos, manifiesta que la mujer es sinónimo de magnificencia como la naturaleza y Él la antítesis de lo mencionado. Armónicamente se pasea en tonalidad mayor y menor, para oír la alegría y la nostalgia de la obra de Arte.</p>	<p>Discursivas Enaltecer las cualidades físicas y espirituales de la mujer Amada, comparándola con formas y fenómenos sobrehumanos, propias de la poesía modernista de inicios del siglo XX.</p>
<p>Enunciativas Amor celestial eres la tortura mía.</p>	<p>Explicativas El hombre a pesar de haber recibido un amargo dolor por su amada, queriendo olvidarla y aun siendo una tortura para él, la idolatra, la quiere, la ensalza con metáforas sublimes y le pide que</p>

	desvanezca el frío que habita en el corazón.
--	--

3.1.1.2 Disección

<p>Temáticas: “Disección” Letra: Julio Esau Delgado Música: Victor Valencia Nieto (1864-1966)</p>	<p>Temáticas Interpretativas: Pieza compuesta (1864-1966) en alegoría al cuerpo sin vida de un hombre.</p>
<p>Retóricas: Poesía de Julio Esau Delgado, escrita en cuatro estrofas de cuatro versos, adaptados al ritmo de Pasillo $\frac{3}{4}$ por Víctor Valencia, describen la disección de partes del cuerpo como: cabeza, el pecho y las venas, para encontrar la causa de su muerte. La Música en tonalidad menor refuerza la poesía.</p>	<p>Discursivas: Relatar la disección del cuerpo de un hombre con la finalidad de encontrar la (s) causa (s) de su deceso.</p>
<p>Enunciativas: Muere de Amor.</p>	<p>Explicativas: Existe una dicotomía propia de la poesía; y en este caso es que el mismo difunto relata cómo en cada parte diseccionada: cráneo, parpados, pecho y venas, encontraban puramente vestigios de Amor hacia su Amada.</p>

3.1.1.3 Soñando con Quito

Temáticas: “Soñando con Quito” Letra: Margarita Laso Música: Alex Alvear	Temáticas Interpretativas: Pieza compuesta en el Año 2007, para describir el entorno físico, natural de Quito y evocaciones.
Retóricas: Es una Poesía Lírica con tintes bucólicos de seis estrofas y versos libres escrita por Margarita Laso; que adaptada a ritmo de Pasillo por Alex Alvear y sus pasajes melódicos, armónicos que se pasea por tonalidad menor y mayor, añoran lugares, entornos y escenarios de Quito.	Discursivas: Por medio de la narración, sitúa lugares característicos, patrimonios tanto naturales, arqueológicos e históricos, además menciona la vegetación y fauna del clima de la Capital.
Enunciativas: Rememora escenario y costumbre del Quito legendario.	Explicativas: En la ausencia del ser amado, cada paisaje así como los espacios urbanos y rurales posibilitan el recuerdo de éste, en el cual han vivido su romance, y aun cuando no retorne, seguirán soñando con Quito.

3.1.2 Yaravíes

3.1.2.1 Cuxnico

Temáticas: “Cuxnico” Letra y música: Desconocido. De origen vernáculo, indígena.	Temáticas Interpretativas: Pieza de tradición oral prehispánica. Que narra costumbres particulares de la cosmovisión indígena.
---	--

<p>Retóricas:</p> <p>Es una poesía lírica-canción (Quichua) de dos estrofas y cuatro versos de arte menor de la tradición oral indígena con escala pentatónica (escala musical prehispánica), que fue llevada a escritura musical occidental y plasmada en el texto “Yaravies Quiteños” <i>Congreso de Internacional de Americanistas 1881</i>; el cual describe sus alimentos, su hábitat y el sentimiento de nostalgia por abandonar aquel ambiente y costumbres.</p> <p>Su ritmo es lento y su tonalidad esta en modo menor.</p>	<p>Discursivas:</p> <p>Esta pieza prehispánica pone en escena la Chaglla Huasi o choza (vivienda hecha de paja de paramo en las alturas), en donde se sirve el Sumag (rico) pan de Huevo, el maíz tostado (gramínea propia de los Andes, base alimenticia de las etnias milenarias).</p>
<p>Enunciativas:</p> <p>De mi pobre choza tú te acordarás.</p>	<p>Explicativas:</p> <p>La ausencia será el denominador común de las temáticas. En este caso quien emigre de la Choza, dejará atrás el ambiente que ofrece ésta, su endémica comida como el maíz tostado, la lumbre que calienta y se guarda en la paja. Estos momentos nostálgicos eran cantados los indígenas.</p>

3.1.2.2 Desesperación

<p>Temáticas:</p> <p>“Desesperación”</p> <p>Letra y Música: Francisco Villacrés</p>	<p>Temáticas Interpretativas:</p> <p>Es una obra musical mestiza influenciada por la generación de “Los decapitados” en las primeras décadas del siglo XX.</p>
<p>Retóricas:</p>	<p>Discursivas:</p>

<p>Poseía dramática-tragedia de Francisco Villacrés escrita en cuatro estrofas y versos de arte menor con rima. Musicalizada por el mismo poeta en tonalidad menor y que aptamente adapta a ritmo de Yaraví, lento y nostálgico, para reforzar el discurso de abandono de la persona amada.</p>	<p>Relata desesperadamente la dependencia de Amor de su amada. Quiere estar en su vida, destino que el amante escogió y que fuera de ella la vida no tiene sentido.</p>
<p>Enunciativas: La vida del amante se desvanece sin Ella que es su destino.</p>	<p>Explicativas: El amante manifiesta que posee un recuerdo tormentoso y que vive con el alma encadenada a éste y como una garra envenenada ahonda más la herida. Desde el momento en que la vio como una gran ilusión, supo que su destino era a su lado, desde entonces vive soñando poder mirarse en sus grandes ojos, soles de pasión y aún con su alma destrozada le es imposible dejar de venerarla. Con la posible partida no le queda más que hundirse con su gran dolor, por eso llora, se oculta y se desespera, queriendo evitar perder la Vida si ella no está.</p>

3.1.2.3 Puñales

<p>Temáticas: “Puñales” Letra y Música: Ulpiano Benítez Endara</p>	<p>Temáticas Interpretativas: Esta composición es el arquetipo del Yaraví mestizo, lograda en las primeras décadas del siglo XX.</p>
<p>Retóricas:</p>	<p>Discursivas:</p>

<p>Es una poesía lírica-canción de tres estrofas con versos de arte menor y musicalizada a ritmo de Yaraví. Su métrica es lenta, su tonalidad está en modo menor por ende melancólico, sobre todo en las dos primeras estrofas, pero la última tiene dos peculiaridades. El modo cambia a mayor y el ritmo cambia a Albazo. Estos componentes dan el ambiente festivo, irónicamente bailan, cantan y se alegran con sus penas.</p>	<p>El compositor refleja un cierto estado anímico que caracterizaba (y aún lo hace) a un grupo colectivo mayoritario o sector cultural de la nación ecuatoriana. Para ello, toma elementos como las hojas secas, la pobreza, el alma, las desventuras, la mala suerte y los perros.</p>
<p>Enunciativas: “Por eso cuando me quejo mi alma padece cantando, mi alma se alegra llorando”.</p>	<p>Explicativas: Ir rodando por el mundo como una hoja seca, sin vida, sin rumbo, así mira la existencia el compositor y quienes en su momento se identifican. Aquellas tristezas son como puñales que producen una onda herida. Al parecer la muerte es quien puede ofrecerle serenidad que la vida le niega. La mala suerte se ensaña con él y con la clase no favorecida. Conforme con su condición le queda desahogar sus desdichadas cantando, bailando, donde su alma se alegra llorando.</p>

3.1.3 Sanjuanitos

3.1.3.1 Chamizas

<p>Enunciativas:</p> <p>“Chamizas”</p> <p>Letra: J. Guerra Castillo</p> <p>Música: Víctor de Veintimilla</p>	<p>Temáticas Interpretativas:</p> <p>Esta pieza musical fue forjada en las primeras décadas del siglo XX y trata de cómo se vive la fiesta mestiza de San Juan entono a la chamiza.</p>
<p>Retóricas:</p> <p>Es una poesía lírica-canción de cuatro estrofas, de versos de arte menor con rima. Se adaptó a ritmo de Sanjuanito (tempo alegre), su tonalidad arranca en modo menor, pero rápidamente cambia tonalidad mayor anunciando la festividad. Este ritmo es endémico tanto de la Provincia de Pichincha como la de Imbabura, su nombre de Sanjuanito es impuesto por las colonias españolas mas no su esencia rítmica.</p>	<p>Discursivas:</p> <p>El compositor oriundo de la serranía centro norte del Ecuador, plasmo las costumbres del pueblo indignas y mestizo de la mencionada región, en esta canción. Evoca la Fiesta de San Juan que se celebra el 23 de Junio y todas las actividades que conlleva su festejo.</p>
<p>Enunciativas:</p> <p>Alrededor de la chamiza festejan San Juan de noche y día.</p>	<p>Explicativas:</p> <p>La Fiesta de San Juan que concuerda con la Fiesta de la Cosecha indígena ancestral o Solsticio de Verano, es motivo de alegría entre sus nativos; celebrando con trago por sus amores y tocando sus rondadores todo de noche y día.</p> <p>La Chamiza agrupa ramas de distintos arboles o plantas que ya están secas y que es encendida para rendir culto al fuego</p>

	<p>que calienta junto a un traguito al cuerpo del frío de la Serranía.</p> <p>Los “indios” alrededor de la chamiza danzan, reproduciendo lo que expresa su cosmovisión y es que el tiempo no el lineal, sino en forma de espiral.</p>
--	---

3.1.3.2 Chicha de Jora

<p>Enunciativas:</p> <p>Letra y música: desconocido</p>	<p>Temáticas Interpretativas:</p> <p>Este tema es compuesto en los inicios del siglo XX donde aún la Chicha de Jora amenizaba las fiestas mestizas e indígenas y donde los parentescos denominados: comadre, compadre, ahijado, ahijada, tenían suma vigencia.</p>
<p>Retóricas:</p> <p>Es una poesía lírica-canción de tres estrofas con versos de arte menor con rima y musicalizada a ritmo de Sanjuanito. Su tonalidad arranca en modo mayor, anunciando la festividad. Este ritmo es endémico tanto de la Provincia de Pichincha como la de Imbabura, su nombre de Sanjuanito fue impuesto por las colonias españolas mas no su esencia rítmica.</p>	<p>Discursivas:</p> <p>En este tema, el Sanjuanito trasciende de fecha festiva, es decir comenzó a ser utilizado para otras celebraciones de índole personal: celebrar el Santo de la Comadre, en donde está la infaltable Chicha de Jora que es chumadora y que ameniza desde el día anterior o víspera. Estos componentes dan el jolgorio.</p>
<p>Enunciativas:</p> <p>Con Chicha de Jora y una guitarrita vamos</p>	<p>Explicativas:</p> <p>La guitarra por ser un instrumento tanto</p>

<p>a festejar.</p>	<p>armónico y melódico se ha insertado y adaptado oportunamente, desde la colonia, en las melodías autóctonas amenizando festividades del pueblo.</p> <p>Este instrumento de la mano de la copita de Chica de Jora da la algarabía y el buen humor, hace olvidar o cantar las penas y bailarlas.</p>
--------------------	--

3.1.3.3 Chiqui chay

<p>Enunciativas: “Chiqui chay” Letra y Música: Rubén Uquillas</p>	<p>Temáticas Interpretativas: Fue compuesta en los años treinta, contexto en el cual la producción musical ecuatoriana fue muy fructífera en vastos ámbitos y compositores; por la latente ideología nacionalista musical. Para ese entonces el ritmo trascendió de esfera y lugar; ya no se componía aludiendo a la fiesta de San Juan, sino que también se trasladó a las temáticas cotidianas.</p>
<p>Retóricas: Es una poesía-copla de arte menor de cuatro estrofas y cuatro versos con rima, encajadas a ritmo de Sanjuanito de tempo allegro y tonalidad en modo mayor invocando la fiesta. Esta danza, por supuesto de la mano de música, se convirtió en un género característico de la</p>	<p>Discursivas: El compositor en cada una de sus estrofas menciona un ambiente distinto. En la primera es todo un romántico alagando a su amada. En la segunda, retrata esa doble moral (devenida de muchos factores, sobre todo por la represión religiosa, etc.), de los habitantes, en este caso hace referencia a</p>

<p>nación. Su gran producción musical por un sin número de compositores lo catapultó como ritmo insigne de los Andes ecuatorianos. Posee un estribillo que está en quichua y que exterioriza la mixtura cultural de la región.</p>	<p>una mujer. En la tercera, muestra su agrado por las mujeres Quiteñas repitiendo freses en quichua. Y la última vuelve a retomar la galantería, dedicándole versos con analogía, para enaltecer su belleza.</p>
<p>Enunciativas: Vengo a ofrecerte mi corazón que es lo único que tengo.</p>	<p>Explicativas: El compositor se sitúa en el personaje característico de la época, un chulla Quiteño: amable, pícaro, bien presentado, culto a momentos con aires de Don Juan, pero sin un real. Cuando aparece donde la mujer amada, le ofrece su corazón que es lo más real que posee. Además, desenmascara a un prototipo de mujer colonial y la llama <i>carishina</i> (en Quichua quiere decir como machona, que degusta de la actividades masculinas, pero según este contexto musical se junta con ellos para poder seducirlos y tener algunos amoríos), que es capaz de silbar como los varones (actividad de género y de roles sociales atribuida al varón) y de ser un gran señora colonial: reservada, muy de clase, religiosa, hacendosa en la casa, antítesis de lo anterior. Y por último, vuelve a ser juglar el compositor y compara a su Amor como una pieza sublime, digna del mejor artesano.</p>

3.2 Resultados Globales

Las piezas musicales escogidas responden a una cierta lógica, a un cierto espacio y tiempo en donde fueron forjadas, las mismas que develan el ambiente, la historicidad y las costumbres que configuraron y configuran una identidad mestiza ecuatoriana.

Bien lo mencionaba el libro “Yaravies Quiteños” publicado en el año 1883 y que en su presentación rezaba: “*Decidnos las canciones de un pueblo y os diré sus leyes, costumbres y su historia*” o cuando manifestaba Juan León Mera en su estudio sobre “*Los cantares del pueblo ecuatoriano*” que los poetas tienen toda la razón cuando declaran que todo canta en la naturaleza, es decir, que todo es poesía en ella misma. “Pero, sobre todo, canta siempre el corazón humano: la felicidad y la desgracia, la alegría y el dolor, el amor que lo inflama, el desdén que le enfría y marga, la bondad, el odio...todo lo incita a cantar. La lágrimas y los suspiros son poesías; hay sonrisas que son madrigales, cóleras que son poemas, gestos y movimientos que son epigramas, entusiasmos que son odas”. (Mera, 1892, págs. 15-36).

El Pasillo “Diseccción” que su letra proviene de una composición poética, se ajusta a los discursos de la “Generación Decapitada”. Por ello, el título y su discurso que narra cómo al mismo autor le abren su cuerpo para encontrar las causas de su muerte. El doctor en sus parpados encontró la imagen adorable de su amada; halló el hueco frío que le pertenecía al corazón, que la mujer amada le había robado en vida. Finalmente, no poseía ni una gota de sangre en sus venas, porque con ella formó la tinta que escribió el poema.

Por otro lado, el Pasillo “Soñando con Quito” un tema más contemporáneo sobre todo en su música recoge señas particulares de lugares (parque de la Alameda, el Panecillo, Guápulo, Ejido, Cotopaxi), costumbres (volar cometas, fotos con la cámara de manga),

fauna y flora de la capital (brotes del cholal, gorrión del capulí, espuma del arupo y eucaliptos y tórtolas), que giran en torno al recuerdo de un amor de pareja que es recordado de por medio de los componentes mencionados.

El Pasillo “Tu y Yo” ha sido una pieza gloriosa en el repertorio de solistas y grupos musicales. Ha brindado innumerables satisfacciones y logros a sus intérpretes, tanto así que el Dúo de los hermanos Miño Naranjo, con esta pieza, ganaron el Primer premio en la II Feria de la canción Iberoamericana en Barcelona, España en Agosto de 1964. Por lo sublime de esta composición (ya que es complicada su ejecución) y el efecto en los oyentes por sus rasgos poéticos representativos de un conglomerado social, éste benefició al Pasillo situándolo como ritmo insigne de la nación ecuatoriana. Los elementos que lo configuran, poesía, melodía, armonía y la importancia puesta a este género, sirvieron de inspiración en los compositores de la época a fin de elaborar obras de gran envergadura como la mencionada. Así, nacieron los Pasillos inmortales “Sendas distintas”, “El Alma en los labios”, “El lírico”, “Despedida” “Lamparilla” y el “El aguacate”, aunque este último no responda a la más prolífica poesía sino a su melodía.

El compositor y director de coros Eugenio Auz realizó, una adaptación del Pasillo “Tu y Yo” para Coro a cuatro voces. Desde entonces ha sido interpretada por muchas agrupaciones corales donde sobresale el “Coro Pichincha” del Gobierno de la Provincia de Pichincha que ha viajado, difundido y ganado con esta obra un II Lugar “Música de la Región” en el festival de coros de Cantonigros, España en año 2011.

Poco más atrás, en el Gobierno de Sixto María Durán Ballén desde el año 1993 de decretó por decreto ejecutivo 1.118 declarar al 1 de octubre de cada año como Día del Pasillo Ecuatoriano, fecha que coincide con el natalicio de Julio Jaramillo, en honor a su trayectoria artística. Desde entonces innumerables intérpretes se dan cita al Ágora de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en pos de rendir culto a éste ritmo. Guerrero aquí refuta

la fecha y el fondo de esta manifestación y dice: “Solo es una cuestión nominal...todo lo que viene desde lo oficial solo es una firma de un documento, muy diferente sería si a propósito de ese día el estado, el gobierno, promoviese por ejemplo una escuela musical especializada en aquel género o estableciera espacios de recreación musical en distintas poblaciones de aquí de Quito en donde los músicos puedan presentarse y deleitar al pueblo, más que recordarlo a través de un boletín...”.

En la entrevista realizada a Pablo Guerrero investigador musical, recopilador documental y autor de la “*Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*” manifiesta su pensamiento en torno al Pasillo diciendo: “Si tu miras de distintos ángulos, algunos textos de los Pasillos clásicos sobretodo, son forjados a partir de un ideal de no querer ser nosotros mismos, sino de aparentar de ser...” esta premisa surgió cuando evocó al Pasillo “Sendas Distintas” del compositor Jorge Araujo Chiriboga, en la estrofa que reza: “Que yo soy un castillo abandonado...” recalcando que castillos no hay aquí, sino que el eurocentrismo de la mano del colonialismo y sus costumbres aun se hacen presentes en distintos espacios, reflejando en la música la elección por las tradiciones ibéricas.

El entrevistado también suma lo siguiente: “...*hay Pasillos que destacan la belleza de una mujer que no corresponde exactamente a la ecuatoriana. En las composiciones hay rubias, ojos azules, verdes, tez blanquísimas como el marfil...*”

Por otro lado, también menciona Pasillos de corte geográfico como Manabí, Guayaquil de mis amores, que poseen rasgos característicos de la descrita localidad. Se enmarca en las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta para realizar una leve comparación de calidad musical respecto a los años ochenta. Sostiene que las décadas mencionadas y su producción poética-musical de grandes atributos está influenciada por dos aspectos: la música tuvo su espacio educativo en la apertura de los conservatorios de música y que

sus intérpretes así como compositores, estaban vinculados al magisterio, a la docencia, a compañía de Zarzuelas y Ópera (Carlota Jaramillo, Gonzalo Benítez, Guillermo Garzón, entre otros), he ahí porque la elección de textos poéticos elaborados y su acople con el ritmo del Pasillo. Obedecían a estas circunstancias y fue un aporte para su implantación como ritmo insigne.

Menciona que en los años veinte este ritmo se paseó por las pulperías, chicherías o chinganas donde no había una exigencia artística educativa, solo el mero acto de comunicar por medio de la música y este género, la idiosincrasia de sectores sociales, claro está, necesidad básica también de otros sectores. Así, los herederos del “bagaje europeo” ideología con la que identificaban, vieron en el Pasillo un ritmo que se les asemejaba y lo apadrinaron. Tenía el aire del Vals Vienés y la lírica o poética de Baudelaire, elementos que dieron cabida e impulso a los otros temas musicales, cooperando desde espacios de poder con el Pasillo.

Guerrero hace hincapié manifestando que en la Metrópolis se ha llegado a desvanecer las costumbres y la forma de expresar los sentimientos como lo evoca el Pasillo. Y claramente está justificada esta situación ya que la Modernidad y la Mundialización de la cultura ha configurado nuevas costumbres sobre todo en la Urbe. Pero, también rescata que en las poblaciones más pequeñas aun se mantienen, dentro de este contexto musical, las prácticas que narra la música popular ecuatoriana. En las fiestas familiares, en las peñas, renacen los trovadores, poetas y danzantes, cantando y bailando sus penas y alegrías.

Otro punto que arroja los resultados, desde el vértice de la entrevista a Pablo Guerrero es que existe una falla comunicativa desde medios, cantantes y difusores por el trato inequitativo que existe en entre los compositores e intérpretes además, que los mass medias y hasta los artistas difunden y confunden géneros que no pertenecen a la región.

Dentro del plano de la libre expresión no existe restricción, pero ojo, con responsabilidad, para esclarecer confusiones de ritmos que no nos pertenecen.

“...Muchos confunden nuestro Juramento haciéndolo pasar como música ecuatoriana, esa pieza es un bolero, no es de Julio Jaramillo y todo el mundo piensa que es un Pasillo, es una de esas confusiones brutales...”. Así pues, la gran mayoría de obras cantadas por el intérprete mencionado, que a momentos son endémicas y representativas, otras foráneas, se cobijan bajo lo mencionado, creando desconcierto y adopciones erradas. Cerrando este pequeño tema, el entrevistado para nada ve viable que el día del Pasillo concuerde con el natalicio de Julio Jaramillo, la fecha se vuelve más comercial que cultural utilizando esta figura y además que existen ecuatorianos sumamente proliferos que han elaborado centenares de obras de calidad y que tal fecha podría llevar el nombre de cualquiera de ellos.

Otra carencia comunicativa e informativa que sufren las obras musicales, es la eliminación del compositor. Letra y música de un sujeto que se explayo con sus vivencias y conocimientos musicales, es encerrado en el baúl de los recuerdos. Tranquilamente y utilizando categorías euro céntricas se puede decir que el Rey del Pasillo podría ser Francisco Paredes Herrera (Pasillo Tu y Yo, analizado en esta investigación) o Carlos Amable Ortiz, pero que penosamente el autor es el sujeto más olvidado. Y esta situación responde a que la Industria cultural vive el presente, no le importa estos aspectos, le importa los réditos económicos que el cantante provee.

En otro espacio, en la ciudad de Guayaquil existe la *Escuela del Pasillo “Nicasio Safadi”* de la mano del histórico Naldo Campos que está recuperando el terreno de este género y dice: “*Yo creo que nunca va a morir porque el Pasillo es un ritmo que identifica mucho nuestras raíces, es la identidad*”. El principal objetivo de la escuela es

llenar el vacío que poseen las nuevas generaciones respecto a la música popular ecuatoriana.

El Yaraví es un género musical demasiado expresivo, dramático y melancólico que desde las décadas de los cincuenta del siglo anterior, no ha sido más explotado. Son escasas las obras a su haber, pero sin duda que éstas mismas han creado conmoción por recoger señas particulares de las emociones un colectivo. Al provenir este ritmo de melodías prehispánicas de escala menor musical, ambientó para que a la postre el contenido se perciba apenado. Históricamente, en los siglos de la colonia, las personas al poder pedían que al final de estas piezas se adapte un ritmo contrastante como el albazo, alegre yailable, de lo contrario los indígenas se sumían en melancolía y en alcohol y no se dedicaban al trabajo pleno. Entonces, las penas de igual manera se lloraban también bailando, cosa similar con el Sanjuanito. El dúo Benítez y Valencia luchó por la existencia de este ritmo mediante la grabación de joyas del pentagrama nacional, que en este estudio son citadas: “Desesperación” y “Puñales”.

El Sanjuanito halla su origen en la Fiesta de San Juan que concuerda con la Fiesta de la Cosecha indígena ancestral o Solsticio de Verano, el es motivo de alegría en quienes están más apegados a estas costumbres. Es bien cierto que antes, el acercamiento o el contacto con la tierra era más cercana por parte de nuestra(o) s abuela(o) s, que a su vez este ritmo tenía mayor significado en ese ambiente. La llamada “civilización” comenzó a despojar de sus costumbres a un colectivo pluricultural y multiétnico quedando una herencia del mito, es decir apaleando otras formas de concebir el mundo y la tierra; de cantar y bailar sus antiguas tradiciones.

CAPÍTULO 4

RESULTADOS OBTENIDOS

4.1 Encuestas y resultados obtenidos

4.1.1 Sondeo de opinión

Dentro de la investigación científica la herramienta sondeo de opinión es muy necesario. Proporcionará una perspectiva colectiva e individual más clara respecto al tema. De esta manera, esta investigación arroja datos precisos que están en el ambiente social sobre todo juvenil y que necesitan ser conocidos o expuestos.

4.1.1.1 Encuesta aplicada

La encuesta se dirige a mujeres y hombres nacidos entre 1950 y 1990 residentes en la Ciudad de Quito (centro), que gusten del Pasillo, Yaraví y Sanjuanito.

Este método pretende recopilar datos sobre: cuáles son los temas, dependiendo del género, que más añora el colectivo, que emociones despierta en el oyente y como percibe la vigencia de estos géneros musicales endémicos.

4.1.1.2 Universo de la investigación

La investigación se dirige a dos grupos focales que son: el público y las personas calificadas involucradas en la música popular ecuatoriana. Al público, de un universo de

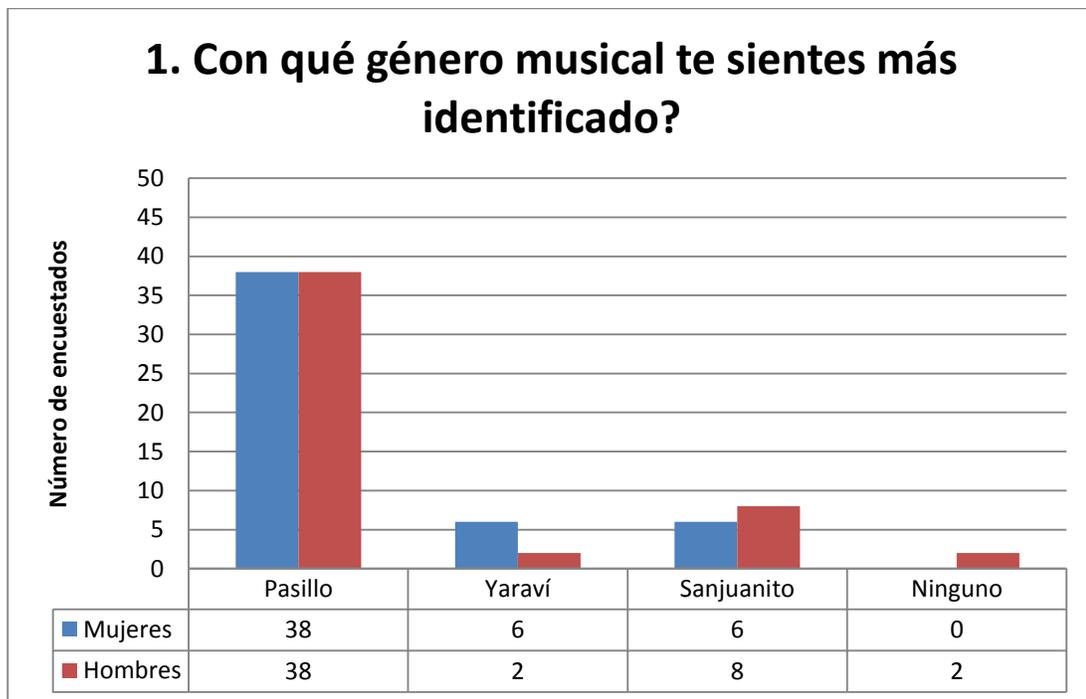
doscientas personas de las cuales a cien se les realizó la respectiva encuesta, mientras tanto que a especialistas calificados una entrevista en torno al tema.

4.1.1.3 Tabulación y análisis de datos

La investigación consideró realizar cien encuestas de seis preguntas para el público general: hombres y mujeres de la ciudad de Quito. Para la consiguiente encuesta se procedió a clasificar por género ya que el criterio de femenino y masculino difiere y arroja datos diversos.

Mujeres: 50

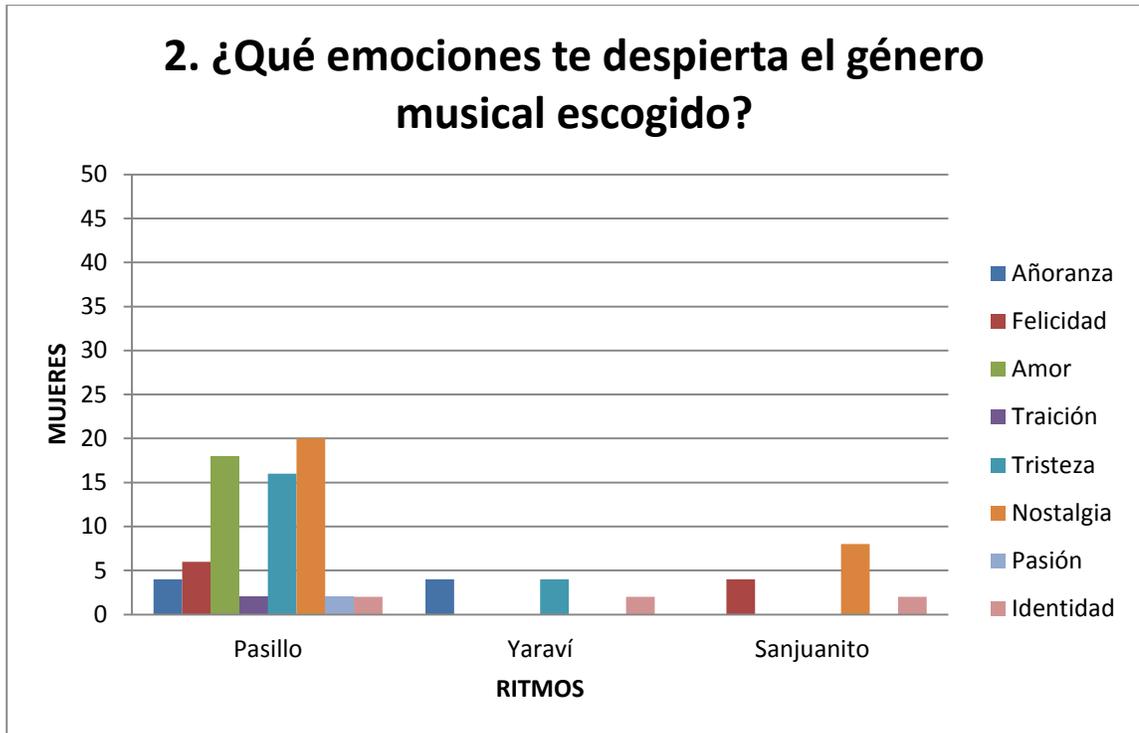
Hombres: 50



Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

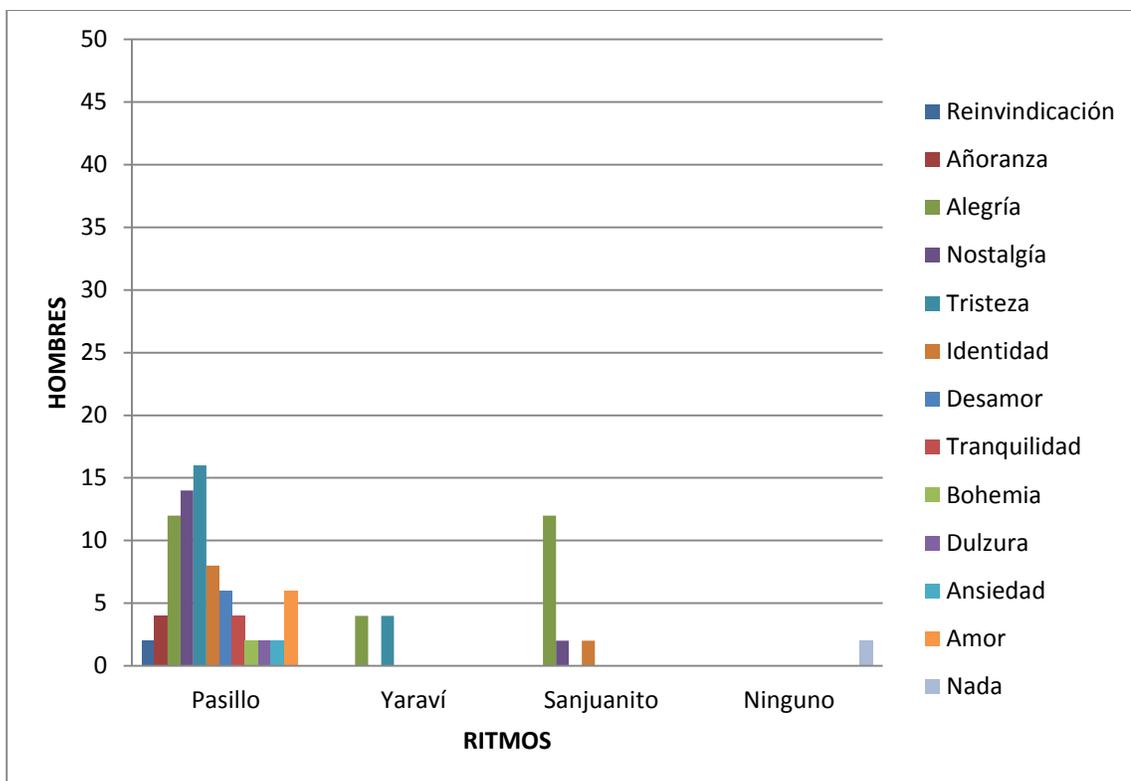
Como se puede analizar, coincidentalmente tanto mujeres como hombres ven al Pasillo como el género musical con que más se identifican. El Yaraví, en las mujeres ocupa mayor gusto que en los hombres con marcada diferencia, no siendo así en el Sanjuanito, donde los hombres tienen mayor preferencia, pero que no se diferencia por mucho.

Finalmente, hay un pequeño porcentaje en los hombres que no siente afinidad a estos ritmos.



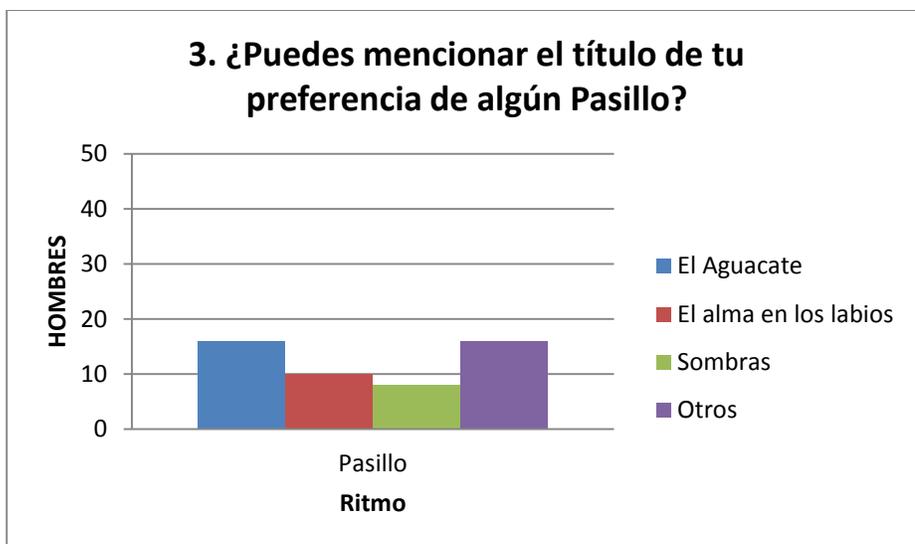
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Anteriormente se muestra el Pasillo como género musical predilecto y sucesivamente el Sanjuanito y el Yaraví. Esta tabla remarca que emociones son las que afloran en el ritmo escogido por las Mujeres. Quien posee más emociones es el Ritmo del Pasillo, con el está la nostalgia, el amor, la tristeza, la felicidad, la añoranza, la traición, la pasión y la identidad. El Sanjuanito también transmite nostalgia, felicidad e identidad. Y finalmente el Yaraví con tristeza e identidad.



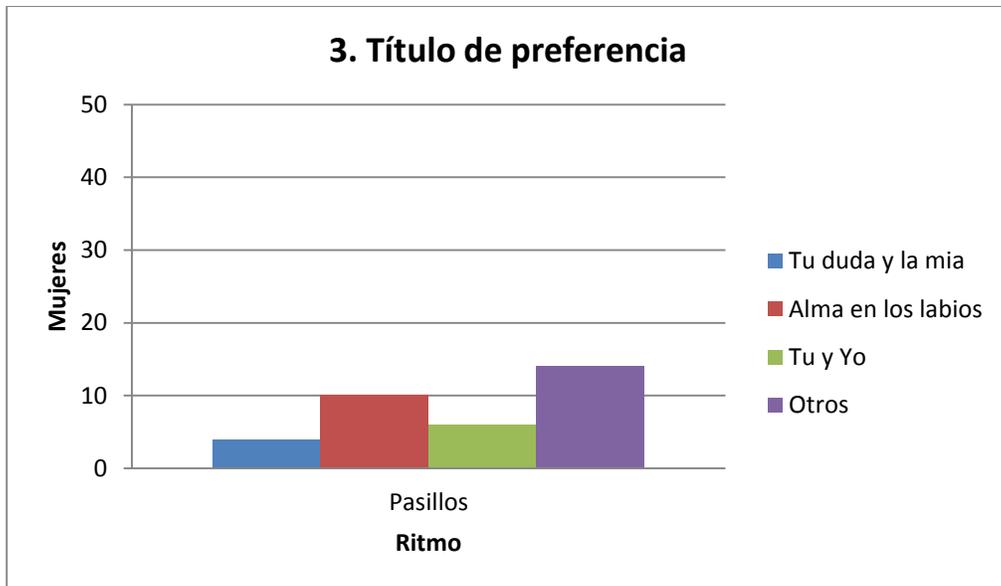
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Los hombres también depositan variadas y similares emociones en el Pasillo respecto a las Mujeres. Aparecen aquí: la Bohemia, la dulzura, la ansiedad, el desamor y la tranquilidad. Curiosamente aparece un grupo minoritario que no se siente identificado con los géneros musicales tratados.



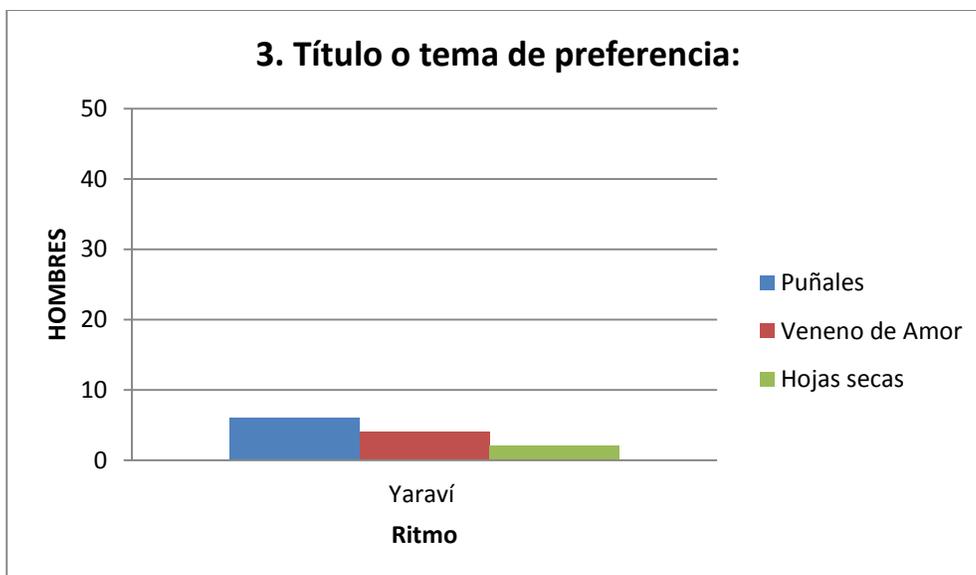
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

El denominado “Aguacate” es sin duda el Pasillo más popular que se aloja en la mente de la población, en este caso, encuestada. “El alma en los labios”, es otra obra que tomo vigencia en los últimos cinco años, por la difusión acertada del cantautor Juan Fernando Velasco, que se encontraba en la cúspide de su carrera artística y mediática. “Sombras” es otro tema, que vive en la colectividad por su poesía y melodía tan característica, interpretada por innumerable cantantes y agrupaciones, pero que el célebre Julio Jaramillo, lo enalteció. “Otros”, aquí también permanecen joyas de la música popular ecuatoriana como: Esposa, Tú y Yo, Sendas distintas, Esta pena mía, que la colectividad aun las mantiene vivas.



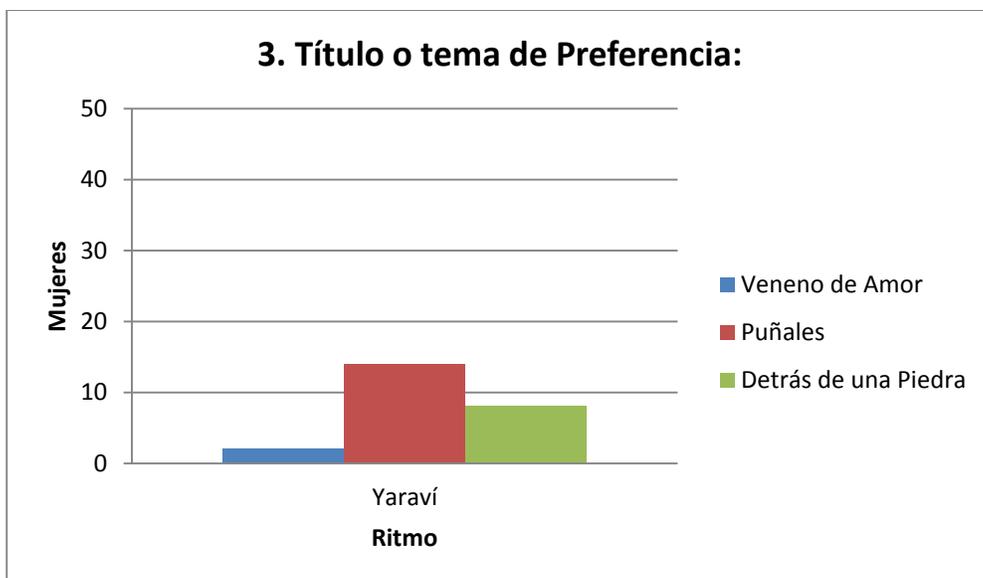
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Las mujeres por supuesto poseen también su tema favorito dentro de éste ritmo. Se puede evidenciar un respaldo a “Tu duda y la mía”, “Tú y Yo” y este último tema popular entre ambos géneros. “Otros” corresponde a temas de Pasillos que rondan en la individualidad de las mujeres como: “Despedida”, “Lamparilla”, “Pasional”, “Sendas distintas”, “El aguacate”.



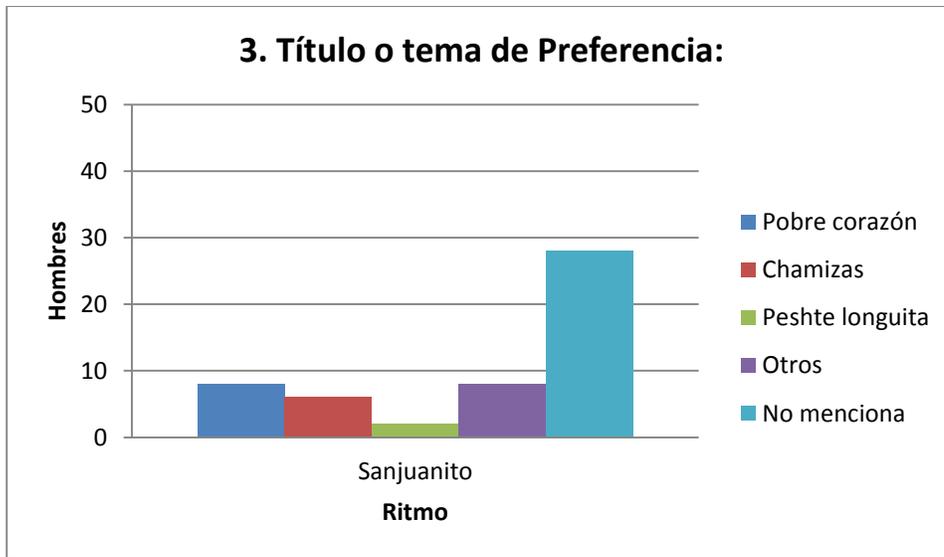
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

El Yaraví es un género que si bien es cierto trascendió en el tiempo, su producción fue escasa a comparación de otros géneros, pero que en la medida se forjaron joyas musicales con melodías y letra desgarrantes que aún reposan en la memoria del colectivo. Es así que lo hombres encuestados recurren y entonan “Puñales”, “Veneno de Amor” y “Hojas secas” en sus momentos melancólicos.



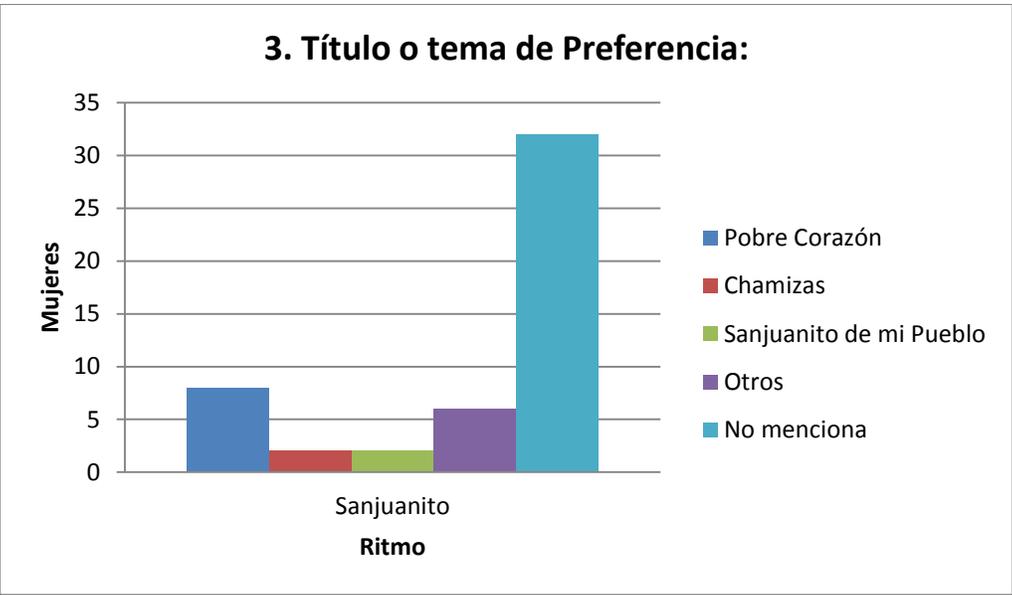
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Aquí las mujeres demuestran considerable apego y afición a este género, aún más que los hombres. Pero sobre todo donde hay un favoritismo tanto en Mujeres como Hombres es en la obra “Puñales” de Gonzalo Benítez, que es sin duda embandera este género musical mestizo. Seguidamente, “Veneno de Amor” curiosamente atribuido a una mujer, cantante y compositora Hevly Chávez. El “curiosamente” no en el sentido peyorativo, más bien como termino que remarca el poema, donde aflora la feminidad poética que identifica y justifica el apego de las mujeres por esta obra. “Detrás de una piedra” que en su final se vuelve ritmo de “Albazo” para bailar las penas y no hundirse en la plena melancolía.



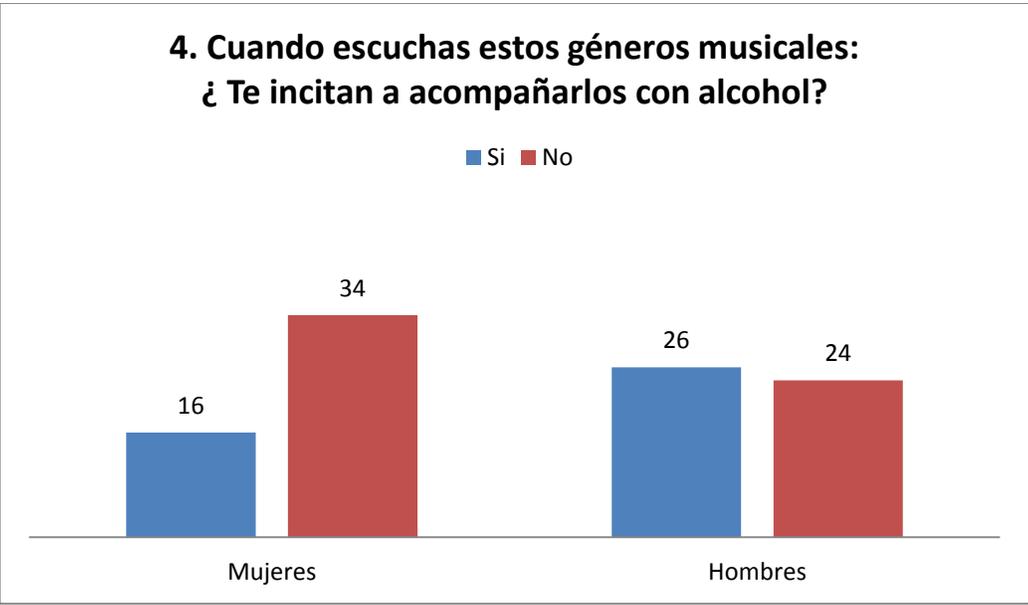
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Esta tabla muestra una inquietante respuesta. Poco menos de la mitad (24 hombres) de los cincuenta encuestados estuvo en la capacidad de mencionar un Sanjuanito. Aquellos, tienen en mente a los más tradicionales como “El Pobre Corazón”, “Chamizas” y “Peshte longuita”. Los siguientes veintiocho no mencionan algún título de este ritmo Andino.



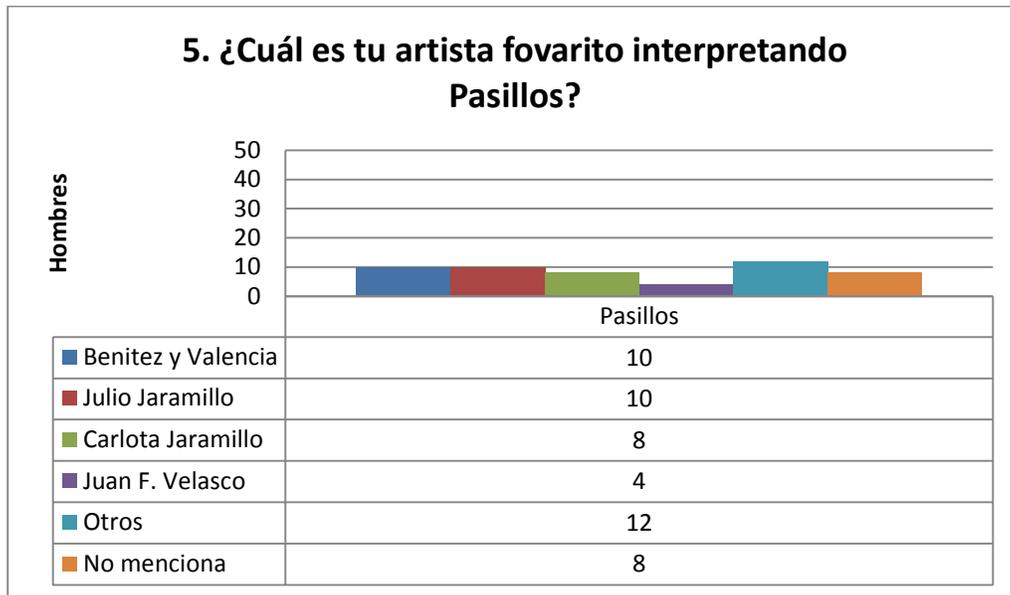
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Esta tabla refuerza en conjunto con la anterior, la inquietante carencia de conocimiento del Sanjuanito. Aquí, más de la mitad de la mujeres no menciona título alguno. Pero, cabe recalcar que en el escaso conocimiento de este ritmo, están en su mente títulos populares como el “Pobre corazón”, “Chamizas” “Sanjuanito de mi Pueblo” entre otros.



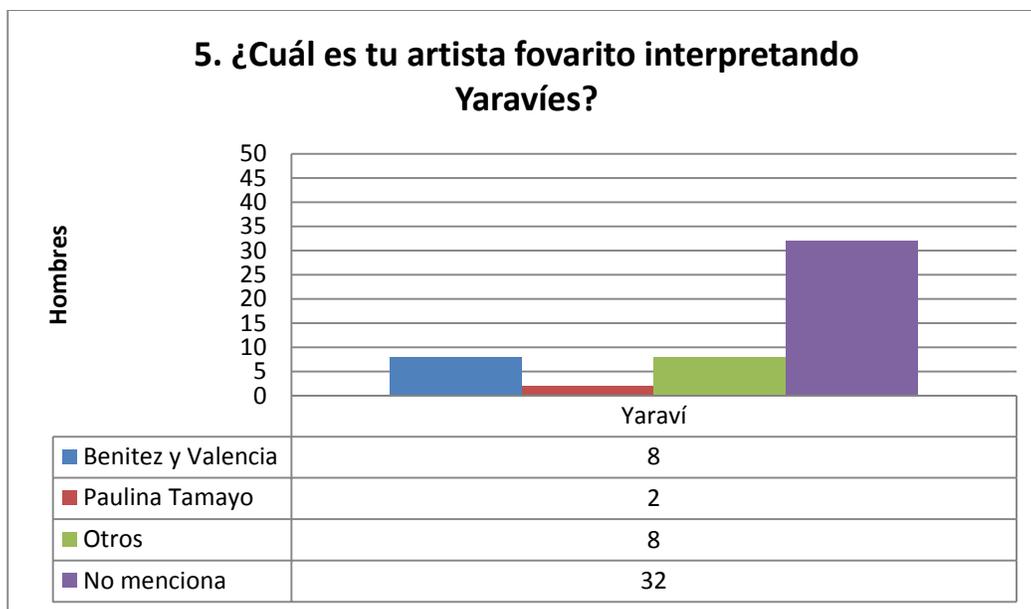
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Las cifras en las mujeres muestran que no están muy apegadas a desfogar sus alegrías y penas mediante el alcohol con la música popular ecuatoriana. Apenas dieciséis de las cincuenta lo hacen. Por otro lado, los hombres, literalmente la mitad mas uno cuando escucha estos géneros musicales acompañados por alcohol. Los otros veinticuatro se abstienen de alcohol cuando escuchan estos géneros.



Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

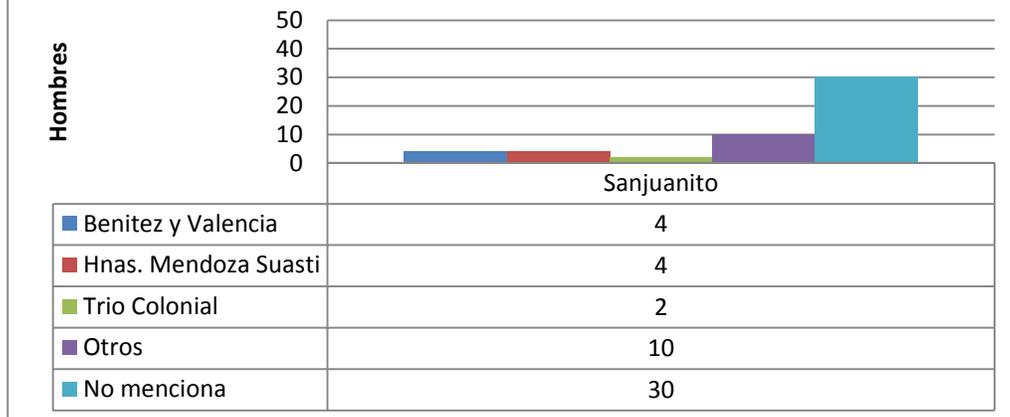
Los hombres poseen sus artistas favoritos al momento de escuchar un Pasillo. En mente aun está el histórico dúo Benítez y Valencia, el memorable Julio Jaramillo y también Juan Fernando Velasco por la campaña de años atrás por retomar en la actual industria musical al Pasillo. Los demás encuestados dieron también el nombre de su intérprete favorito que se encuentra en “Otros” en los menos escogidos pero presentes: Hnos. Miño Naranjo, Quimera, Pepe Jaramillo, etc. Y por último, está presente el grupo “No menciona”. Son ocho que no indican su favoritismo.



Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

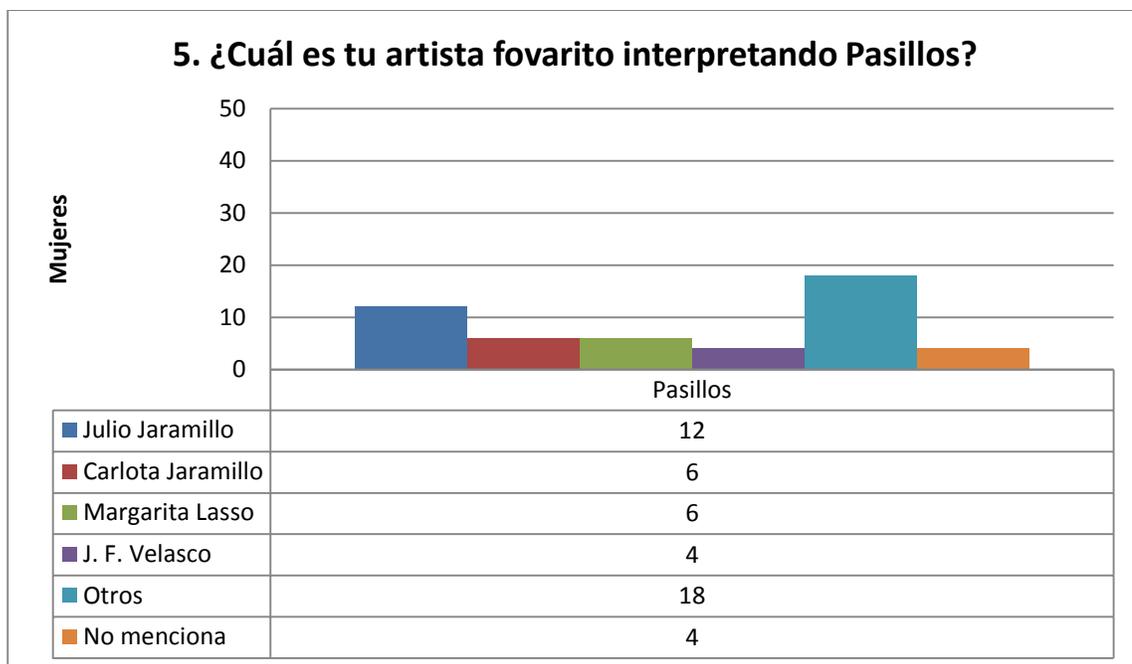
Sin duda los hombres refuerzan la trayectoria artística del dúo Benítez y Valencia al mencionarlos como lo más destacados intérpretes del Yaraví muy a pesar que es escaso las personas que los citan. También se encuentra Paulina Tamayo quien con su drama y su voz melancólica caracteriza bien el Yaraví. En “otros” reposan nombres como Bolívar el “Pollo Ortiz”, Miño Naranjo. Por último se encuentra una cifra de treinta y dos, que es preocupante ya que no menciona artista alguno.

5. ¿Cuál es tu artista favorito interpretando Sanjuanitos?



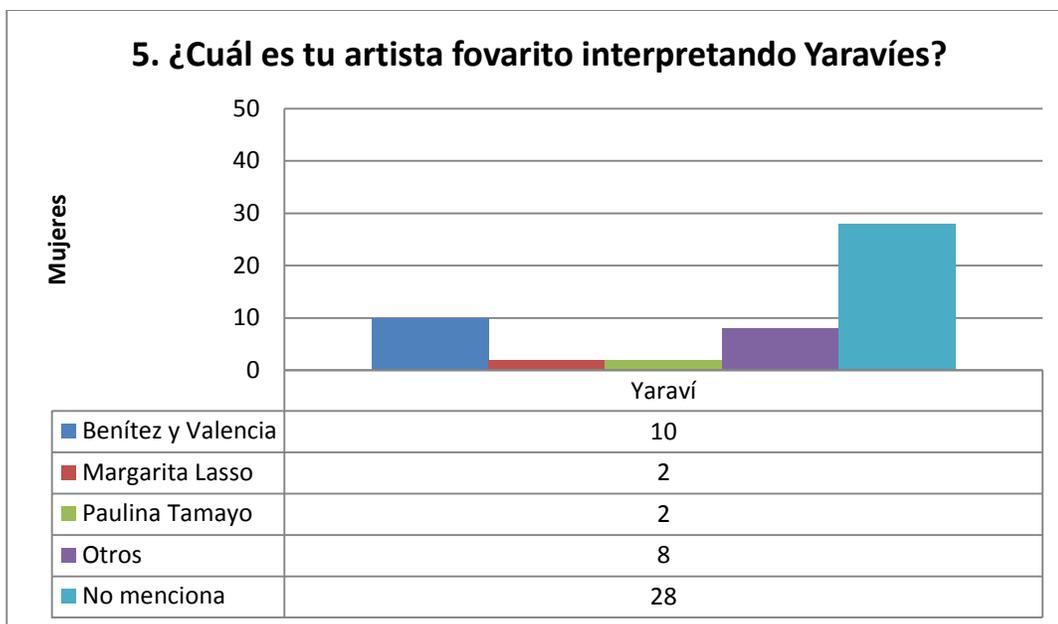
Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

La versatilidad del dúo Benítez y Valencia hace que de nuevo sean escogidos como insignes intérpretes de muchos ritmos, en este caso como el Sanjuanito. Las Hermanas Mendoza Suasti también hicieron época por su calidad musical y características voces, que impregnaban dramatismo a las obras musicales. Seguidamente el Trío colonial recordado por innovar el formato musical al insertar otros instrumentos como bajo eléctrico y percusión buscando otra sonoridad. Claro está, la cifra de encuestados es baja, menos de la mitad a mencionado a su favorito mientras que los que “no mencionan” son treinta de cincuenta.



Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

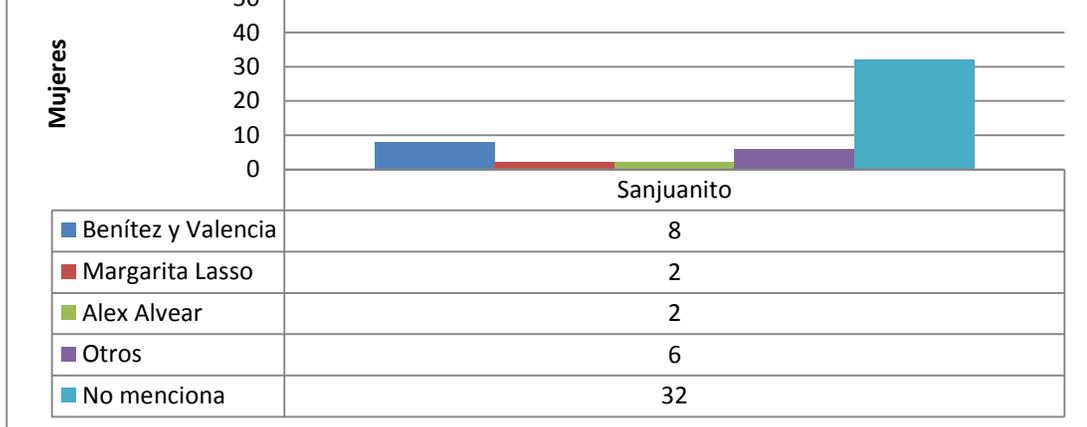
Las mujeres tienen como su referente al histórico Julio Jaramillo. Sus interpretaciones mediante el timbre agraciado y ligero de su voz han hecho que por años uno sea uno de los predilectos de Pasillo. La Señora Carlota Jaramillo, no pasa desapercibida, su timbre de voz tan penetrante, delicado y bello identifica al género femenino. Margarita Lasso, que sigue en vigencia artística también ocupa un sitio por la calidad de música que ofrece, el gusto y el placer de hacer del canto más que voz. Juan Fernando Velasco sin duda está en la mente de mujeres y hombres por sus últimos trabajos donde incluye el Pasillo dándole otro formato musical, para rescatarlo. En “Otros” se encuentran otros nombres importantes dentro de la historia musical del Pasillo como los “Reales”, “Quimera”, “Miño Naranja”, que son bien recordados. En esta encuesta son mínimas las mujeres que no mencionan, ya que como se analiza, este género tiene muchos seguidores.



Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

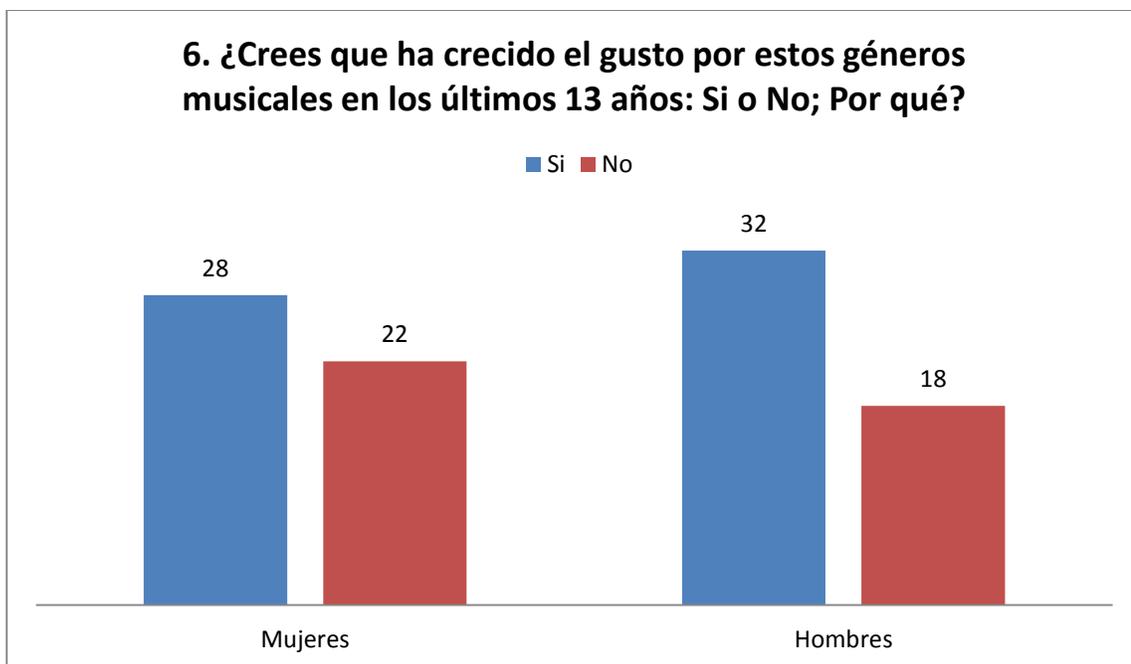
Sin dudarlas las mujeres tienen en su preferencia a los históricos Benítez y Valencia, quienes se fijan principalmente en hacer prevalecer este ritmo gracias a composiciones suyas e interpretando obras de sus antecesores, cuyas letras son la melancolía y el desgarramiento del alma pura. No se crearon más obras de este estilo, las pocas que se siguieron difundiendo en las voces como Paulina Tamayo, Margarita Lasso y otros. Un poco menos de la mitad recuerda, menciona y escucha este género, las otras veintiocho no las menciona.

5. ¿Cuál es tu artista favorito interpretando Sanjuanitos?



Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Aunque es un género alegre las cifras arrojadas no lo acompañan así. Apenas ocho mujeres recuerdan y mencionan a intérpretes como Benítez y Valencia, dúo muy versátil que dio a conocer muchos de los géneros que hoy han perdido espacio. Alex Alvear en la coyuntura actual rescata en sus obras al Sanjuanito (Caballito azul), adaptando a los formatos musicales actuales las melodías de raigambre. Por otro lado, la cifra preocupante de treinta y dos mujeres, más de la mitad que no menciona ningún intérprete.



Elaborado por: Carlos Eduardo Capelo Capelo.

Tanto hombres y mujeres perciben que ha crecido el gusto por estos géneros musicales ecuatorianos en los últimos trece años, así lo arroja más de la mitad de los encuestados emitiendo criterios como:

MUJERES:

“De alguna manera ciertos cantantes “famosos” han retomado estos géneros, en especial el Pasillo.” Catalina M.

“Ha habido más interés por parte de músicos jóvenes que están al frente del mercado.” Paulina S.

“Ante tanta música sin sentido, en este tiempo se aprende a valorar más nuestra música.” Doris G.

“Cantantes contemporáneos como Juan Fernando Velasco, Alexandra Cabanilla, Margarita Lasso han incorporado en sus repertorios éstos géneros musicales.” María José R.

“Se lo ha presentado de una manera más comercial y estilizada.” Gabriela C.

“Los medios como Ecuador TV. Difunden a estos ritmos y a nuevos talentos que los rescatan.” Alejandra C.

HOMBRES:

“Va creciendo, pero el proceso es cuesta arriba, espero sea más rápido y valoren nuestra hermosa música.” Andrés S.

“...ya que forman parte de nuestra identidad y los músicos actuales realizan difusión de esta música con nuevos arreglos musicales.” Hugo L.

“Hay mayor difusión en medios de comunicación.” Armando L.

“Ha habido un poco más de difusión y por lo tanto más popularización, además, que hay actualmente un mayor énfasis en la búsqueda y establecimiento de identidad”.
Alejandro I.

“Nuevas agrupaciones jóvenes se dedican a interpretarlas.” Mauricio V.

“Los intérpretes reconocidos, buscan regresar a lo nacional, logrando que los jóvenes escuchen estos géneros y los vuelvan más llamativos.” Diego O.

La contraparte de los anteriores, que son menos de la mitad de los encuestados percibe que no ha crecido el gusto por estos géneros musicales manifestando lo siguiente:

MUJERES:

“Cada vez es menor el gusto de los chicos por estos géneros musicales, debido al desinterés de los gobernantes por recobrar nuestras raíces.” Cinthia U.

“Actualmente la gente quiere escuchar solo música universal o de moda y no se interesan por lo que realmente es nuestro.” Andrea S.

“Más bien se va perdiendo con el pasar del tiempo debido a la globalización y enajenamiento de culturas foráneas.” Gabriela C.

“Existen muchos más géneros musicales juveniles a mi parecer, éste género del Pasillo y Sanjuanito es para personas más adultas.” Daniela T.

“No se escucha mucho ese tipo de música y no hay nuevas canciones o grupos.”
Génesis G.

“No han crecido los espacios donde puedan difundirse.” Verónica C.

“Hoy en día no se escucha lo suficiente en los medios y los jóvenes por hoy no conocen, por ende no aprecian.” Janeth S.

HOMBRES:

“Porque los medios de comunicación no promocionan ni dan el espacio que se merece nuestra música y los que los promocionan la relacionan con el alcohol.” Xavier R.

“La identidad de la música se está perdiendo, los artistas no hacen nada por fomentar y la juventud no aprecia.” Paúl P.

“Por demasiada influencia de géneros musicales del exterior y el aspecto comercial.”
Juan Carlos L.

“Los jóvenes buscan géneros musicales nuevos de discoteca.” Andrés N.

“Falta crear certámenes, festivales, encuentros musicales, donde se incluyan de manera obligatoria estos enriquecedores géneros musicales de nuestro Ecuador.” Carlos G.

“Por la falta de difusión.” Alejandro R.

“Pienso que se mantiene el gusto en un grupo de personas en minoría, más gente adulta y pocos jóvenes.” Pablo V.

CONCLUSIONES

La música es un lenguaje que tiene inmerso consigo las particularidades culturales de quienes lo expresan, comunicando a los otros la forma de gobernar la vida a través de sus discursos ligado a las melodías.

A inicio del documento como en su trayecto se evidencia innegablemente que la música es comunicación. Esta afirmación tiene su sustento teórico en el capítulo uno desde la teoría estructural donde la cultura produce significados que a su vez son reproducidos a través de varias actividades, fenómenos y prácticas como en este caso la música.

La sociedad al constituirse por normas o reglas las cuales proporcionan un sentido a los acontecimientos y el ser humano como sujeto profundamente vinculado con su medio ambiente, así mismo ha construido a través del tiempo su legado musical-espacial que lo ha permitido diferenciarse de los demás.

Así, los medios de comunicación al ser herramientas de transmisión, mediante los cuales reafirman su fuerza de expresión; son condicionantes que codifican o fortalecen un sentido que la sociedad posee. En el contexto musical-nacional transmitiendo los ritmos musicales endémicos. Es decir, los medios innegablemente tienen la capacidad de influenciar, pero sobre todo, refuerzan lo que en la sociedad está instaurado, normas y reglas dentro de las cuales se desplaza la estructura.

La música está supeditada a formas de poder pero también posee la quimera de su emancipación.

La música es un factor de identidad cultural. Ésta ha posibilitado que las masas encuentren una forma de expresión y como no de lucha. Por citar uno de millón de

casos, he ahí el nacimiento del Jazz en la ciudad de Chicago que fue forjado por los afrodescendientes desde las cadenas para poder comunicarse a través del ritmo. La cultura está atravesada por la dinámica. La cultura debe pensarse como a algo dinámico, que se refresca constantemente.

La música habitualmente respondió a las relaciones de poder. Concretamente en la era industrial, el diseño de vida que propone ésta, encierra a las ciencias, a las artes, etc. desde la razón técnica, que a su vez está sujeta a la razón política. En ese contexto, los medios de comunicación reforzaron un estereotipo de música ligada al poder y que a la postre contribuyeron a las arcas capitalistas o la estructura. La mundialización de la cultura es un claro ejemplo. Desde occidente y con cinco siglos de implantación ideológica las manifestaciones culturales aborígenes han sufrido gravísimo deterioro. Lo que hoy se evidencia es la mixtura cultural, comprendida como la convivencia de las cosmovisiones nativas con las eurocéntricas, claro está, esta última primando.

La racionalidad moderna aniquila toda posibilidad de sabiduría alternativa o irracional. Las cosmovisiones culturales por su carencia de precisión empírica, constituyen precisamente la causa a superar por la racionalidad instrumental. Bajo esa premisa ha sufrido el deterioro la música popular ecuatoriana.

Con estos delineamientos la música popular ecuatoriana tiene su razón de ser, tanto en cuanto está basada en la música vernácula sumada con formas musicales occidentales, lo que actualmente artistas y medios a través de un proceso musical que lleva consigo, una mixtura cultural, nos proporcionan para ver y escuchar. Pero, que a su vez tiene su dura lucha en el escenario de la industria musical frente a ritmos extranjeros que apelan más a la diversión que a la apreciación. Con la frase última se quiere concluir que antes existían parámetros de calidad que hacían de ella una obra musical, de lo que actualmente se carece, ya que al medio musical actual está atravesado por la estética visual de consumo más que por la calidad auditiva y discursiva. Por ello, la acción

comunicativa nos incita a liberarnos de la dominación política y de las necesidades sociales fabricadas.

Frente a lo anterior la Teoría Crítica justamente da sentido a su nombre al proponer al ser humano su emancipación de la esclavitud del implantado sistema social y alcanzar la felicidad de todos los individuos. Para ello, las acciones de mujeres como hombres no deberían provenir de un mecanismo sino de una decisión propia. Así la sociedad estará determinada por la paz, libertad, felicidad y justicia.

Entender un acto de habla, significa, para el oyente, saber qué lo hace aceptable. De esta manera, la acción comunicativa se fundamenta en el consenso social simbólico. La música popular ecuatoriana al oyente le crea la percepción de aceptable; ya que al afianzarse estos géneros musicales a través de tiempo y plasmando costumbres de los sujetos al discurso o letras crearon un consenso social simbólico que reposa en la identidad y en la cultura.

El músico cantor, reproductor, profeta y hasta excluido, posee una mirada política de la sociedad.

Éste sujeto históricamente ha sido a la vez separador e integrador. Por ello, él es un cronista de su tiempo que plasma en su lírica y en su melodía las emociones de su contexto. Razón por la cual los demás se sienten identificados con las múltiples anécdotas de sus historias.

La música como un lenguaje da cabida para su estudio desde varios vértices. La comunicación desde la perspectiva de esta investigación está cobijada por el discurso comunicativo.

En este proceso dinámico de cambios y adaptación afloran fenómenos que describen la mutación y alteración de las culturas. Jesús Martín Barbero las denomina “*Dinámicas Urbanas de la Cultura*” y son *Oralidad, hibridación y desterritorialización*. Estos puntos fusionados con ésta investigación concluirán la razón por el cual *El Pasillo, Yaraví y Sanjuanito* en nuestra coyuntura ha mermado su importancia, reduciendo a un folclorismo en ciertos espacios. Para el autor lo Urbano es sinónimo de hoy, donde la cultura se adentra en la modernidad y además lo foráneo se incorpora a ella.

La oralidad entendida como una forma básica de comunicación antes de la inventiva de la escritura, que la encontramos la música popular ecuatoriana pero, que en la coyuntura como manifiesta el autor, Latinoamérica confeccionó una segunda oralidad sostenida por la tecnología: cine, televisión, video clips, etc. Es así como la oralidad se muestra como la fusión de memorias añejas con narrativas o discursos industriales posmodernos. Por esta razón, se elaboran nuevos discursos, actitudes, formas de vida en la definición de una identidad cultural donde las prácticas arcaicas (lugar donde está la música de raigambre), sufren cambios o adaptaciones.

La Hibridación no solo plantea la unión de fenómenos heterogéneos sino, la superación o reemplazo de viejas prácticas. La música popular ecuatoriana ha sido tocada por este tema, no al punto de desaparecer el ritmo como tal, pero si sus discursos y las practicas que rezan en la canciones. La Urbe en el plano espacial, ha sufrido la hibridación, por estar más próxima a las prácticas metropolitanas. Las famosas serenatas dadas al balcón en décadas atrás con Pasillos, Albazos han sido desplazadas como lo menciona la Hibridación y además, según Canclini “la hibridación implica el movimiento de las fronteras” (Canclini, 1990, pág. 83), y un ejemplo se encuentra en la constitución de los “Mariachis” grupos endémicos de México a copar los espacios desalojados en nuestro país, otro ejemplo, el día del Pasillo posee su lugar característico de encuentro y difusión como es la Casa de la Cultura Ecuatoriana, ya que en los hogares muy poco se oye de música popular ecuatoriana, peor aún cantarla. Es la reorganización del campo cultural

desde una lógica que desancla las experiencias culturales de los nichos y repertorios de las etnias y las clases sociales, de las oposiciones entre modernidad y tradición, modernidad y modernización; por tanto una nueva forma de autodeterminación, definición y conceptualización del entorno. (Barbero, 2002).

La tercera dinámica “*La desterritorialización*” posee un punto que se llama la “desnacionalización” y es el surgimiento de culturas sin memoria colectiva, en este caso musical, debido a que crecieron con la influencia de sociedades industriales mediáticas. A partir del tratamiento que le dan estas generaciones, Martín Barbero, menciona que los adultos, como es el caso de esta investigación, reflejan su cultura en base a su territorio. Es decir, el Pasillo analizado *Soñando con Quito*, refleja las prácticas locales de la Capital que posee un apego en los Quiteños. Así mismo, el Sanjuanito *Chicha de Jora* representa la bebida tradicional del norte del País, identificándose muchos con este tema. Es por ello, que ciertos sectores juveniles de la metrópolis hoy por hoy viven experiencias culturales desligadas del territorio. En estos procesos hay destrucción, homogeneización de las identidades, pero asimismo nuevas maneras de percepción, nuevas experiencias, nuevos modos de percibir y reconocerse. (Barbero, 1991, pág. 30).

Por otro lado, Martín Barbero manifiesta que la “*desterritorialización*” que sufren las culturas ha hecho que los jóvenes también retomen las tradiciones culturales de sus mayores. Pero, poco o nada puede ser su influencia ya que la sociedad mercantil no lo permite y al no sentirse enteramente identificados con sus mayores padecen un distanciamiento llamado “Desanclaje” en términos de Giddens. “Estamos ante la formación de comunidades hermenéuticas que corresponden a nuevos modos de percibir y narrar la identidad y, de la conformación de identidades con temporalidades menos largas, más precarias pero también más flexibles, capaces de amalgamar, de hacer convivir en el mismo sujeto, ingredientes de universos culturales muy diversos”. (Barbero, CONACULTA, 2002).

La música popular ecuatoriana es un lenguaje que acopla diversos discursos que conservan una carga ideológica individual y colectiva que a su vez construyen la forma de pensar y obrar de la cultura.

Para elaborar un discurso es necesario basarse en un contexto, así como no es posible su comprensión sino se toma en cuenta el contexto. Así, lo más trascendental en una sociedad o colectivo es su capacidad de producir sentido y de ésta producción a más de los discursos está diseñada la música popular ecuatoriana. Cada ritmo y lírica respondió al contexto del lugar donde fue forjado. Los Sanjuanitos forjados en la serranía norte, el Pasillo en el contexto libertario de la transición colonial a la republicana. El Yaraví, sobreviviendo de forma oral desde siglos atrás en el anterior contexto mencionado.

No hay mejores datos e información que escuchar al pueblo.

La retórica que utiliza el Pasillo, que no es desconocido para los ciudadanos, es de tristeza y melancolía. Estas sensaciones fueron las primera en encabezar las encuestas. Sin dudar lo ecuatoriana y el ecuatoriano cantan y bailan sus tristezas. La encuesta en su primera pregunta concluye que: coincidentalmente tanto mujeres como hombres ven al Pasillo como el género musical con que más se identifican. El Yaraví, en las mujeres ocupa mayor gusto que en los hombres con una marcada diferencia. No siendo así en el Sanjuanito, donde los hombres tienen mayor preferencia, pero que no se diferencia por mucho. Finalmente, hay un pequeño porcentaje en los hombres que no siente afinidad a estos ritmos.

El “Aguacate” es sin duda el Pasillo más popular que se aloja en la mente de los hombres del centro de Quito, seguido de “El alma en los labios”, obra que tomó vigencia en los últimos cinco años, por la difusión acertada del cantautor Juan Fernando Velasco. Así mismo, “Sombras” es otro tema, que vive en la colectividad por su poesía y melodía tan característica, interpretada por innumerable cantantes y agrupaciones, pero que el

célebre Julio Jaramillo, lo enaltecíó. En la memoria también permanecen joyas de la música popular ecuatoriana como: Esposa, Tú y Yo, Sendas distintas y Esta pena mía.

Las mujeres también poseen su Pasillo favorito: “Tu duda y la mía” que evoca la traición del amor de pareja y que coincide con la sociedad machista que aún se vive. “Puñales” y “Veneno de Amor” que son Yaravíes son los versos con que más se identifican las mujeres encuestadas, particularmente este último, que fue obra escrita por una Mujer.

Los Sanjuanitos como lo demuestra la encuesta es un género no muy difundido en la actualidad, con cifras preocupantes pero que aún es recordado, por el insigne “Pobre corazón”, tanto en mujeres como en hombre.

Culturalmente los hombres son los más apegados al alcohol y así lo demuestran las cifras. El cincuenta por ciento más uno al escuchar cualquiera de estos géneros musicales quiere acompañarlos con alcohol.

El artista más recordado y ligado al Pasillo es el inmemorable Julio Jaramillo por el timbre de voz y su dulzura interpretativa. Por ello, a su natalicio le corresponde el día del Pasillo, el primero de octubre. Otros gloriosos son el Dúo Benítez y Valencia que tienen a su haber el dominar los tres géneros: el Pasillo, el Sanjuanito y el Yaraví. Sus composiciones, a más del color de sus voces, ensamble e interpretación son referentes del sentimiento musical nacional.

A pesar de la inequitativa lucha que sufre la música popular ecuatoriana en el espacio de la industria musical, los sujetos piensan sí que ha crecido el gusto por estos géneros musicales en los últimos trece años; ya que como lo mencionan, lo atribuyen a que ciertos medios lo difunden, artistas contemporáneos rescatan estos ritmos con tintes

modernos y que el Estado con sus nuevas leyes de medios protegen a estos patrimonios musicales.

LISTA DE REFERENCIAS

- Acosta, P. M. (2011). *USAB-DIGITAL*. Recuperado el 10 de Junio de 2013, de <http://hdl.handle.net>
- Adorno, T. (1994). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Aguiló, F. (1987). *El Hombre del Chimborazo*. Quito: Abya-Yala.
- Almeida, L. E. (1987). *La Madera para esculpir la imagen de una Santa*. Quito: Foundation Chistian Civilization.
- Attali, J. (1995). *Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Ayala, G. P. (1980). *La justicia de Ynga 1615*. Lima.
- Babero, J. M. (2003). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. . Bogotá: Andrés Bello. .
- Bacon, F. (1984). *Novum Organum*. Madrid: Sarpe.
- Barbero, J. M. (2002). *CONACULTA*. Recuperado el 2013 de Abril de 10, de sic.conaculta.gob.mx
- Barbero, J. M. (1991). *Dinámicas urbanas de la cultura, en: Comunicación y espacios culturales en América Latina*. Bogotá: UNESCO.
- Barbero, J. M. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la Cultura*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Batteux, C. (2011). *Las bellas artes reducidas al mismo principio*. . Francia: Slatkine.
- Betanzos, J. d. (1987). *Suma y narración de los Incas*. Madrid: Atlas.
- Blanco, A. (2002). *Cultura de Masas en términos críticos de la sociología de la cultura*. . Buenos Aires : Paidós.

Blanco, D. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima : Universidad de Lima.

Bueno, J. (1 de Marzo de 2012). *Música Ecuatoriana*. Recuperado el 10 de enero de 2013, de <http://iloapp.julio-bueno.com>

Canclini, N. G. (1990). *Culturas Híbridas*. México D. F.: Grijalbo.

Carrión, O. (s.f.).

Carrión, O. (25 de Septiembre de 2012). *Ritmos y melodías del Ecuador*. Recuperado el 5 de Octubre de 2013, de <http://ritmosmelodiasecuador.com>

Ch., J. C. (1997). *Alonso de la Peña Montenegro. Itinerario para párrocos de indios. Libros III, IV y V. Anuario de Historia de la Iglesia, VI. .* Quito: Corporación Editora Nacional.

Chacón, J. (1990). *Historia del Corregimiento de Cuenca (1557-1777)* (Vol. XIX). Quito: Banco Central.

Corporación Editora Nacional. (2006). *Pensamiento Antropológico Ecuatoriana* (Vol. II). Quito: Banco Central del Ecuador.

Courtés, J. (1980). *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva (Metodología y aplicación)*. Argentina: Rachette.

Descartes, R. (1979). *Discurso del Método*. Madrid: Alianza.

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

Dijk, T. V. (2000). *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa S. A.

Dows, P. (1998). *La Música Clásica*. Madrid: Akal.

Eco, U. (1977). *Tratado de Semiótica General. Serie palabra en el tiempo N° 122*. Barcelona: Lumen.

Fermín, F. (1889). *Costumbres públicas, en Resumen de la Historia del Ecuador* (Vol. VI). Guayaquil: Nación.

Flores, J. C. (1997). *Alonso de la Peña Montenegro. Itinerario para párrocos de indios. Libros III, IV y V. Anuario de Historia de la Iglesia, VI.* Quito: Corporación Editora Nacional.

Godoy, A. M. (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador.* Quito: Corporación Editora Nacional.

Godoy, M. (2005). *Breve Historia de la Música Ecuatoriana.* Quito: Corporación Editora Nacional.

Guerrero, P. (s.f.). *CONMUSICA.* Recuperado el 10 de Octubre de 2013, de <http://www.ecuadorconmusica.com>

Guerrero, P. (2006). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Vol. I). Quito: CONMUSICA.

Guerrero, P. (2006). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Vol. I). Quito: CONMUSICA.

Habermas, J. (1970). *Lecciones sobre una fundamentación de la sociología en términos de teoría del lenguaje en Teoría de la Acción Comunicativa.* . Madrid: Taurus.

Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa II.* Madrid: Taurus Humanidades-Santillana.

Horkheimer, M. (1969). *Crítica de la razón instrumental.* Buenos Aires: Sur.

Horkheimer, M. (1995). *Los comienzos de la filosofía burguesa de la historia.* Barcelona: Atalaya.

Horkheimer, M. (2003). *Teoría Crítica.* Argentina: Amorrortu.

Mattelart, A. M. (1997). *Historia de las Teorías de la Comunicación* . Barcelona: Paidós.

Mattheson, J. (1997). *Der Volkmene Capellmeister* (Ann Arbor 1981 ed.). (E. Harris, Trad.) Alemania: Baerenreiter Verlag.

- Mera, J. L. (1892). *Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Clásicas Ariel.
- Mircea, E. (1973). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Mora, E. A. (1994). *Resumen de la Historia del Ecuador*. Quito: Coporación Editora Nacional.
- Pablo, G. (2006). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Vol. II). Quito: CONMUSICA.
- Pereira, A. (1999). *Semiótica: Estrategia Educativa (Compilación)*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española* (22° ed.). Madrid, España: Espasa Calpe.
- Salgado, F. (1958). *Domingo Brescia. Célebre compositor y maestro italiano*. En: *Letras del Ecuador, año XIII, No. 110, de enero-marzo, p. 20*. (F. P. Guerrero, Trad.) Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Salomón, F. (1980). *Los Señores Étnicos de Quito en la Época de los Incas*. Otavalo: OIA.
- Schelling, W. R. (1993). *Memoria y Modernidad. Cultura Popular en América Latina*. . México D.F.: Grijalbo .
- Strauss, C. L. (1995). *Mito y Significado* . Madrid: Alianza.
- Valery, P. (1934). *Pieces sur l'art* . París: Labrairie Gallimard.
- Verón, E. (1998). *La Semiosis Social*. Barcelona: Gedisa.
- Villalba, J. F. (1987). *El cuarto centenario de la llegada de la Compañía de Jesus al Ecuador. 1586-1986*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Villegas, M. (1993). *Anuario de Psicología*. Recuperado el 5 de Marzo de 2013, de <http://www.raco.cat/index.php/anuariopsicologia>

Watzlawick, P. (1967). *Pragmatic on Human Communication*, W. W. Norton & Co.
(Habermas, Trad.) Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Anexos

Anexo: Encuesta referente al Pasillo, Yaraví y Sanjuanito, sector centro de Quito.

FICHA TÉCNICA DE LA ENCUESTA

FECHA	17 y 18 de Agosto del 2013.
LUGAR	Centro de la ciudad de Quito.
UNIVERSO	Doscientas personas del centro de Quito.
MUESTRA	Cien encuestados que corresponden al 50% del universo de estudio.
OBJETIVO	Consultar la opinión de mujeres y hombre referente a la música popular ecuatoriana.
No DE PREGUNTAS	Seis preguntas selección múltiple, cerradas y de opinión.
REPRESENTATIVIDAD	Al encuestar al 50% (cien personas) de las personas del universo de estudio se obtuvo un sondeo de opinión que permitió conocer el nivel de apego, conocimientos de los ritmos populares ecuatorianos, los sentimientos que les provocan los mismos y su progreso o retroceso en la coyuntura actual.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación

Escuela de Comunicación Social

Encuestador: Carlos Capelo

Guía de encuesta: Público.

Nombre:

Edad:

Sexo: F M

Cuidad o cantón:

1. ¿Con qué genero te sientes más identificado?

Pasillo

Yaraví

Sanjuanito

2. ¿Qué sentimientos te despierta el género musical escogido?

3. Puedes mencionar el nombre o título de tu preferencia de algún:

Pasillo:

Yaraví:

Sanjuanito:

4. Cuando escuchas estos géneros musicales, ¿Te incitan a acompañarlos con alcohol?

Si

No

5. ¿Cuál es tu artista favorito interpretando?

Pasillos:

Yaraví:

Sanjuanito:

6. ¿Crees que ha crecido el gusto por estos géneros musicales en los últimos 13 años?

Si

No

Porque: _____

Anexo: Biografía de Entrevistado

Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez



Fuente:

<http://www.ecuadorconmusica.com>

(Quito, 1 noviembre, 1962-). Investigador Musical. Quien lleva 30 años de trabajo en este campo y muchos libros escritos sobre música ecuatoriana. Tiene formación autodidacta, complementada con estudios parciales en el Conservatorio Nacional de Quito y seminarios con importantes especialistas como Paulo de Carvalho Neto. Fundador del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana y de la Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, de la cual es su actual director. Ha escrito múltiples obras especializadas, entre las que se cuentan los dos volúmenes de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Voces en la sombra: Juan Pablo Muñoz Sanz, El pasillo en el Ecuador, Músicos del Ecuador, Julio Cañar, Carlos Bonilla 1000 años de música, entre muchas otras. Premio José Mejía Lequerica por el Municipio de Quito en el año 2008; también se hizo acreedor al Primer Premio en el Concurso Nacional de Biografía organizado por el Consejo Nacional de Cultura y el CONESUP.

Fotografía tomada: (Guerrero, CONMUSICA)

Anexo: Letra del Pasillo Tú y Yo

Letra: Manuel Coello Nórístz

Brilla tu frente cual lumbre
la mía es pálida y mustia,
tú eres la paz, yo la angustia,
yo el abismo tú la cumbre...

Eres dulzura hechicera,
y amargo dolor me diste;
eres tú la primavera,
yo el invierno oscuro y triste... Son como cielos
en calma,
son como soles tus ojos,
pero iluminan en mi alma
solo abrojos.

Si eres el sol sempiterno
de mi anhelo,
¿porqué no matas
el hielo de mi invierno?

Esta honda pasión sentida
en mi corazón desierto,
es como flor que se ha abierto
sobre el dolor de una herida.

Música: Francisco Paredes Herrera

A veces pienso olvidarte...
Matar esta pasión tierna...
Pero, ¿cómo no adorarte?
¿Cómo, corazón, dejarte
sin tu amor, ¡ay! noche eterna?
¡Amor: celeste ardentía,
fuego santo de ideal,
eres la tortura mía,
pero, eres también fanal...
Sin ti, la vida sería tan vanal!

Dulces ojos: mantened siempre mi ardor,
aunque haya puesto el dolor
solamente sus abrojos,
en la hoguera del amor.

Cuando el lago de agua oscura
copia del cielo
el fulgor, mi amargura
idolatra tu dulzor...
En la noche de mi pena
pon la aurora de tu encanto,
¡mira que te quiero tanto, mi morena!

“Historia de la canción.

LA LETRA: Fue dedicada a su esposa, la Sra. María Luisa García.

En una carta dirigida por Francisco Paredes Herrera al Dr. Manuel Coello Nórístz le dice “...sus poemas están llenos de armonía, cantan por sí mismas, allí que poner música a sus versos es algo sencillo, en algunas poesías parece que hasta la música esta echa y que tan solo esta de poner las notas.”

Esta canción en agosto de 1964 gano en Barcelona, España, interpretada por los Hermanos Miño Naranjo, el primer premio a la popularidad, en la II Feria de la Canción Iberoamericana organizada por la revista “Ondas”; que se otorga por el número de votos remitidos de los oyentes; el segundo lugar fue concedido a la canción mexicana Delirio de Amor y el tercero a Olvida corazón de España (representada por el famoso Dúo Dinámico). Posiblemente es la canción que mas festivales ha ganado y la más vendida en el siglo XX.

LA MUSICA: Las notas musicales de este precioso pasillo fueron creadas el 23 de mayo de 1993, en Guayaquil (según lo anoto en la partitura su compositor), dedicadas muy especialmente a la Srta. Virginia León Barrera, su enamorada, con quien contrajo matrimonio tres años después.

El estreno tuvo lugar a los pocos días de su creación, en una serenata para ella, en su domicilio ubicado en las calles Clemente Ballén, entre Boyacá y García Avilés, de la ciudad de Guayaquil”. (Carrión, 2012).

Anexo: Pasillo Disección

Letra: Julio Esaú Delgado

Música: Víctor M. Valencia Nieto

Me rompieron el cráneo a golpes lentos,
y vieron los doctores admirados
que al morir mis postreros pensamientos
a ella sola estuvieron consagrados.

Levantaron mi párpado caído
y en mi pupila mustia y apagada
encontraron cual un ave entre su nido
su imagen adorable retratada.

De mi pecho escapóse como un eco
y al corazón buscaron enseguida
sólo encontraron sin calor el hueco
me había robado el corazón en vida.

Siguieron los doctores otra huella
y fueron tras la sangre de mis venas
ni una gota encontraron pues con ella
formé la tinta que escribió mis penas.

Anexo: Pasillo Soñando con Quito

Letra: Margarita Laso

Música: Alex Alvear

Ahora que no estás

Bajo el sol en “La Alameda”

vibran remotas sombras

Allá en “El Panecillo”

Mientras fuma el volcán

Al vuelo de cometas

En este Quito

Navegan los recuerdos

Ni la piedra de luz

Del aquel amor que no volvió

Del viejo Cotopaxi

Hiere tanto al mirar

En “Guápulo” la luna

Como al pensar en ti

Cobijó nuestros besos

Y mientras la neblina

El mundo en su mitad

Acariciaba las laderas

Me trajo la montaña

Las tejas y adoquines

Los brotes del cholal

Impávidos testigos de este amor

Y lo que fuiste

Retoman el eco de tu adiós

Gorrión del capulí

Espuma del arupo

Mientras camino por el centro

Y el cielo del “Ejido”

Siento tu voz entre suspiros

Que con sus abrigos

Soñando con el tibio

Me envolvió contigo

Beso del recuerdo

La cámara de manga

Y cuando vuelve abril

Y un hombre que se oculta

Cabalga un arcoíris

Capturan tu sonrisa

El sol vuelve a brillar

En nuestro Quito

Renace una canción

De eucaliptos y tórtolas

Que en pos de un nuevo día

Inunda el corazón

Te vas para volver...

Y vuelves a soñar

Como siempre, Quito,

en Quito siempre... ¡

Anexo: Yaraví: Cuxnico

Letra y Música: melodía prehispánica de autor desconocido.

Quichua	Español
En sumag palacio Cuxnico causa junguimi	Viviendo estarás, De mi pobre choza
Ñuca chaglla guasi Cuxnico	Tú te acordaras.
Yuya ringuimi.	
Sumag pan de huevo Cuxnico	Rico pan de huevo
Mi cujungui mi	Comiendo estarás
Ñuca sara cancha Cuxnico	De mi maíz tostado
Yuyaringui mi.	Tú te acordarás.
En rico palacio	

Anexo: Yaraví: Desesperación

Letra y música: Francisco Villacrés

Aunque viva con el alma encadenada en el recuerdo de mi vida

El dolor con su garra envenenada va ahogando más mi herida

Y seguirte es mi destino desde que ti como una ilusión que surgiste en mi camino.

Desde entonces vivo soñando mirarme en esos ojos de pasión

Y aunque es imposible poder adorarte porque estás en cenizas ya mi corazón

Y demás tan lejos te ve mi dolor como una silueta de nube intangible

Que no halle mi pecho, ni placer ni dolor.

Al fin si te vas mi bien me dejas a solas con mi gran dolor

Por eso me oculto y me desespero, llorando mi Amor

Al fin sin tu Amor, desesperado he de morir de Amor, de dolor.

Anexo: Yaraví: Puñales

Letra y música: Ulpiano Benítez Endara.

Mi vida es cual hoja seca
que va rodando en el mundo,
que va rodando en el mundo;
no tiene ningún consuelo,
no tiene ningún halago,
por eso cuando me quejo
mi alma padece cantando,
mi alma se alegra llorando.

Llorando mis pocas dichas,
cantando mis desventuras,
cantando mis desventuras,

camino sin rumbo cierto,
sufriendo esta cruel herida,
y al fin me ha de dar la muerte,
lo que me niega la vida,
lo que me niega la vida.

Albazo

Qué mala suerte tienen los pobres,
Que hasta los perros le andan
mordiendo
Así es la vida guambrita,
ir por el mundo, bonita,
siempre sufriendo.

Anexo: Sanjuanito: Chamizas

Letra: J. Guerra Castillo

Música: Víctor de Veintimilla

Junto a la hoguera que chispeando estalos indios bailan
es que la fiesta de San Juan les da gran alegría
por sus amores tragos beberán todito el día
y rondadores resonaran también de noche y día ay si
y la chamiza que quemando esta se contagio de la alegría
y con los indios al bailar al son
se amaneció a la luz del día
y así termina! a la luz del sol la algarabía
de la chamiza que se celebros en la serranía.

Anexo: Sanjuanito: Chicha de Jora

Letra y música: Desconocido

Una guitarra hay que ver y también una copita

Que a mi linda Comadrita le vamos a festejar.

La santita nos dará bastante chicha de Jora

Y es que está bien chumadora

Para con gusto bailar.

Como es la víspera hoy

Mañana es el propio día

Gritemos con alegría

Y que viva el buen humor.

Anexo: Sanjuanito: Chiqui Chay

Letra y música: Rubén Uquillas

Cuando vengo nomas vengo ya sabrás para que vengo

A darte mi corazón que es lo único que tengo

A kunay manta cushni cay.

A mí me gustan los serranitos

A mi me privan los costañitos

Chiqui chay hay serranitos

Chiqui chay hay costañitos

Eres chiquita y bonita

Eres como yo te quiero

Pareces campanillita

Hecha del mejor platero

A kunay manta cushni cay.