



UNIVERSIDAD DE CUENCA

UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

EL CICLO VITAL: LA CREACIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA BASADA EN
TEMAS TRADICIONALES ECUATORIANOS DE DIVERSOS PUEBLOS

ESP. HERNÁN RONALD FERNANDO AVENDAÑO LEÓN
AUTOR

PHD. JUAN CAMPOVERDE QUEZADA
DIRECTOR

QUITO, 2012



RESUMEN DE LA TESIS “EL CICLO VITAL: LA CREACIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA BASADA EN TEMAS TRADICIONALES ECUATORIANOS DE DIVERSOS PUEBLOS”

Esta tesis está relacionada a la composición musical académica contemporánea que ha tomado como punto de partida aspectos relevantes musicales y culturales de varios pueblos del Ecuador. El hilo conductor de la obra es el ciclo vital, con una visión más amplia que la estrictamente biológica. Así, abordamos: nacimiento, niñez, amor, trabajo y muerte. En el siguiente cuadro - resumen exponemos el proceso:

ETAPA	NOMBRE Y FORMATO DE LA NUEVA CREACIÓN	ASPECTOS COMPOSITIVOS RELEVANTES	REFERENCIA PARA LA CREACIÓN	TERRITORIALIDAD	CONTEXTO
Nacimiento	<i>World's Lullula.</i> (Soprano y Piano)	-Empleo del total cromático a la par de la pentafonía -Lo espectral	<i>Sumac Jesuslla.</i> Canto Puruhá.	Cacha. Chimborazo	Nacimiento de Jesús.
Niñez	<i>Su gracia.</i> (Piano)	-Leit motives -Estructuras seriales -Mixturas -Voicing jazzístico	<i>Torbellino.</i> Tema de marimba Negroesmeraldeño.	Borbón. Esmeraldas	Travesura infantil y posible rapto de un niño varón por un ser maléfico, <i>La Tunda.</i>
Amor	<i>Mi otra mltad.</i> (Soprano, Violín, Cello y Piano)	-Copresencia de pentafonía y atonalidad -Estructuras seriales	<i>Shamungui.</i> Canto Cañari.	Quilloac, Cañar	Canto de amor de una muchacha.
	<i>Eterno retorno.</i> (Piano)	-La improvisación -Lo espectral -Voicing jazzístico	<i>Pasillo ecuatoriano.</i> Mestizaje.	En todo el país	Lo afectivo.
Trabajo	<i>Primera piedra.</i> (Flauta y Archivo de audio)	-.Politonalidad -Manipulación electrónica de cantos bizantinos -Recursos sonoros propios del instrumento	<i>Japi rumi.</i> Tema Otavaleño.	Cotama. Imbabura	Fiesta de la Cosecha en el imaginario del combate ritual.
Muerte	<i>Chao Madina.</i> (Archivo de audio y Voces).	-Aleatorismo -Instrumentos precolombinos en la construcción del Archivo de audio.	<i>Adió' primo hermano.</i> Canto Negroesmeraldeño.	San Lorenzo. Esmeraldas	Canción mortuoria a <i>capella.</i>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
--------------------	----

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1	CICLO VITAL	13
1.2	MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL	15
1.3	COSMOVISIÓN E IDENTIDAD CULTURAL	18
1.4	PATRIMONIO CULTURAL Y CREATIVIDAD	18
1.5	DIVERSIDAD CULTURAL	19
1.6	CREACIÓN MUSICAL	20
1.7	FORMAS MUSICALES	23
1.8	MÚSICA CONTEMPORÁNEA	25

CAPÍTULO II

CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS PUEBLOS PURUHÁ, NEGROESMERALDEÑO, CAÑARI, OTAVALO; Y UNA SEMBLANZA DEL PASILLO ECUATORIANO

2.1	A MODO DE INTRODUCCIÓN	27
2.2	CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PARROQUIA CACHA. PUEBLO PURUHÁ. PROVINCIA DEL CHIMBORAZO	28
2.3	CONTEXTUALIZACIONES DE LA PARROQUIA BORBÓN Y DE SAN LORENZO, CABECERA CANTONAL. PUEBLO NEGRO DE LA PROVINCIA DE ESMERALDAS	36
2.4	CONTEXTUALIZACIÓN DE LA COMUNA DE QUILLOAC. PUEBLO CAÑARI. PROVINCIA DEL CAÑAR	48



2.5	CONTEXTUALIZACIÓN DE LA COMUNA DE COTAMA. PUEBLO OTAVALO. PROVINCIA DE IMBABURA	54
2.6	CONTEXTUALIZACIÓN DEL PASILLO ECUATORIANO	61

CAPÍTULO III

TEMAS RECOPIADOS Y COMPOSICIONES CREADAS EN BASE A ELLOS

3.1	DE LA INVESTIGACIÓN ETNOMUSICOLÓGICA Y LAS GRABACIONES ANEXAS	65
3.2	TEMA ALUSIVO AL NACIMIENTO. DE CACHA, PROVINCIA DEL CHIMBORAZO, UN CANTO AL NIÑO JESÚS	69
3.2.1	<i>WORLD'S LLULLULLA</i> , COMPOSICIÓN BASADA EN EL TEMA TRADICIONAL PURUHÁ <i>SUMAJ JESUSLLA</i>	70
3.3	TEMA RELATIVO A LA NIÑEZ. DE BORBÓN, PROVINCIA DE ESMERALDAS, UN CANTO A UN NIÑO TRAVIESO	73
3.3.1	<i>SU GRACIA</i> , COMPOSICIÓN BASADA EN EL TEMA TRADICIONAL NEGROESMERALDEÑO <i>TORBELLINO</i>	74
3.4	TEMA ALUSIVO AL AMOR. DE QUILLOAC, PROVINCIA DEL CAÑAR, UNA CHICA CANTA A SU AMADO: <i>SHAMUNGUI</i> (VEN)	77
3.4.1	<i>MI OTRA MITAD</i> , COMPOSICIÓN BASADA EN EL TEMA TRADICIONAL CAÑARI <i>SHAMUNGUI</i> (VEN)	78
3.4.2	<i>ETERNO RETORNO</i> . CREACIÓN ALUSIVA AL AMOR BASADA EN EL GÉNERO MUSICAL EMBLEMÁTICO DEL MESTIZO ECUATORIANO: EL <i>PASILLO</i>	82
3.5	DEL TRABAJO: TEMA VINCULADO A LA COSECHA DEL MAÍZ EN EL IMAGINARIO DEL COMBATE RITUAL. COTAMA, PROVINCIA DE IMBABURA	83



3.5.1	<i>PRIMERA PIEDRA</i> , COMPOSICIÓN BASADA EN <i>JAPI RUMI</i> , UN TONO DEL SANJUÁN DE COTAMA	84
3.6	CANTO FÚNEBRE: UN ALABA'O DE SAN LORENZO DEL PAILÓN, PROVINCIA DE ESMERALDAS	89
3.6.1	<i>CHAO MADINA</i> . CREACIÓN BASADA EN EL ALABA'O <i>ADIÓ'</i> <i>PRIMO HERMANO</i> , DE SAN LORENZO	90

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LOS TEMAS CREADOS

4.1	ANÁLISIS DE LA OBRA <i>WORLD'S LLULLULLA</i> (SOPRANO Y PIANO)	93
4.2	ANÁLISIS DE LA OBRA PARA PIANO <i>SU GRACIA</i>	98
4.3	ANÁLISIS DE LA OBRA <i>MI OTRA MITAD</i> ; PARA SOPRANO, VIOLÍN, CELLO Y PIANO	104
4.4	ANÁLISIS DE LA OBRA PARA PIANO <i>ETERNO RETORNO</i>	109
4.5	ANÁLISIS DE LA OBRA MIXTA, PARA FLAUTA Y ARCHIVO DE AUDIO, <i>PRIMERA PIEDRA</i>	113
4.6	ANÁLISIS DE LA OBRA MIXTA <i>CHAO MADINA</i> , PARA ARCHIVO DE AUDIO Y VOCES	120

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

5.	CONCLUSIONES	124
	BIBLIOGRAFÍA	128
	ANEXOS	140



UNIVERSIDAD DE CUENCA

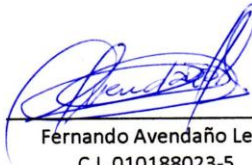


UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Fernando Avendaño León, autor de la tesis "EL CICLO VITAL: LA CREACIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA BASADA EN TEMAS TRADICIONALES ECUATORIANOS DE DIVERSOS PUEBLOS", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 10 de diciembre de 2012



Fernando Avendaño León
C.I. 010188023-5

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Fernando Avendaño León, autor de la tesis "EL CICLO VITAL: LA CREACIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA BASADA EN TEMAS TRADICIONALES ECUATORIANOS DE DIVERSOS PUEBLOS", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 10 de diciembre de 2012

Fernando Avendaño León
C.I. 010188023-5

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA

AGRADECIMIENTOS

A Juan Campoverde, Elsa Erazo, Ariana Abadía, Wellington Acosta, Fabricio Segovia, Diego Velásquez, Alejandro Vásconez, Luis Yánez

A los Cotamas, Cañaris, Puruháes, Negroesmeraldeños, Blancos y Blanco – mestizos que contribuyeron a la realización de esta monografía



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DEDICATORIA

A los Maestros Sant Darshan Singh Ji Maharaj y Sant Rajinder Singh Ji Maharaj

A la memoria de Mata Harbajan Kaur Ji y Alicia León Granda



UNIVERSIDAD DE CUENCA

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo monográfico, cuya esencia es lo creativo, nació de la preocupación que nos causa el escaso repertorio de música contemporánea universal y ecuatoriana en el Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito; lo cual acarrea dificultades a maestros y sus estudiantes de la mencionada institución en el montaje de su repertorio.

Fue alarmante constatar que en la base de datos de la Biblioteca del Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito, el repertorio de música ecuatoriana contemporánea sea tan escaso. Habiéndose tenido un acercamiento con las personas encargadas de biblioteca, nos parece conveniente mencionar que ellas piensan que una producción musical como la presente coadyuvaría, en algo por lo menos, a cubrir ese gran vacío de la mencionada institución a la cual apreciamos, en la que tuvimos la oportunidad de culminar los estudios de Piano y en la cual laboramos actualmente.

Una de las instancias de mayor conflicto por esta carencia constituye el Área de Canto, la cual ha manifestado su preocupación en reuniones de Jefaturas de Área de dicho conservatorio, manifestando que este problema aqueja sobre todo a estudiantes de los niveles superiores, quienes se ven obligados en algunos casos a suprimir de su repertorio obras que están vinculadas a la producción ecuatoriana actual en detrimento del acercamiento necesario a manifestaciones sonoras que reafirman nuestra identidad y sentido de pertenencia, y que nos permite adentrarnos en el mundo musical académico de la creación de hoy.

La propuesta que presentamos en este proyecto, como parte del intento de dar tratamiento a este problema, tiene como punto de partida la creación musical contemporánea partiendo fundamentalmente de la tradición sonora vocal de algunos pueblos del Ecuador.

En este marco de diversidad cultural el hilo conductor de la propuesta creativa constituye el ciclo de la vida del ser humano. En el transcurso de la investigación pudimos advertir un hecho de importancia capital para los pueblos con los cuales tuvimos un acercamiento: el considerar al trabajo relacionado con la madre naturaleza, un elemento clave que debía ser integrado dentro de lo que nosotros conocemos como ciclo vital. Así entonces, al considerar este aspecto se perfila una visión más completa.

Ya en el terreno propiamente musical, se ha considerado como fuentes para la creación a temas de la tradición musical de los pueblos Puruhá, Negroesmeraldeño, Cañari y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Otavalo, así como también al género emblemático por antonomasia del mestizo ecuatoriano: el *pasillo*.

En este contexto, la referencia para la composición sobre el nacimiento parte de un canto *puruhá* al Niño Jesús; para la creación acerca de la niñez, se toma como base un canto de la tradición *negraesmeraldeña*; para el amor un canto *cañari* por un lado, y ciertos elementos del *pasillo* por otro; para el trabajo un tema *otavaleño* y para la muerte un canto fúnebre de la cultura *negraesmeraldeña*. (*)

(*) NOTA: Las creaciones (C) y recopilaciones (r) están en el CD anexo de esta monografía. Las creaciones fueron grabadas en un estudio para el efecto con el siguiente detalle: el Piano tuvo que ser reemplazado por un teclado electrónico; la Flauta, por un timbre digital. Las recopilaciones están presentadas en formato MIDI.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO I



CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 Ciclo vital

El ciclo vital del ser humano es la forma de evolución de la existencia, desde el nacimiento hasta la muerte. En él se distinguen básicamente tres periodos: desarrollo, madurez e involución. El desarrollo parte desde el nacimiento hasta la iniciación de la madurez, comprende la infancia, la niñez, la adolescencia y la juventud. La madurez es un periodo de una relativa estabilidad y plenitud vital; comprende desde el final de la juventud hasta el comienzo de la vejez. Por último, el periodo involutivo o vejez, hasta llegar a la muerte¹.

Eric H. Erikson², desde un enfoque psicosocial, nos propone una teoría de resolución evolutiva de conflictos con sus derivadas ansiedades. En su obra ampliamente diseminada y de una gran aceptación, *Childhood and Society*, este psicoanalista detalla para sus discípulos las ocho etapas que deben superarse exitosamente durante el ciclo vital del ser humano para lograr una vida ajustada y libre de conflictos neuróticos:

1. Aprendiendo a confiar versus aprendiendo a desconfiar (seguridad)

Este es el período desde la infancia hasta el segundo año de la vida. El niño que es querido, protegido, alimentado y bien manejado, desarrolla la capacidad de tener fe en otros y crece con un sentido de seguridad y de optimismo.

Descuidado y abandonado emocionalmente, éste se desarrolla como persona insegura y desconfiada.

2. Aprendiendo a ser libre versus a ser titubeante (autonomía)

Entre los dieciocho meses y los 4 años de edad, el niño con buenos padres, emerge de esta etapa, libre y sin temores de orden neurótico. Posee iniciativas y exhibe independencia.

¹ <http://www.buenastareas.com/ensayos/Ciclo-Vital/228719.html>

² http://letras-uruguay.espaciolatino.com/larocca/las_teorias_de_erik_h.htm



Los que fallan en esta etapa, son negativistas, cabeza duras y tienden a las explosiones de ofuscación. Los últimos, son niños que invitan el rechazo.

3. Aprendiendo iniciativa versus culpabilidad (ambición)

Erikson cree que en esta etapa social, que se extiende hasta el principio de la entrada a la escuela, el niño saludable aprende el uso de la imaginación constructiva, el uso de la fantasía, la cooperación con otros, a dirigir y a seguir.

Pero, si la negligencia o la incertidumbre lo paralizan, el niño se torna miedoso, se asocia con seres marginales y se restringe en su juego y en su intuición.

4. Industria versus inferioridad (competencia)

Ya en la escuela primaria, y avanzando hacia la adolescencia, el niño aprende a manejar los talentos esenciales para un ajuste social: se relaciona bien con sus amigos, progresa de juegos aislados a juegos de equipo, comprende abstracciones básicas. Completa sus tareas asignadas y se auto-disciplina.

El niño que en esto falla, es una persona dudosa e incierta, plagada por miedos de fallar y con sentimientos de inferioridad.

5. Adquiriendo identidad versus la difusión de la misma (fidelidad)

Desde los doce años hasta el comienzo de la adultez, el joven mantiene un diálogo interno para lograr su autodefinición y para forjar una identidad sexual estable. La fidelidad heterosexual se valida en esta etapa. Quien falla, a menudo procura la sexualidad temprana, las experiencias homo eróticas y manifiestan rebeldía y poco respeto por los códigos morales que gobiernan a sus padres.

La adolescencia, representa una etapa muy crítica y delicada en el desarrollo humano, para que sea dejada al azar o ignorada por los padres. Ya que en esta etapa los valores estéticos que regirán la vida del individuo se cristalizarán para siempre.

El éxito, precursor de la autoestima es un factor social de mucha importancia para los adolescentes de ambos sexos.

6. Aprendiendo intimidad versus aislamiento (amor)

En esta etapa el ser humano bien ajustado, cementa las bases para lograr formar relaciones estables y permanentes y para llegar a una unión matrimonial firme y duradera.

7. Aprendiendo a ser generativo versus a ser auto-absorbido (respeto)

Respeto que es necesario para el matrimonio y el trabajo. Respeto que garantiza el éxito en todas las tareas emprendidas.



8. Integridad versus desesperanza (sabiduría)

Si las otras etapas se desarrollan exitosamente, el ser humano llega a las fases finales de su vida para enfrentar su destino y la realidad de la muerte, con la madurez debida. Sin congojas y sin miedos.

Fases para la vida del ser humano podrán existir muchas, pero para el presente trabajo hemos escogido las siguientes: el nacimiento, la niñez, el amor, el trabajo y la muerte. La inclusión del trabajo obedece fundamentalmente a que en el pensamiento andino del país, existe un vínculo indisoluble con esta actividad, pues no puede existir la vida sin él. Recordamos que en la comunidad de Hatumpamba³, provincia del Cañar, en la década de los ochentas, pregunté a dos de sus habitantes qué opinión tenían del descanso, las respuestas fueron contundentes:

- Descompone el cuerpo (en el primer caso).
- No hay razón de descanso (en el segundo caso).

1.2 Música de tradición oral

La oralidad tiene 2 frentes, el uno muy conocido y el otro casi nunca contado. En el primer caso hablamos de la oralidad como expresión verbal y en el segundo caso nos referimos a la oralidad cantada.

Al tratarse de aborígenes, los mitos y la historia son cantados siempre, también los ritos donde además se ejecutan instrumentos y se danza, cuando se dramatiza los mitos. En el caso del mundo de los *yachags*, generalmente todas las actuaciones shamánicas son cantadas, acompañadas de sonidos musicales especiales para el evento. En el mundo criollo, la poesía es fundamentalmente cantada, no así la prosa, aunque en algunos cuentos, especialmente de tradición africana, suele haber fragmentos cantados.

³ En ese entonces, algunas de las piezas de alfarería de esta comunidad fueron expuestas en Japón con un éxito rotundo, y sus habitantes mencionaban que les había ido bien en la exposición... "quedamos primeros en el mundo". Cosa extraña, en este pueblo olvidado pude escuchar la *Sonata N° 19* en Sol menor para piano de Beethoven y a la *Fania All Stars* (para muchos, uno de los mejores grupos de Salsa de todos los tiempos) ...



Evocando a África podemos mencionar a “los tambores que hablan”. Este concepto pervive en algunos de nuestros pueblos del país, donde instrumentos de percusión también transmiten mensajes, entre los Shuaras por ejemplo.

Isabel Aretz (1993)⁴ señala que la música tradicional constituye un aspecto importante de la oralidad que dio origen a la disciplina científica de la etnomusicología. Manifiesta además que a veces se piensa que la música de tradición oral es propia de gentes incultas, cuando ocurre que la gente letrada, la que produce y transmite la cultura mediante el libro o la cátedra, muchas veces es simple repetidora de algo aprendido de libros, en cambio, el hombre que posee el saber tradicional es artífice y artesano por experiencia y práctica, lo que le permite muchas veces recrear la herencia recibida y transmitirla a nuevas generaciones en el *continuum* de la cadena cultural.

Con el surgimiento de la escritura en el Renacimiento comenzó el desarrollo de la música académica. Ello permitió el desarrollo de la polifonía y de las grandes formas. Mas la oralidad continuó siendo el modo de expresión del pueblo, no solamente de los aborígenes; así entonces encontramos entonces una gran vertiente musical que coexiste junto a la oralidad de la palabra y que caracteriza a todos los pueblos del mundo, con la característica de que cada lengua en sí presenta apenas variantes y modismos regionales, pero cada música tiene una expresión propia en cada localidad, país y región. (Merece la pena mencionarse que en el caso ecuatoriano el signo la diversidad y la multiculturalidad incide en la multiplicidad de expresiones musicales, formas, variantes, etc.)

Por otro lado Aretz insta al estudio de la oralidad musical apuntando al enriquecimiento musical de nuestros pueblos que viven a espaldas del legado de otras generaciones que han hecho historia no solamente en gestas patrióticas.

La música de tradición oral es casi siempre anónima y tiende a expresar valores colectivos y a perpetuar un estilo que la colectividad reconoce como suyo. Aquí, el artista

⁴ ARETZ, Isabel (1993). MÚSICA Y ORALIDAD. Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe, 5 / 1993. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe. La Habana, Cuba, Editorial ABYA – YALA. Quito, Ecuador. 5 – 6.



es ante todo un transmisor antes que un inventor, la intención es mantener el vínculo con la tradición. En el canto tradicional interviene indisolublemente palabra y música. Es importante también señalar la ausencia de lo escrito en la transmisión del mensaje musical (de tal manera que si desapareciese el grupo humano, desaparecería también la música).

Respecto a las estructuras musicales de esta música, en verdad no podemos generalizar, pues nos podemos hallar frente a estructuras muy simples como también frente a estructuras extremadamente complejas (tal es el caso de compases con valores agregados, esto en lo rítmico; de sistemas de temperamento microtonal que coexisten con lo temperado a la par, esto en la altura; de politonalidad, esto en lo armónico; entre otros).

Por otro lado, en la música culta convencional se intenta "interpretar" una composición musical lo más fielmente posible a los criterios estéticos del compositor y de la época, valiéndose de ciencias racionales con instrumentos científicos como las ramas de la musicología. En cambio, en la música tradicional del Mundo tenemos absoluta libertad para adaptar a nuestra manera de tocar, de cantar, de sentir la música, al margen de criterios más puristas y conservadores. Aquí, la filosofía del músico es completamente distinta. Se aprende una música tradicional de oído, la que a su vez fue aprendida de oído, y así sucesivamente.⁵

Concordamos con el punto de vista de Fernando Palacios, docente de la Pontificia Universidad Católica sede Quito, quien manifestaba que la transmisión oral de la música tradicional condiciona la forma de la música, pudiendo presentarse ciertas variantes. Si bien el planteamiento suyo hacía referencia a una realidad española específica, creemos que ese criterio es plenamente aplicable al caso ecuatoriano, tomando en consideración además que las variantes son más aceptadas en un marco social que no implica un orden ritual concreto o una solemnidad. La dispersión geográfica y la duración en el tiempo son factores extramusicales que inciden en la formación de las variantes. En un contexto musical propiamente dicho, las similitudes de unos repertorios con respecto a otros, las dificultades de la entonación de ciertos intervalos, la valoración del ornamento musical como elemento estético, son factores que afectan también a la formación de variantes.

⁵ <http://educacionmusical.blogspot.com/2004/06/musica-tradicional-y-creacion-musical.html>



1.3 Cosmovisión e identidad cultural

Desde una óptica general, la cosmovisión alude al modo como las culturas interpretan la integración del hombre con la naturaleza y el cosmos; a las creencias sobre el origen, a la estructura y dinámica del universo; el tiempo y el espacio; el origen, sentido y destino de la vida.

Al hablar de cosmovisión hablamos de identidad cultural toda vez que la cosmovisión es uno de los componentes del Yo grupal conjuntamente con las particularidades lingüísticas, tradiciones culturales y productos artísticos (en lo objetivo); y las ideas sobre los atributos grupales y la memoria colectiva (en lo subjetivo). Estos elementos les permite a los miembros de una comunidad el reconocerse a sí mismos y también que otras comunidades les reconozcan.

Pontón (2012)⁶, nos presentan una definición de cosmovisión, citando a Espinosa Apolo: “Desde una perspectiva etnológica, la cosmovisión es el conjunto de nociones, estimaciones y representaciones, resultado del reflejo y comprensión espontánea del mundo y la vida.” Cabe señalar que la etnología es una rama de la antropología que estudia y compara los diferentes pueblos del mundo tanto antiguos como modernos.

Para la antropología cultural la cosmovisión constituye el principal aspecto subjetivo de la cultura de un pueblo, además de ser parte vital de su patrimonio cultural.

1.4 Patrimonio cultural y creatividad

Abordaremos en primera instancia lo referente al tema del patrimonio cultural. Avendaño (2011)⁷ manifiesta que en un estudio anterior él traía a colación lo que sobre este tema expresa la UNESCO en la Declaración de México sobre políticas culturales, este aspecto lo exponemos a continuación:

⁶ PONTÓN Yépez, Julián (2012): LOS SISTEMAS DE PENSAMIENTO MUSICAL NATIVOS: CULTURAS ANDINA, AFROECUATORIANA Y ORIENTAL DEL ECUADOR. Universidad Estatal de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador. 29.

⁷ AVENDAÑO LEÓN, Fernando (2011): ORQUESTA SINFÓNICA INFANTO - JUVENIL DEL SUR, FASE I. Certificado de registro en el IEPI N° 036557. Quito, Ecuador. 5.



El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida.

Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

Es necesario recalcar un hecho de trascendental importancia, el patrimonio cultural constituye una herencia social con una potencialidad de mejora de condiciones de vida por parte de sus propietarios.

Para abordar lo referente a la creatividad, indicaremos que Avendaño (2011)⁸ señala que la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, dada en París en 2001, en uno de sus artículos, manifiesta:

Artículo 7. El patrimonio cultural, fuente de la creatividad.

Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras culturas. Ésta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, realzado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e inspirar un verdadero diálogo entre las culturas.

1.5 Diversidad cultural

Sobre este aspecto Avendaño (2011)⁹ menciona que en la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, dada en 2001, en el marco de IDENTIDAD, DIVERSIDAD Y PLURALISMO, se manifiesta:

Artículo 1 – La diversidad cultural, patrimonio común de la humanidad.

La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es tan

⁸ Ídem. 6.

⁹ Ídem. 8.



necesaria para el género humano como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras.

En el campo cultural, Avendaño (2011) señala que entre las orientaciones principales de un plan de acción para la aplicación de la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, encontramos algunos puntos sobresalientes¹⁰:

- 13. Elaborar políticas y estrategias de preservación y realce del patrimonio natural y cultural, en particular del patrimonio oral e inmaterial, y combatir el tráfico ilícito de bienes y servicios culturales.
- 14. Respetar y proteger los sistemas de conocimiento tradicionales, especialmente los de los pueblos indígenas; reconocer la contribución de los conocimientos tradicionales, en particular por lo que respecta a la protección del medio ambiente y a la gestión de los recursos naturales, y favorecer las sinergias entre la ciencia moderna y los conocimientos locales.
- 15. Apoyar la movilidad de creadores, artistas, investigadores, científicos e intelectuales y el desarrollo de programas y actividades conjuntas de investigación, de carácter internacional, procurando al mismo tiempo preservar y aumentar la capacidad creativa de los países en desarrollo y en transición.

1.6 Creación musical

Creemos necesario primeramente exponer algunos conceptos de orden filosófico vinculados a la actividad creativa.

En el glosario del libro *Fundamentos de la estética marxista*, Avner Zis (1987)¹¹, respecto al término creatividad se señala:

El término “creatividad” designa cierta actividad dirigida a crear algo nuevo, original, que antes no existía. La creatividad artística es la forma específica de

¹⁰ Ídem. 11.

¹¹ ZIS, Avner (1987). FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA MARXISTA. Prefacio y Glosario Editorial Ráduga. Editorial Ráduga. Moscú, URSS. 218.



dicha actividad en el ámbito del arte, cuyo resultado son obras de arte. Esta actividad reúne todos los requisitos de la concepción artística: la imaginación metafórica, la fidelidad al ideal estético, veracidad en la representación de la realidad por medio de la generalización y la tipización, la correspondencia entre forma artística y contenido artístico, etc. La creatividad artística está estrechamente relacionada con la mundividencia del artista y es determinada por el método creador.

Sobre el método de creación, Zis (1987)¹² manifiesta:

Conjunto de principios rectores del oficio artístico que determinan la selección, la generalización y plasmación de fenómenos de la vida en imágenes artísticas. El método de creación refleja las regularidades generales del desarrollo del arte, como formas de manifestación histórica concretas. El método de creación determina las esferas prioritarias del arte, el carácter de la selección que se efectúa respecto de los fenómenos de la realidad y su evaluación a través del prisma del ideal estético; los principios de la generalización artística, la utilización de recursos plásticos y tropológicos y la solución del problema de los objetivos y fines del arte. El método de creación está estrechamente vinculado con los principios rectores de la mundividencia propia de una época concreta y representa, por una parte, el resultado del largo proceso de asimilación estética de la realidad por parte del hombre, un proceso que se manifiesta prioritariamente en el ámbito de las artes, y por otra parte, la asimilación e interpretación específica de fenómenos, objetivos, ideas e ideales de la sociedad en una época determinada. El método de creación constituye la categoría más general que abarca tendencias, escuelas, estilos, etc., que representan casos particulares con respecto a aquél.

En un trabajo previo, Avendaño (2001)¹³ manifiesta que:

Las actividades artísticas se caracterizan por la presencia en el acto creativo de ciertos elementos controlables y otros incontrolables. La presencia y vigor del elemento irracional -a veces apreciado o despreciado- es una realidad, este elemento a través de los tiempos se ha llamado inspiración, azar, espontaneidad, hasta intuición. En los últimos decenios se han contrapuesto las

¹² Ídem. 225.

¹³ AVENDAÑO LEÓN, Fernando (2001). MARIMBA Y CANTOS EN SAN LORENZO DEL PAILÓN, PROVINCIA DE ESMERALDAS. Universidad del Azuay. Cuenca, Ecuador. 11.



ideas de una determinación racional muy completa de la idea artística y las de una creación puramente intuitiva. Respecto de la creación musical, podemos manifestar que el compositor elige elementos morfológicos y sintácticos, determina la extensión de la pieza, trabaja la cohesión gramatical y sus medios de realización. La formación del compositor engloba el conocimiento de la base esencial del contrapunto, instrumentación, concepto de forma a través de la historia, principios de la tecnología musical actual. A esto debe sumarse una constante preparación, que debe prolongarse durante toda su vida.

Avendaño (2001)¹⁴, citando a Leo Brouwer menciona que el músico cubano insta a considerar el entorno que rodea al creador. “Este entorno de orden filosófico-social, ambiental, político, y en el que está inmerso el creador, conocido como vivencia, tiene una influencia tan poderosa que supera a la imprescindible información técnica.”

Luca Belcastro (2010)¹⁵ manifiesta que la primera fase de un proceso creativo puede ser identificada con el concepto de idea, la cual va asociada al flujo continuo de la vida, a la curiosidad, las oportunidades, las experiencias, las interpretaciones y punto de vista originales. En este fluir de energía vital se encuentran las emociones, los estímulos, las necesidades que producen las fases sucesivas.

El nacimiento de una idea apunta:

- al despertar y al afinar los sentidos, al estudio, la búsqueda, al encontrar una metodología personal de análisis de la realidad, al ver la universalidad en la particularidad, al profundizar, al frecuentar y relacionarse con las diversas expresiones artísticas y manifestaciones de orden humano (resultante de interpretaciones distintas),
- a considerar las expresiones de la naturaleza, a la escucha y diálogo con los demás, el luchar contra la envidia y la competitividad estéril.

Para Belcastro existe una fase posterior vinculada a un proyecto compositivo; esta fase constituye el corazón del proceso creativo en donde la organización tiene un rol de extrema importancia. Esta fase es la resultante de vivir una emoción y de la

¹⁴ Ídem. 11.

¹⁵ BELCASTRO, Luca (2010): SACBEOB, ESCRITOS LATINOAMERICANOS, NOVIEMBRE 2009 – MARZO 2010. Moretti & Vitali Editori. Bergamo, Italia. 68.



experimentación, a veces también en el ámbito técnico – instrumental o de improvisación. Se puede recurrir al empleo de dibujos, gráficos, esquema, cálculos, indicaciones, adjetivos y sustantivos.

Durante la definición de la forma y la estructura de la composición, la organización de los elementos de la partitura, durante el empleo de los materiales que se quiere utilizar, es conveniente tener presente algunas problemáticas generales relacionadas con las posibles audiciones y mantener un respeto extremo por la originalidad propia.

Dagobert D. Runes (1981)¹⁶, citando a Hunter Guthrie, en el marco de la filosofía desde una visión escolástica (a la vez, método y sistema de pensamiento), dice que creación es:

La producción de una cosa a partir de nada. Esta producción puede ser de la misma cosa o de cualquier materia que pueda sostener el producto final. En otras palabras, tanto la causa material como la formal se producen *ex nihilo* o, como en el caso de algunas doctrinas sobre el alma, la causa formal se produce *ex nihilo* sin ninguna dependencia intrínseca de la causa material del ente total, el hombre; cuya causa material sería en este caso el cuerpo.

1.7 Formas musicales

“Son modelos abstraídos de las obras de arte. Intentan captar relaciones estructurales y arquitectónicas bajo múltiples aspectos”¹⁷. Hablamos así entonces de formas vocales e instrumentales, de formas homófonas y contrapuntísticas, de formas de secuenciación y de desarrollo.

Considerando a la FORMA como la unidad en la diversidad, los elementos determinantes de ella son: la repetición, la transformación (variación), la diferenciación y el contraste. Al respecto, Avendaño (2001)¹⁸ señala:

Los elementos constitutivos de la forma musical son: altura, duración, intensidad y color. Las categorías formales básicas son la relación, la medida y el nivel. Los

¹⁶ RUNES, Dagobert D. (1981). DICCIONARIO DE FILOSOFÍA. Editorial Grijalbo, S. A. de C. V. Tercera edición castellana. México, D. F., México. 75.

¹⁷ MICHELS, Ulrich (1998). ATLAS DE MÚSICA, 1. Alianza Atlas. Madrid, España. 109.

¹⁸ Fernando Avendaño León (2001): Ob. Cit., 19.



sonidos fundamentalmente están relacionados entre sí: más agudos, más graves (*diastémasis*, del griego *diastema* = intervalo); más largos, más cortos; más fuertes, más débiles. Aparecen luego, por referencia a una calidad media como agudos-graves, largos-cortos, fuertes-débiles. Estas relaciones son transportables, las alturas relativas de los sonidos pueden ser colocadas en otra posición, las duraciones relativas en otro “tempo”, las intensidades relativas en otra dinámica.

Para Joel Lester (2005)¹⁹ el concepto mismo de forma ha variado a través del tiempo, así en el siglo XIX la mayoría de músicos concebían una forma musical como una especie de molde que debía rellenarse con los temas de una pieza dada. Hoy, el concepto de forma es extremadamente amplio, muchos músicos consideran a la forma musical como una unidad producida por la articulación de todos los aspectos de una composición: el ordenamiento de los temas, las estructuras armónico-melódicas, las conducciones de las voces, los movimientos tonales, los fraseos, las texturas, entre otros. Esta visión de forma es valiosa cuando nos enfocamos en la música del siglo XX; si estamos frente a una pieza no tonal, por ejemplo, que puede parecer que está en una forma tonal, la ausencia de armadura crea una nueva estructura. Algunos compositores del siglo pasado han organizado sus piezas evocando las formas tonales, mientras otros proceden de manera totalmente novedosa. Las formas tonales tradicionales constituyen la base de muchas obras no tonales del siglo pasado. En muchas de estas obras, la ausencia de armadura, la inclusión de nuevos elementos (como las simetrías formales y la variación continua) y el empleo de nuevas escalas temporales (brevedad o longitud extremas) crean novedosas estructuras.

Con posterioridad a la segunda Guerra Mundial la forma musical ha tenido múltiples enfoques, tenemos así obras donde no se encuentran temas y motivos en el sentido tradicional, obras con nuevas texturas y nuevos conceptos de melodía y armonía. En estilos recientes el mismo concepto de forma musical y composición ha sido severamente cuestionado, hay piezas donde el ejecutante decide el orden de las secciones o incluso qué nota tocar, piezas en las que dos ejecuciones válidas pueden sonar absolutamente diferentes en cuanto a altura y ordenación de las secciones; aquí, en cuanto a propiedad inherente a la obra, el mismo concepto de forma resulta irrelevante.

¹⁹ LESTER, Joel (2005): ENFOQUES ANALÍTICOS DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX. Ediciones AKAL, S.A. Madrid, España. 65, 70, 71.



1.8 Música contemporánea

En la segunda mitad del pasado siglo se evidenciaba una diversidad de tendencias, donde cada compositor buscaba su estilo individual de expresión, siendo notorio el afán de crear algo fuera de lo común a toda costa... aquella etapa concluyó ya.

Posteriormente, por los años 70, Violeta Hemsy de Gainza (2010)²⁰ manifestaba que el objetivo básico de una buena parte de los músicos de esa época constituía la exploración del universo sonoro; así, ellos eran partícipes de la recuperación y revalorización del sonido como materia prima autónoma del quehacer musical. Señala la autora además, que la música contemporánea comprende un conjunto de técnicas o formas de composición que originan estilos o tendencias musicales tales como el serialismo, música concreta, música electrónica y electroacústica, música estocástica, improvisación musical, teatro musical, entre otros.

El compositor Carlos Nobre (Presidente del Comité Brasileño de la Música de UNESCO), a mediados de los años noventas hablaba de la coexistencia en la música del siglo XX de dos grandes vertientes estéticas o formas de concebir la música desde adentro, factor no existente en siglos pasados; se refería a la línea **germánica** y a la línea **latina**. Cada una de ellas representa una concepción particular del tiempo musical y de la manera misma de pensar acerca de la obra musical. Para Nobre, esta dualidad constituye el mecanismo más efectivo para analizar las múltiples tendencias actuales, que aquella simplificación polarizadora entre serial y tonal, o multiserial y pantonal. Señala además que del conflicto entre estas dos grandes corrientes han surgido muchas de las tendencias de la música de nuestros días.

Avendaño (2001)²¹ piensa que la conciencia musical contemporánea no se ha plasmado aún en un esquema expresivo suficientemente abarcador que a la vez que defina el pensamiento del creador, sea válido para la sociedad destinataria de su mensaje.

²⁰ GAINZA, HEMSY DE, Violeta (2010). FUNDAMENTOS, MATERIALES Y OTRAS TÉCNICAS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL. Primera edición, Melos. Buenos Aires, Argentina. 35.

²¹ Fernando Avendaño León (2001): Ob. Cit., 24.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO II



CAPÍTULO II

CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS PUEBLOS PURUHÁ, NEGROESMERALDEÑO, CAÑARI, OTAVALO; Y UNA SEMBLANZA DEL PASILLO ECUATORIANO

2. 1 A modo de introducción

En primer término debo manifestar que en un inicio no se tenía la intención de abordar por un lado, lo referente a la temática del trabajo, y por otro, lo relacionado al pasillo. Fue en el transcurso de la elaboración de la presente tesis que se incluyó estos dos aspectos mencionados.

En este capítulo se realiza un acercamiento antropológico a los grupos humanos a los cuales están vinculados los temas que fueron recopilados. Cabe señalar aquí un detalle, en el caso del pasillo ecuatoriano se hace énfasis en ciertos aspectos históricos y en la evolución del género.

Presentamos a continuación un listado que nos indica:

- la fase específica del ciclo vital (en negrita),
- una identificación del tema recopilado (en cursiva),
- la procedencia de dicho tema; y,
- el grupo humano al cual está adscrito el mismo.

Nacimiento: *Sumaj Jesuslla*. Comunidad de Cacha, provincia del Chimborazo, Grupo humano Puruhá.

Niñez: *Torbellino*. De la tradición negroesmeraldeña de Borbón, Provincia de Esmeraldas.

Amor: *Shamungui*. Comunidad de Quilloac. Provincia del Cañar. Grupo humano Cañari.

Se considera aquí la poética del pasillo ecuatoriano, vinculada al mestizaje. (Se abordará este punto al final del capítulo.)

Trabajo: *Tono de Sanjuán*. Comunidad de Cotama. Provincia de Imbabura. Grupo humano Otavalo.



Muerte: *Adió' primo hermano. Alaba'o negroesmeraldeño del cantón San Lorenzo. Provincia de Esmeraldas.*

2.2 Contextualización de la parroquia Cacha. Pueblo Puruhá. Provincia del Chimborazo

Datos territoriales de la provincia del Chimborazo

Esta provincia tiene una extensión aproximada de 6.600 km².

Las distancias a las tres ciudades principales del Ecuador desde la ciudad de Riobamba son: a Quito 180 km; a Guayaquil 216 km, y, a Cuenca 235 km.

División política de la provincia del Chimborazo

La provincia del Chimborazo, que fuera creada el 25 de junio de 1826, tiene 10 cantones: Riobamba, Alausí, Colta, Cumandá, Chambo, Chunchi, Guamote, Guano, Pallatanga y Penipe. (Ver ANEXO 1.)

Riobamba constituye la cabecera cantonal y capital provincial, ella se encuentra dentro de la jurisdicción político - administrativa de la provincia del Chimborazo y cuenta con 5 parroquias urbanas y 11 rurales. Las parroquias urbanas están conformadas por barrios, ciudadelas; en cambio las parroquias rurales están constituidas por comunidades.

Las parroquias urbanas del cantón Riobamba son: Lizarzáburu, Maldonado, Velasco, Veloz y Yaruquíes.

Las parroquias rurales son: Cacha, Calpi, Cubijíes, Flores, Licán, Licto, Pungalá, Punín, Químiag, San Juan y San Luis. (Ver ANEXO 2.)

Altitud de la provincia de Chimborazo

La altitud de esta provincia va desde los 195 m. en el subtrópico de Cumandá, hasta los 6.310 m. de la cima del Chimborazo. Cacha se encuentra a 3.195 msnm.

Datos históricos de la provincia del Chimborazo

El pueblo Puruhá constituía un señorío étnico localizado en lo que es hoy Riobamba, y fue uno de los primeros pueblos influenciados por los Incas. El maíz constituía su principal producto agrícola.

Ximena Núñez (2004) menciona que la provincia del Chimborazo es aquella donde se ha dado la mayor explotación hacia los indios y donde más se han producido



levantamientos. Allá por el año de 1764 señala, se levantaban los indígenas de Riobamba, Calpi, Cajabamba, San Luis, Lincán y Yaruquíes, en contra de la contribución denominada “la nueva galea”. Antonio Ovando (el “Guaminga”), fue el cabecilla de la sublevación, juntamente con Baltazar Langaxi, Calisto Buñayque, Ambrosio Ansa y Antonio Taipe; todos fueron condenados a muerte.²²

Posteriormente en 1794, Riobamba y Pungala son incendiadas, fruto de otro levantamiento. El corregidor Antonio de Tejada solicita tropas para controlar esta situación.

En 1797 en Riobamba se da otro levantamiento, el cual coincide con un terremoto que se produjo en dicha ciudad, se intenta prender fuego a las minas de Tixán.

En 1781 se produce un levantamiento en Alausí contra Ignacio Checa. En 1790, Columbe y Guamote se levantan en contra de los cobros de diezmos; posteriormente, en 1799 se levantan nuevamente. En 1803 los nativos de Colta y Guamote cortan a pedazos al diezmero, luego, estas mismas comunidades producen un levantamiento de enorme proporciones; aquí, el presidente de la Real Audiencia ordena un perdón general para detener la resistencia, pero ese perdón se transforma en la muerte de Cecilio Taday, Luis Sigla, Valentín Ramírez y Lorenza Avimañay.

Bartolomé de las Casas intentó poner un marco legal en contra de la mita y la encomienda pero ello no fue posible y estas formas de explotación siguieron existiendo durante largo tiempo.

Espejo, en su obra *En defensa de los curas de Riobamba*, analiza la situación del indio de la provincia del Chimborazo. Olmedo, en las Cortes de Cádiz, levanta su voz en contra de la mita; y esta horrenda forma de organización es analizada por Aquiles Pérez en la obra *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*.

Ximena Núñez (2004)²³ cita lo que Jorge Juan de Santacilla y Antonio de Ulloa en sus *Noticias secretas* mencionan acerca de la realidad del indígena en la hacienda:

²² NÚÑEZ, Ximena (2004). DIVERSIDAD CULTURAL EN AMÉRICA LATINA Y EL ECUADOR. Universidad Central del Ecuador. Editado por el Centro de Investigaciones y Producción Pedagógica, CIPP. Quito, Ecuador. 146.

²³ Ídem. 148.



El infeliz indio después de trabajar 365 días al año, y de cultivar fuera de estos días una huertecita, habiendo recibido solamente un grosero capisayo y seis fanegas de maíz, queda precisamente adeudado a su amo en un peso y seis reales a cuenta de lo cual tiene que trabajar al año siguiente.

Advertimos algo extremo, la colonialidad del poder en pleno: el mitayo y el trabajador del obraje se han convertido en el concierto (indio propio de la hacienda), y como tales, a su muerte, sus hijos heredarán la deuda...

Cuando llega el periodo republicano la realidad del indígena cambia muy poco, dejan de existir las encomiendas pero continúan los tributos y se mantienen las relaciones feudales. Para el mundo indígena la vida de la República es la continuación histórica de su resistencia.

El terrateniente criollo reemplaza al español. Núñez (2004)²⁴ manifiesta que si bien la mita ya no es necesaria, “el concierto cubrirá todo el trabajo de producción y explotación de la tierra”. Joaquín Gallegos Lara con *Diezmo* y Nela Martínez con *Los Guandos*, revelarán esta realidad en sus escritos.

En 1871 se produce un levantamiento de enormes proporciones en contra de los diezmeros, teniendo a Fernando Daquilema como el líder, en el gobierno de García Moreno.

A continuación ponemos en consideración 2 pensamientos de Montalvo, citados en Núñez (2004)²⁵, quien se refiere sobre la provincia del Chimborazo en los siguientes términos:

“Parece que por obra y gracia de la divina Providencia quizás, se concentran todos los males y todos los dolores. Desde la colonia cuando sus tierras conforman el corregimiento de Riobamba y Chimbo. En verdad luego de la conquista es en el Chimborazo donde se hacen sentir toda la brutalidad de la encomienda”.

Agrega: “si mi pluma tuviera el don de las lágrimas, yo escribiría unos libros sobre el indio y haría llorar al mundo”.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ídem.* 149.



Alejo Sáez es uno de los principales luchadores contra los diezmos y las primicias; así, en 1884 se produce una franca rebelión en contra de este cobro, el cual será posteriormente abolido, pero Saéz (natural de Licto, al igual que Daquilema) sería apresado.

En la obra titulada *Los indios del Chimborazo en la Transformación liberal de 1895*, mencionada por Núñez (2004)²⁶, su autor, el comandante Martínez Dávalos, manifiesta por un lado, que fue testigo de la presencia de por lo menos 10.000 indios en acciones de guerra y que sin ellos no se habría triunfado en el Gatazo; por otro lado, señala que el aporte de los indios chimboracenses fue el alma de la revolución en su marcha sobre Quito.

Alfaro fue el primero en dictar la primera ley a favor de los indios, se suprime así la contribución territorial, los diezmos y primicias, los derechos parroquiales. Se fija un salario para el indígena y también se suprime legalmente el concertaje; pero dado que no fue suprimido el latifundio, el concertaje se cambia por el huasipungo. De ese modo continúa existiendo una relación feudal y las haciendas que fueron expropiadas a la iglesia se transforman ahora en latifundios del Estado.

A partir de 1922, con el nacimiento del Partido Socialista, se organizan los primeros sindicatos indígenas cuyos objetivos fundamentales entre otros eran: defensa de las tierras, pago y aumento de salarios, rebaja de tareas y horas de trabajo, pago a las ordeñadoras, supresión de las *huasicamías*, supresión de las *chagracamías*, dotación de herramientas.

Posteriormente Monseñor Proaño sería una voz que se levanta para defender al sector indígena, y su lucha fue para mejorar sus condiciones de vida por medio de la organización.

Horizonte geográfico

William Guncay (2007)²⁷ al referirse al horizonte geográfico del kichwa – puruhá manifiesta que éste está delimitado por un espacio territorial rodeado por los nevados

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ GUNCAY, William (2007): ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LOS CANTOS DE LAMENTO DE LA MUJER KICHWA DE LA COMUNIDAD LLINLLÍN PUCARÁ, PARROQUIA COLUMBE, PROVINCIA DE CHIMBORAZO. Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito. Quito. 2.



Chimborazo, Carhuairazo, Tungurahua, Altar, Sangay y el nudo del Azuay. La “cultura condensada” del indio kichwa - puruhá gira en torno a Riobamba, ahí se interrelacionan con el mundo urbano a través de los trámites administrativos y políticos, y de las relaciones económicas en los días de feria, cuando ocupan los mercados de la ciudad. Al sur de la provincia del Chimborazo, el cantón Guamote actúa como un segundo centro, en donde está el mayor asentamiento Puruhá y es donde interactúan las comunidades de Colta, Alausí y Guamote.

Territorialidad puruhá

Este grupo humano además del quichua habla el español y territorialmente ocupa la sierra central de su provincia, hallándose en la ciudad de Riobamba, en la parroquia urbana de Yaruquíes; y en las parroquias rurales Cacha, Calpi, Flores, Licto, Pungalá, Punín, Químiag San Juan y San Luis. También se encuentra en los cantones Alausí, Cumandá, Guano, Chambo, Colta, Guamote, Pallatanga y Penipe.

Datos poblacionales de Chimborazo y de Cacha

La provincia de Chimborazo tiene una población de 458.581 habitantes, la parroquia Cacha, 3.160 (según el censo de 2010 para ambos casos).

Datos territoriales de la parroquia de Cacha

Respecto a esta parroquia, cabe señalar que la misma cuenta con una superficie de 26,4 km², y su forma es como la de un polígono irregular (Ver ANEXO 3). La extensión de Cacha corresponde al 2,7% del territorio cantonal. .

Límites de Cacha

Cacha limita al Norte, con el cantón Riobamba; al sur el cantón Colta; al Este con las parroquias San Luis y Punín; y al Oeste con el cantón Colta.

Significado del nombre de Cacha

David Pazmiño, citando a *Riobamba Pasado y Presente* (Ilustre Municipio de Riobamba)²⁸, manifiesta en lo relacionado al significado del nombre, que la palabra *cacha* presenta varias acepciones, así:

²⁸ http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=58:parroquia-cacha&Itemid=5



Del *tsáchila*, *ca* = fruto, y *cha* = verdadero; fruto verdadero.

Del *atacameño*, *ca* = lo propio; *cha* = débil; débil en lo propio.

Del *shuar*, *caág* = botón de las flores y frutos; *sha* = maíz; flor o botón del maíz.

Del *mocoa*, *cachá*= descargar o soltar la carga.

Del quichua, *cacha* = mensajero; o de *cacha* = activo, enérgico, valiente.

Del aymara, *cacha*= mensajero.

Datos históricos de Cacha

Asimismo, David Pazmiño, citando también a *Riobamba Pasado y Presente*, afirma que Cacha es un poblado muy antiguo y fue un lugar de descanso para los monarcas puruháes. Manifiesta también que Hualcopo Duchicela construyó ahí una fortaleza para que su esposa la princesa Toa diera a luz a su hijo Cacha. (Ver ANEXOS 4 y 5.)

Etnicidad en Cacha

En Cacha, la población indígena asciende al 99,84 %, la blanca al 0,09%, la mestiza al 0,06%. Poblaciones de índole negroecuatoriana, montubia y otros, no registran porcentajes. (Según el censo de 2010.)

Creación de la parroquia Cacha

Cacha fue creada mediante ordenanza del Ilustre Municipio de Riobamba el 19 de agosto de 1980, ejecutado por el Dr. Carlos Feraud Blum, Ministro de Gobierno y Municipalidades de ese entonces.

La cabecera parroquial de Cacha es Cacha Machángara.

Clima de Cacha

Cacha tiene un clima templado y frío.

Relieve de Cacha

El relieve de Cacha presenta una configuración bastante irregular e inestable, su territorio tiene una depresión rodeada de elevaciones áridas en la hoya del río Chambo. (VER ANEXO 6)

Hidrografía de Cacha

Si bien en Cacha no existen ríos, en cambio existen pequeñas lagunas, de las cuales sobresalen Celleteja y Cocha. Ahí crecen totoras, viven patos y pequeños peces de colores.



Actividad económica de Cacha

En la agricultura destaca el cultivo del maíz, la cebada, quinua. En lo que a crianza de cuadrúpedos se refiere, se cría ganado porcino fundamentalmente. Adicionalmente se cría aves de corral y especies menores. En el campo de las artesanías tiene relevancia la manufactura de ponchos, chalinas, fajas, suéteres y *shigras*. Destaca últimamente el turismo comunitario.

No está por demás señalar que lamentablemente en la provincia de Chimborazo los índices de pobreza son altos, sobre todo en las parroquias rurales.

Atractivos turísticos en Cacha

David Pazmiño, manifiesta que en Cacha, citando a Riobamba Pasado y Presente en http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=58:parroquia-cacha&Itemid=5, los principales atractivos turísticos constituyen: la elaboración de artesanías en lana de borrego, la comunidad indígena de Pucaratambo, el cerro Shuyo, los miradores naturales, las fiestas populares, las comidas y bebidas tradicionales como las papas con cuy y la chicha de jora.

La feria da Cacha

Esta feria anual se caracteriza por la presencia de objetos, confecciones; tiene especial connotación los ponchos elaborados en la zona, los cuales son caracterizados por los colores y la estructura que poseen, éstos son vendidos en el mercado local y en el de Riobamba, a donde acuden campesinos del lugar.

Actualmente se le otorga mucha importancia a esta feria como también a la denominada Fiesta de la Nacionalidad, la que también se celebra anualmente. En estos dos eventos se cuenta con la presencia de los representantes de la comunidad de Cacha y sus descendientes.

Los objetos tejidos son de gran valor comercial, tanto las bayetas, como los ponchos, las fajas, bolsos, sombreros y otros. Estos productos también son comercializados en la feria de La Concepción en la ciudad de Riobamba los días sábados.

Tema recopilado

Este canto llamado *Sumaj Jesuslla* corresponde a la Comunidad de Cacha, una de las 61 parroquias de la provincia y se le entona en homenaje al nacimiento del Niño Jesús, Mariela Condo Pilco fue quien investigó sobre esta canción y luego sería ella la informante. El texto transcrito por la misma Mariela dice:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

SUMAJ JESUSLLA

*Sumaj Jesuslla
canman cunimi
ñuca shunkuta huahualla
llulu huahualla,
ñuca shunkuta huahualla
llulu huahualla.*

*Chaupi tutapi
punlla pacarin
Belén llactapi huahualla
David villapi
Belén llactapi huahualla
David villapi.*

*Ura pampapi
michiccunaman
angel ricurin huahualla
chuclla ñaupacpi
angel ricurin huahualla
chuclla ñaupacpi.*

*Ama manchaichic
nirca chasquika
cushi huillaita huahualla
chaita uyahuachic*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cushi huillaita huahualla

chaita uyahuachic

David Ilactapi

huiñaricunmi

runacunata huahualla

quishpichic shamun

runacunata huahualla

quishpichic shamun

2.3 Contextualizaciones de la parroquia Borbón y de San Lorenzo, cabecera cantonal. Pueblo Negro de la provincia de Esmeraldas

Límites de la provincia

Esmeraldas es la provincia ecuatoriana más norteña. Sus límites son: al norte con la república de Colombia, al sur con la provincia de Manabí, al este con las provincias de Carchi, Imbabura y Pichincha, y al oeste con el océano Pacífico.

División política de la provincia

Los cantones que conforman esta provincia son: Esmeraldas, Eloy Alfaro, Muisne, Quinindé (Rosa Zárate), San Lorenzo, Atacames y Río Verde. (Ver ANEXO 7.)

Creemos conveniente mencionar a continuación que la parroquia de Borbón pertenece al cantón Eloy Alfaro y el cantón San Lorenzo tiene como cabecera cantonal a San Lorenzo del Pailón, un puerto natural de agua profunda, conocido simplemente como “San Lorenzo”, y para algunos organismos oficiales como San Lorenzo de Esmeraldas. (Ver ANEXOS 8 y 9.)

Cabe señalar la existencia de un conflicto limítrofe relacionado a la anexión del cantón La Concordia a una determinada provincia. En este sentido primeramente señalaremos que el 5 de febrero del año que decurre se realizó una consulta en dicho cantón; en donde, de un total de 29.089 votantes, el 64,92% sufragó a favor de la anexión a Santo Domingo;



mientras que el 27,79% a Esmeraldas. Transcurridos más de 2 meses de esta consulta, se advertía que administrativamente el cantón La Concordia aún seguía perteneciendo a la provincia de Esmeraldas.

División política del cantón San Lorenzo

El cantón San Lorenzo, que posee una extensión de 305.310 hectáreas, está conformado por una cabecera cantonal, que a su vez es considerada como la única parroquia urbana de nombre también San Lorenzo, y 12 parroquias rurales; así: Ancón de Sardinas, San Javier, Tululbí, Mataje, Tambillo, Calderón, Santa Rita, Urbina, Alto Tambo, Cinco de Junio, Concepción y Carondelet.

Su cabecera cantonal crece longitudinalmente entre el Océano Pacífico y los ríos Nadadero Chico y Nadadero Grande.

División política del cantón Eloy Alfaro

El Cantón Eloy Alfaro tiene como cabecera cantonal a Valdez (Limonas), considerada también como parroquia urbana; las demás parroquias son consideradas rurales, las cuales son: Borbón, Anchayacu, Pampanal de Bolívar, Atahualpa, San Francisco de Ónzole (cabecera en Camarones), Santo Domingo de Ónzole, Selva Alegre, La Tola, Telembí, Luis Vargas Torres, Colón Eloy del Mar (cabecera en Playa de Oro), San José de Cayapas, Maldonado y Timbiré.

Superficie de la provincia

La superficie de la provincia de Esmeraldas es de 15.906 km².

Clima

En principio podríamos hablar de que en la provincia de Esmeraldas existen 2 climas claramente definidos: el tropical monzón y el tropical húmedo, este último presente en las cuencas centrales y en la costa externa septentrional; sin embargo es necesario mencionar que dada su geografía y su bondadosa naturaleza, esta provincia posee una asombrosa variedad de microclimas y ecosistemas, cada uno de ellos con su particular biodiversidad.

En virtud de que los dos temas recopilados de la tradición negroesmeraldeña corresponden territorialmente al norte de la provincia, centraremos nuestro análisis en esa zona.

Los cantones Eloy Alfaro y San Lorenzo están ubicados al sur de una franja estrecha costera situada al oeste de la espina dorsal andina que viniendo desde el sur de Panamá



llega hasta el norte del Ecuador. Esta llanura se caracteriza por su extrema pluviosidad y humedad. A esta franja sureña, Norman Whitten Jr. (antropólogo estadounidense) la tilda de "litoral lluvioso", a la del norte la denomina "Chocó", la cual se caracteriza por ser una zona costera más montañosa. Al respecto Avendaño (2001) señala²⁹:

Este litoral lluvioso se extiende desde el Río Esmeraldas hasta el río San Juan, cerca de Buenaventura en Colombia. Esta región es una de las más lluviosas del planeta, y aquí están los manglares más grandes del mundo. En la provincia esmeraldeña el nivel promedio anual de lluvia es de 3000 metros. En la frontera con Colombia no se sienten los cambios de clima que afectan a la mayor parte de la costa ecuatoriana, incluida el sur de la provincia de Esmeraldas. En el litoral lluvioso, en el Chocó y en las zonas occidentales y del noreste del departamento del Valle, la precipitación anual puede llegar a un promedio de 25 mm de lluvia diaria. La temperatura es alta, oscila entre 27 y 32 grados centígrados durante todo el año, y la humedad está cerca siempre del nivel de saturación.

Y es precisamente en el litoral lluvioso del norte de la "Provincia Verde" donde aún resiste la naturaleza con todo su esplendor de la mano depredadora y el interés mezquino del ser humano de occidente. Aquí, es donde se conserva con mayor vigor la tradición de una cultura negra, ocupando espacios donde anteriores culturas amerindias como "la Tolita" y "los Tórtolas" – de la cual no se sabe casi nada – florecieron.

Hidrografía

La hidrografía de la provincia esmeraldeña constituye un elemento clave, dada su gran utilidad al servicio del hombre. Los ríos son aún, en muchos casos, la única vía de acceso a diversos lugares.

El sistema hidrográfico del río Esmeraldas es el más importante de la provincia, lo constituye el río Blanco, el Guayllabamba, el Toachi y el Quinindé, abarcando una extensión de 20.000 km. Este río es navegable desde la confluencia del Esmeraldas con el Guayllabamba en Quinindé; la capital de la provincia se encuentra a 3 km de su desembocadura.

Creemos oportuno también mencionar al Río Verde, cuya desembocadura está en la cabecera cantonal del cantón del mismo nombre.

²⁹ Fernando Avendaño León (2001): Ob. Cit., 1.



Al norte es relevante la presencia de los ríos Cayapas y Santiago; este último sirve de límite entre los dos cantones, y nace en los páramos de Piñán de la cordillera occidental; sus afluentes son el Uimbí, el Bogotá, el Tulubí y el Palabí. El Cayapas y el Santiago riegan toda esta zona de la provincia. (VER ANEXOS 10 y 11.) Vale la pena mencionar que entre las desembocaduras de los ríos Santiago y Mataje se encuentra el archipiélago de Pianguapí, con manglares en sus canales.

Al sur se destaca la presencia de los ríos Cojimíes, que nace con el nombre de Balzar, el Atacames, el Muisne.

Orografía

La provincia esmeraldeña se asienta sobre tierra bajas, en donde las mayores altitudes no sobrepasan los 600 metros sobre el nivel del mar.

Muchos ramales de cordillera occidental de Los Andes cruzan esta provincia en múltiples direcciones. Al norte es importante señalar la presencia de los macizos de Colope y Esmeraldas; destacándose también la elevación de Tabuche, conocido también como “el cerro del Chinto”. En el sur sobresalen las elevaciones de Punta Gorda y San Francisco, además de los sistemas montañosos de Atacames y Cojimíes.

El cantón San Lorenzo del Pailón se caracteriza por un relieve con ondulaciones suaves y altitudes que fluctúan entre 10 y 20 m.s.n.m.

Flora y fauna

La provincia posee una extraordinaria variedad de recursos vegetales, y dada su portentosa vegetación, existe una muy variada vida animal; encontramos entonces a un sinnúmero de especies de mamíferos, aves, reptiles, crustáceos, anfibios, peces, etc. (Ver ANEXOS 12, 13 y 14.)

Datos poblacionales de la provincia de Esmeraldas, de la cabecera cantonal del cantón San Lorenzo y de la parroquia Borbón

Según los datos del último censo, la provincia de Esmeraldas tiene una población de 534.092 habitantes.

La población de San Lorenzo del Pailón llega a 25.096.

La población de la parroquia Borbón asciende a 7.696.



Paisaje humano de los cantones Eloy Alfaro y San Lorenzo.

La presencia mayoritaria de la negritud data del siglo XVI, en la actualidad ésta se encuentra básicamente ubicada en los ríos Bogotá, Tululbí, Cachabí, Santiago, Cayapas, Ónzole, San Lorenzo y Limones.

La presencia de los indios Chachis en la región se inicia a partir del siglo XV, este grupo humano se encuentra asentado en los ríos Tululbí, en la parte media y alta del río Cayapas, y en el Ónzole. Desde otra perspectiva, en San Lorenzo, los Chachis están ubicados en la parroquia Tululbí; en Eloy Alfaro, se encuentran en las parroquias San José de Cayapas, Telembí, Santo Domingo de Ónzole, San Francisco de Ónzole, Borbón y Atahualpa.

Los Awá Coaquier, se encuentran ubicados dentro de la reserva del mismo nombre, la cual está adscrita al cantón San Lorenzo, en las parroquias Tululbí, Mataje (Santa Rita) y Alto Tambo.

Los indios Emberá o Épera, de población minoritaria, están asentados exclusivamente en la parroquia de Borbón. Esta comunidad procedente del Chocó colombiano llegó al país en el año de 1964; al comienzo estuvieron dispersos por la costa ecuatoriana, pero luego, bajo el lema "Ubicar en un solo lugar a todas las familias Éperas" se pudieron ubicar a orillas del río Cayapas. (Ver ANEXO 15)

Colonos migrantes de todo el país.

A lo mencionado se debe añadir la presencia de refugiados colombianos, que huyendo de la violencia, se han establecido en la zona.

Etnicidad de la cabecera cantonal del cantón San Lorenzo y la parroquia Borbón

En San Lorenzo del Pailón la población indígena es de 0,97%; la blanca, de 2,88%; la mestiza de 19,92%, la negra, de 75,37%; la montubia, de 0,57%; otros, el 0,29%.

En Borbón, la población indígena es del 8,98%; la blanca, de 6,16%; la mestiza, de 20,69%; la negra, de 62,51%, la montubia, de 1,55%; otros, el 0,12%.

Economía de la provincia

Exportaciones: camarón, banano.

Recursos naturales: tabaco, café, cacao, fruta, palma africana, explotación de madera.

Artesanía: Talla de coral negro; trabajos en tela de árbol, llamada también *damagua* o *damahagua*; instrumentos musicales; cestería elaborada por Chachis, Awás, Éperas y



comunidades negras en *pitigua* y *rámpira*, que son fibras de palmeras, la última similar a la paja toquilla.

Industria: Pesca; productos químicos derivados del petróleo. La Refinería Estatal de Esmeraldas constituye la industria de mayor importancia para la economía del Ecuador.

Turismo: Playas del sur, la reserva ecológica Cayapas- Mataje al norte, La Tolita.

Antecedentes históricos

Iniciaremos este punto mencionando primeramente que el nombre de esta provincia obedece a la creencia de los españoles de que ahí existían minas de esta gema, por esta razón se identificó a estos territorios como “la provincia de las Esmeraldas”.

Garzón (1996)³⁰, citando a Julio Estupiñán Tello, manifiesta lo siguiente:

Para el sabio Teodoro Wolf, lo que hoy constituye la ciudad de Esmeraldas tuvo su primer asentamiento tribal en la desembocadura del río Viche, afluente del Esmeraldas, desde donde se trasladarían después a San Mateo, lugar que encontraron los españoles, al mando de Bartolomé Ruiz, el 21 de septiembre de 1526.

Posteriormente, en el periodo colonial, el sabio Pedro Vicente Maldonado fijó como cabecera provincial el poblado de San Mateo, y así se conservó durante todo este periodo hasta el advenimiento de la República en 1830, en donde ya no era este poblado cabecera provincial sino cantonal, unas veces de Imbabura, otras de Quito.

Es necesario mencionar que el Rey de España le concedió a Esmeraldas la condición de provincia por dos generaciones a Don Pedro Vicente Maldonado.

Cabe entonces realizar algunas acotaciones:

- Esmeraldas declarar su independencia un 5 de agosto de 1820.
- En la Ley de División Territorial de la República del Ecuador del 29 de mayo de 1861 se le concede nuevamente a Esmeraldas la condición de provincia; en ese entonces conformada por el cantón Esmeraldas y las parroquias Esmeraldas, Atacames, La Tola, San Francisco y Concepción. La Asamblea Nacional Constituyente, el 17 de noviembre de 1946, expidió un decreto en donde, entre otras cosas, a Esmeraldas se le

³⁰ GARZÓN, Raúl: *MÚSICA NEGRA* (1996). COMPILACIÓN. Centro Cultural Mama Cuchara. Quito, Ecuador. 1.



ratifica la condición de provincia; categoría que durante la Colonia, como hemos visto, ya la tuvo.

En otro ámbito, al hablar acerca de la negritud en la provincia; es oportuno mencionar a manera de antecedente, que en un inicio, los negros llegaron junto a los españoles en calidad de sirvientes, auxiliares militares y como mano de obra. En virtud de sus orígenes, ellos estaban aislados de las poblaciones indígenas y mantenían una relación de dependencia frente a los españoles; y como una estrategia de sobrevivencia individual y colectiva, se dio la apropiación cultural a través de la vestimenta, la adopción de costumbres y modales, el lenguaje, las prácticas cotidianas, los ritos, la gestualidad, la simbología, etc. (Ver ANEXO 16.)

En lo referente a las migraciones negras a la provincia de Esmeraldas, podemos manifestar que la primera se produce cuando un barco que se dirigía de Panamá al Perú, en 1533, naufraga cerca de la costa de Esmeraldas y un grupo de negros que viajaba en dicha embarcación consigue llegar a la costa. La segunda migración se fue dando paulatinamente, dado que la población negra que huía de las minas de lo que hoy es el suroeste de Colombia, llegaba buscando refugio al norte de la provincia.

En el marco de la colonialidad del poder se dio un hecho, quizá no muy conocido, relacionado a la presencia de negros esclavos que viniendo de Inglaterra se quedaron en el norte de la provincia fundamentalmente. Sucede que ciertos señores ingleses, al no estar conformes con la servidumbre de los negros esmeraldeños, decidieron traer sus propios esclavos de Inglaterra; Avendaño (2001) al respecto manifiesta³¹:

En los inicios de la vida republicana, lo que hoy es San Lorenzo perteneció a la corona británica, nos lo aseguraba Betsaida Quiñónez (estudiante universitaria sanlorenceña). Don Adalberto Ortiz (supervisor de Educación del Cantón y persona muy arraigada a la problemática social y educativa del cantón) menciona que conoce él de las monedas que circulaban en ese entonces y que hacen alusión a este aspecto. El Ecuador como parte de la deuda de la independencia cedió estos territorios para su explotación, nos dice la historia.

Posteriormente, y con motivo de la construcción de la vía férrea en el norte del país, decidieron radicarse en la provincia de Esmeraldas, algunos negros jamaquinos que participaban de estos trabajos.

³¹ Fernando Avendaño León (2001): Ob. Cit., 57 – 58.



La presencia de apellidos de origen inglés en “la provincia verde” obedece fundamentalmente a estos dos últimos aspectos mencionados.

El historiador Juan García, en el marco de un Encuentro Nacional de Cultura, organizado por la Dirección de Cultura del Municipio de Quito en 2006, mencionaba un hecho de trascendental importancia: la existencia del palenque en la provincia esmeraldeña. Así, bajo esta figura se agruparon negros cimarrones, indios, también blancos; grupos humanos que entre sí llegaron incluso a tener relaciones de parentesco. Todos ellos ofrecieron conjuntamente una resistencia tenaz a la conquista española a inicios del periodo colonial. Al mando de este palenque estuvo Sebastián de Illescas, quien estableció un pacto con el pirata inglés Drake, por lo cual éste permaneció un año en Esmeraldas. El resultado de esta alianza fue el continuo ataque a los galeones españoles que llevaban oro y mercancías de América a España. García menciona que la participación de las mujeres en estos ataques fue un hecho de singular importancia. El rey de España, preocupado por ello, en múltiples ocasiones envió a sus huestes para acabar con los sublevados, pero en todas las campañas fueron derrotadas. García añade también que los *palenqueros* tenían previsto tomarse Quito. Finalmente, un sacerdote, Miguel Cabello de Balboa, logró contactarse con Illescas; y fue a través del alcohol, que se logró someter a los habitantes del palenque. Por testimonios de la población negra que vive en Quito, se conoce que esta historia fue montada en el Carnaval de Bahía en Brasil hace unos 5 años, fue un grupo de danza y música brasileño que hizo presentaciones en Quito y Esmeraldas el que tomó este fragmento de la historia negra del país y lo representó en esa festividad, en Brasil.

Concluiremos este punto comentando los fuertes vínculos de la población negroesmeraldeña con la negra colombiana. Avendaño (2001) dice³²:

- Para Fernando Jurado (investigador de la negritud ecuatoriana), la mayoría de negros ecuatorianos tienen sus raíces en las sociedades mineras del litoral pacífico: Barbacoas, Iscuandé y Tumaco, que durante la época de la colonia pertenecían a Popayán.

- Doña Benigna Reascos, catequista del lugar, sostiene que son tres familias las fundadoras de San Lorenzo:

Reascos -de la cual procede Doña Benigna-, procedentes del Chocó (departamento de la costa pacífica de Colombia). Miño, procedentes de Colombia

³² Ídem. 57.



y a la cual está también está emparentada Doña Benigna. Ramírez, procedentes de Amarales, Colombia.

- (...) El litoral lluvioso colombo-ecuatoriano en realidad presenta múltiples similitudes geográficas, culturales, históricas. “Para nuestros veteranos hay la costa arriba y la costa abajo. Para el estado ecuatoriano, colombiano es que hay el límite”, afirma Pablo de la Torre, ex-director del grupo Berejú de San Lorenzo. Por otro lado el grado de consanguinidad presente contribuye aún más a hermanar a estas regiones. De Tumaco a Esmeraldas, de Monte Alto a Montalvo, de Rocafuerte a la Tolita... el mismo “swing”, el mismo lazo consanguíneo. Sabine Speiser manifiesta que la venida de los negros colombianos a la provincia de Esmeraldas se realizó vía fluvial utilizando un tipo de balsa aún usado hasta hoy en el transporte de madera hacia los aserraderos.

La marimba

Norman Whitten señala que posiblemente la música de marimba constituya la manifestación con la mayor influencia de África en la música tocada en el Nuevo Mundo, en el plano no religioso. Es necesario mencionar que en el formato instrumental de la marimba está presente la cosmovisión de lo dual, presente también en varios pueblos indígenas del Ecuador.

Desde el punto de vista de la cultura negra de la provincia de Esmeraldas, Avendaño (2001) manifiesta que el término “marimba” tiene 3 acepciones³³:

Primera:

Instrumento musical construido con caña guadúa (variedad de bambú) para sus tubos de resonancia – conocidos también con el nombre de tarros –, y madera de chonta para sus placas – llamadas también teclas o tablas –, las mismas que son tocadas por palillos de madera – denominados también macillos, tacos o bordones –; el extremo de cada palillo, el que hace contacto con la chonta, está revestido de caucho.

Segunda:

Conjunto vocal – instrumental constituido en su parte **vocal** por:

– el *glosador* o la *glosadora* y las *respondedoras*; y en su parte **instrumental** por:

³³ Ídem. 35 – 36.



– el guasá – que suele escribirse también así: guazá – y bombos (macho y hembra); juntos constituyen la base rítmica;

– los cununos o cununus (macho y hembra) son los encargados de la polirritmia.

Esta es la instrumentación del conjunto típico de marimba, pudiendo haber algunas variantes como la presencia de un solo marimbero, de un solo bombero, la inclusión de maracas, la exclusión total de voces, la presencia exclusivamente de voces masculinas.

Tercera:

Repertorio musical que interpreta el conjunto de marimba.

Temas recopilados

Los temas recopilados de esta zona norteña son: el “*Torbellino*” (Borbón) y un “*Alaba’o*” (San Lorenzo). El *torbellino* es uno de los temas que se ejecuta en el contexto de la marimba. El *alaba’o* es un canto *a capella* ejecutado por voces femeninas exclusivamente.

El texto del *Torbellino* hace alusión a un niño travieso que se ha extraviado, se puede pensar por ello, que quizá *La Tunda*, un ser maléfico que rapta a los muchachos y les tiene como maridos, fue quien le llevó. Cabe señalar que en la cosmovisión de la negritud, *La Tunda* pertenece al mundo de “las visiones”, al cual pertenece *El Riviél*, *La Gualgura*.

La versión recopilada corresponde a la que ejecuta “Papá Roncón”, quien aprendió a tocar la marimba con los indios Chachis; y a su vez manifiesta que antes que marimbero se considera decimero, y quien en alguna ocasión supo decirme que fue el “Duende” quien le enseñó a tocar algo de la guitarra. (Ver ANEXO 17.)

El texto dice:

TORBELLINO

Torbellino se ha perdido (bis)
su mamá lo anda buscando (bis)
preguntaré al marimbero (bis)
si no lo ha visto bailando (bis)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Santa Lucía

Santa Viviana

por la mañana

por la mañana

Santa Lucía

Santa Viviana

yo le pedía

y ella me daba

Torbellino se ha perdido (bis)
su mamá lo anda buscando (bis)
fue por agua, fue por vino (bis)
pobre negro Saturnino. (bis)

Santa Lucía

Santa Viviana

por la mañana

por la mañana

Santa Lucía

Santa Viviana

yo le pedía

y ella me daba



El *Alaba'o* en cambio es un canto mortuario que se ejecuta en el momento de la velación del difunto. En la cosmovisión de la cultura negraesmeraldeña vida y muerte son parte de un mismo universo. Avendaño (2001)³⁴, citando a Martha Escobar, manifiesta lo siguiente:

Don Alejo Ayoví nos dice: “Arriba hay un planeta y abajo hay otro planeta, nosotros estamos en el medio”. En el planeta de arriba, que constituye el hábitat de Dios y los Santos, están los astros: las estrellas, el sol y la luna. En la mitad está la tierra, aquí viven los seres humanos junto con los animales, las plantas y las visiones. Abajo está el mundo subterráneo de los muertos o la eternidad, cuyo acceso se da a través de la tierra.

Don Alejo Ayoví, quien se autodefinía como “curandero, partero y adivino”, fue un individuo de raza negra de la zona norte de la provincia de Esmeraldas. Para él, el ser humano está conformado por cuerpo, espíritu y sombra. La unión de estos tres elementos constituye un requisito indispensable para poder mantenerse en vida. En el hipotético caso de que estos componentes se separasen, automáticamente se pierde la relación de equilibrio existente entre ellos y se inicia entonces el proceso de enfermedad o de la muerte.

En un velorio de San Lorenzo del Pailón, celebrado precisamente por el fallecimiento de una de las personas promotoras de la marimba en este lugar, se escuchó el siguiente texto:

ALABA'O

Adió' primo hermano

primo hermano adió'

te vas y me dejas

solito con Dio'

³⁴ Ídem. 88.



2.4 Contextualización de la comuna de Quilloac. Pueblo Cañari.

Provincia del Cañar

Cañar como provincia, Cañar como cantón y Cañar como parroquia urbana

San Antonio de las Reales Minas de Hatun Cañar, comúnmente conocido como Cañar, es un cantón que forma parte de la provincia del Cañar, y a la vez es una parroquia a la cual la comuna de Quilloac pertenece.

Como provincia, ésta se halla ubicada en la en la región austral de la sierra ecuatoriana. Está limitada al Norte por las provincias de Chimborazo y Guayas, al Sur por la provincia del Azuay, al Este por las provincias de Morona Santiago y Azuay, y al Oeste por la Provincia del Guayas. Su capital es la ciudad de Azogues. Los cantones que conforman esta provincia son: Azogues, Cañar, El Tambo, Troncal, Biblián, Déleg y Suscal (Ver ANEXOS 18 y 19.)

Como cantón, Cañar se encuentra ubicado en el centro de la provincia, y está conformado por 12 parroquias: Chontamarca, Ventura, San Antonio, Gualleturo, Juncal, Cañar, Zhud, General Morales (Socarte), Ducur, Chorocopte, Honorato Vásquez (Tambo Viejo) e Ingapirca. (Ver ANEXO 20.)

En cuanto a la parroquia Cañar, creemos conveniente mencionar que si bien está considerada como parroquia urbana, no es menos cierto que el componente rural está presente. La comuna de Quilloac, adscrita a la parroquia Cañar y ubicada a 1 km de distancia de la misma, está conformada por varios sectores: el centro de Quilloac, San Marcos, San Nicolás, El Solitario, Junducucho, Hierbabuena y Chacahuín, el más distante. (Ver ANEXO 21.)

Datos históricos del cantón

Como antecedente podemos señalar que los antiguos Cañaris adoraban fundamentalmente a la Luna, y su lengua era el Cañari, de la cual han quedado algunos términos toponímicos, por ejemplo: Charcay, Cochancay.

Los importantes hallazgos arqueológicos del cerro Narrío, las ruinas de Ingapirca, la laguna sagrada de Culebrillas, Shungumarca, Cazhaloma, Yanaurco, Zhisho (cerro sagrado que adoraban los antiguos Cañaris) y otros, hacen de este cantón un sitio de gran importancia para la arqueología del país. En este sentido, cabe señalar que el Congreso Nacional mediante Resolución R-22-049 del 30 de enero del 2001, reconoce la decisión del Municipio de Cañar de declarar a su jurisdicción cantonal como "Cuna de la



Cultura Cañari y Capital Arqueológica del Ecuador". Al año siguiente, el doctor Juan Cordero Íñiguez, en su calidad de Ministro de Educación, Cultura, Deportes y Recreación, además de Presidente del Directorio del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, mediante Acuerdo Ministerial N° 238 declara y reconoce a San Antonio de las Reales Minas de Hatun Cañar, como "LA CAPITAL ARQUEOLOGICA Y CULTURAL DEL ECUADOR", en mérito a los testimonios históricos y arqueológicos que se conservan en su jurisdicción.³⁵

Daniel Coller y John Murra estuvieron en 1941 investigando el cerro Narrío, al cual Max Hule había tildado de mayoide. Aún hoy pervive en miembros de la comunidad Cañari de Quilloac la idea de que su origen es centroamericano (el cerro Narrío está en el camino de Cañar a Quilloac, se bordea este cerro cuando se va a Quilloac).

El presbítero Arriaga, apoyándose en Hule, González Suárez y Jiménez de la Espada, afirma que efectivamente el origen de los Cañaris es caribeño.

Todos los investigadores aquí citados coinciden que este grupo humano proviene del Caribe. Uhle y Julio María Iglesias por ejemplo, sostienen que el origen del pueblo Cañari es maya.

Iglesias sostiene que territorialmente el reino de Hatun Cañar existía desde antes de la venida de los Incas, se trataba entonces de un único reino en el que Hatun Cañar era el centro. Sostiene además que la división en dos provincias, ora las de Azuay y Cañar, se produce precisamente en el momento de la invasión de sureños. En todo caso, el territorio que comprendería este reino se extendía desde Tiquizambi (Tixán) por el norte hasta el río Jubones al sur, desde Macas por el oriente hasta las playas de Naranjal y las costas del canal de Jambelí por el oeste.

La prosperidad de Hatun Cañar en la época colonial obedecía al hecho de haberse constituido en un verdadero granero del que se abastecían los mercados del sur y Guayaquil. En la parte que corresponde a la serranía, florecía magníficamente el cultivo de productos nativos como la papa y el maíz, así como el cultivo del trigo, Se conoce que por los años 1550 existía ya producción de este cereal³⁶.

³⁵ http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/842806/-1/Ecuador_homenajea_a_la_%E2%80%98madre_tierra%E2%80%99_.html

³⁶ <http://www.eqguia.com/provinciasciudades.php?ciudad=25&provincia=3>



Cañar sería cantonizado en el año de 1824, y en 1884 se dictó un decreto de cambio de nombre de Provincia de Azogues por Provincia de Cañar, en homenaje a su antecedente histórico.

En el caso específico de Quilloac, Alicia Torres Proaño (2009)³⁷ analiza una serie de documentos relacionados a determinar los terrenos pertenecientes a esta comunidad, y señala que en el Registro de la Propiedad de Cañar, Año 1904, Libro N° 300, hay una escritura en donde se menciona por vez primera acerca de los “terrenos de los indígenas de Quilloac”, al momento de delimitar el fundo de Izabieja, de propiedad de Florencia Astudillo. Cabe señalar que la tenencia de la tierra en la provincia de esa época refleja el poder económico de una clase y la explotación de otra.

Para Ximena Núñez (2004) hoy en día, la población Cañari habita fundamentalmente en las provincias del Azuay y Cañar agrupándose en 387 comunidades.

Actividad económica de los Cañaris de Azuay y Cañar

El pueblo Cañari de estas 2 provincias basa su economía en la agricultura y en hatos pequeños de ganado vacuno y lanar, realizando eventualmente actividades artesanales, sobre todo el tejido, y trabajos temporales en las ciudades.

Sobre los cantones Biblián y Cañar (en su parte correspondiente a la serranía), podemos mencionar que es una zona muy buena para el cultivo de la papa y de otros tubérculos como el melloco y la oca. Aquí, la agricultura alterna con la ganadería debido a la riqueza de pastizales.

Altitud y orografía y de la cabecera cantonal del Cantón Cañar

La altitud aproximada de la cabecera cantonal es de 3.150 metros sobre el nivel del mar.

En lo que respecta a su orografía, cabe señalar que dada la cercanía al nudo del Azuay, se puede apreciar elevaciones montañosas entre las que destacan Pucaloma, Paredones, Cutuguay y el Buerán.

Clima de la provincia del Cañar y de la cabecera cantonal del cantón Cañar

Esta provincia posee varias zonas climáticas representadas por la zona costanera, la interandina y la zona oriental. Cada una de ellas tiene diferentes características de

³⁷ TORRES PROAÑO, Alicia (2009): QUILLOAC: MEMORIA, ETNICIDAD Y MIGRACIÓN ENTRE LOS KAÑARIS. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador. 150.



temperatura, precipitación y humedad. Dada la ubicación en la serranía de la cabecera cantonal y su altitud, esta posee un clima frío.

Datos territoriales de la provincia y el cantón Cañar

Al establecer la superficie de la provincia nos encontramos con ambigüedades, problema originado por la delimitación inexacta de la misma, así que pondremos una superficie aproximada, la cual sería de 3.200 km². Igual inconveniente encontramos al definir la superficie del cantón, razón por la cual anotaremos asimismo una superficie aproximada, la cual sería de 1.900 km².

La cabecera cantonal del cantón Cañar se encuentra ubicada a 31 km al norte de la ciudad de Azogues.

El cantón Cañar es el de mayor extensión en la provincia, pues ocupa más del 50% de su extensión territorial.

Etnicidad de la parroquia Cañar

En la parroquia Cañar la población mestiza es mayoritaria con un 62,55% del total de la población (18.335 personas); con un 33,89% aparece la población indígena; la población blanca tiene un porcentaje del 2,63%; el porcentaje de los negroecuadorianos asciende al 0,60%; el de los montubios al 0,20%; y finalmente a otros le corresponde un 0,14% del total de la población.

Datos poblacionales de la parroquia Cañar y de la comuna de Quilloac

La población de la parroquia Cañar, según el censo de 2010, llega a los 18.335 habitantes. La población estimada de Quilloac es de 2.250 habitantes aproximadamente. El sector conocido como “centro de Quilloac” es el que presenta una mayor densidad poblacional.

Festividades representativas de los Cañaris

Carnaval.- Una de las festividades más importantes de los Cañaris, tanto del Cañar como del Azuay, constituye el Carnaval; el mismo está asociado al denominado “*Paukar Raymi*”. Partiendo del hecho de que la cultura cuenta la historia, podemos observar en estas dos provincias la presencia de un pasado común, pues el personaje simbólico central de esta festividad constituye el “Taita Carnaval”, personaje que ha ido adecuándose a contextos socioculturales diversos, como diversas son las circunstancias histórico - sociales de las poblaciones. (Ver ANEXOS 22 y 23.)



Según un artículo publicado en el diario La Hora³⁸, se menciona que en la cosmovisión Cañari el Carnaval es una ofrenda por la época de la floración que se inicia en estas fechas en homenaje a la Madre Tierra. Creemos conveniente mencionar que las fechas de celebración de este Carnaval Cañari no coinciden precisamente con las fechas del Carnaval oficiales; así, mientras se celebra el Miércoles de Ceniza en el calendario católico, en algunos sitios recién ha iniciado la festividad del Carnaval. Manuel Castro Mayancela, en Núñez (2004)³⁹, sobre este aspecto menciona lo siguiente:

El martes de Carnaval es el día grande en donde los malos espíritus caminan por toda la población, en esa noche todas las familias preparan comida para Taita Carnaval. El Taita Carnaval personificado en el paseador va paseando de casa en casa en cada comunidad, su vestimenta típica con sombrero de cóndor o de cuero de res para protegerse de las *huaracas* que abundan en los momentos de la pelea. Esta fiesta tiene amplia trascendencia en toda la comunidad.

Cabe señalar que las *huaracas* son las hondas y “la pelea” hace alusión a un combate ritual denominado *Pucara*, cuya esencia es la misma de *La Toma de la Plaza* en Otavalo, Cotacachi y otros sectores: favorecer la fecundidad de la Madre Tierra. Entre los habitantes de Quilloac, se menciona que el Carnaval es una festividad que tiene relación con los productos “tiernos”.

Matrimonio.- La fiesta del matrimonio o *sahuari*, es también relevante. El novio debe saber del arar, tejer, de la chacra; la novia debe saber hilar el *huango*, cocinar y moler la cebada en la piedra; de no ser así, serán considerados como “incapaces” y no podrán contraer nupcias. En los matrimonios se canta el *cuchunchi*, canto ritual dedicado a los novios. En una oportunidad en Quilloac, pudimos apreciar que la novia llevaba una pollera fucsia con negro. Destaca en esta ceremonia la presencia de quienes aconsejan la conducta de la futura pareja.

Corpus Christi.- La celebración de esta fiesta coincide con el momento de las cosechas, en la cual se prepara el *huagra* danza, “la danza del toro”; en este caso, el bailarín debe llevar una lanza en la mano, cintas multicolores que crucen su espalda, los cascabeles en las rodillas, una rosa en la boca; su baile irá de acuerdo a los ritmos de la “danza mama”,

³⁸ http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/842806/1/Ecuador_homenajea_a_la_%E2%80%98madre_tierra%E2%80%99_.html

³⁹ Ximena Núñez (2004): Ob. Cit., 177.



aquí entonces la música es ejecutada por un pingullo claro y un bombo grande de cimbra que se toca sobre la espalda. Las *quipas* son utilizadas para la convocatoria de ésta y otras festividades.

Sigai.- O fiesta de la cosecha, aquí se canta el *Jahuay* para atraer las buenas cosechas. Pude asistir a una reedición de esta festividad en Ingapirca, luego de que en unos 4 años no se había realizado la misma. Me llamó la atención la participación de todos los asistentes en las faenas vinculadas, niños, hombres, mujeres, mayores (tercera edad para nosotros). Ahí se puede apreciar la recitación de versos combinados con cantos - en un claro estilo responsorial -, la ejecución de instrumentos musicales; todo eso mientras a la par se realiza la faena agrícola. Así, mientras se trasladaba al hombro el trigo, los encargados de aquello; elegantemente vestidos con pantalón y *cuzhma* de lana negros, faja ceñida a esta prenda última, camisa blanca bordada; iban tocando unas flautas de metal.

Quienes cortaban con la hoz el trigo, respondían en coro *Jahuay Jahuay* ante los versos lanzados por uno de los mayores de poncho rojo, quien llevaba un sombrero con un pañuelo también rojo, el cual cubría las patillas de uno y otro lado de su rostro y sujetaba la barbilla. Uno de los versos que caló muy hondo en ese día fue:

- (...) Dios te pague Madre Tierra...

La repartición del alimento en esta festividad está presente con una visión comunitaria por principio, el *pinlli*.

Tema recopilado

El nombre de este canto de amor es *Shamungui*, su texto alude al llamado de una mujer a su amado.

SHAMUNGUI

Shamungui vida shamungui (bis)

chishipitapish shamungui (bis)

mamita mana yachanchu (bis)

taititu mana yachanchu (bis)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Shamungui vida shamungui (bis)

papita yanucushami

cuidito cusacushami

asa perrita pulchunga

allqitu mana sintingui

shamushca mana sintingui

llugshishca ari sintingui

2.4 Contextualización de la comuna de Cotama. Pueblo Otavalo.

Provincia de Imbabura

División política y datos territoriales del cantón Otavalo

Otavalo tiene 2 parroquias urbanas: San Luis de Otavalo, ubicada al sur; y El Jordán, que se encuentra al norte. Cotama es una de las comunidades que pertenece a la parroquia El Jordán.

Las parroquias rurales del cantón Otavalo son 9: Eugenio Espejo, González Suárez, San Juan de Ilumán, Miguel Egas Cabezas (Peguche), San Pedro de Pataquí, San José de Quichinche, San Rafael de la Laguna, Selva Alegre (San Miguel de Pamplona), San Pablo del Lago.

Otavalo, situado en la sierra norte del país, tiene una superficie aproximada de 500 km². El territorio urbano comprende alrededor de 80 km², mientras que el rural, 420 km². Este cantón se localiza a 110 kilómetros de Quito y a 20, de la ciudad de Ibarra. (Ver ANEXOS 24 y 25.)

Límites de Cotama

Cotama es una comunidad originaria que está localizada a 1 km al norte del cantón Otavalo. Limita al norte con Cotama Pucara (cerro ceremonial), al sur con el cantón Otavalo, al este con Otavalo y los predios de la Ex Asociación Agrícola Quinchuquí y al oeste con la comunidad de Guanansí.

Desde la perspectiva del Agua, el horizonte geográfico de esta comunidad nos indica al norte la laguna de Yahuarcucha, al sur las lagunas de Mojanda, al este el lago Imbacucha



(San Pablo) y al oeste la laguna Cuicucha. Desde una óptica de los cerros, (Cotama está rodeada de cerros) encontramos al norte Yanaurcu, al sur Mojanda, al este Imbabura y al oeste Cotacachi. (Ver ANEXO 26.)

Datos poblacionales

La provincia de Imbabura tiene una población total de 398.244 personas; en el cantón Otavalo la población asciende a 104.874 habitantes. (Cifras según el último censo de 2010.)

En 2010 Cotama estaba constituida por unas 200 familias, el total de la población bordeaba los 1.000 habitantes.

Etnicidad

De los 1.000 habitantes de la comunidad de Cotama, el 99% es originario andino y el 1% corresponde a población mestiza, en algunos casos arrendataria y en otros propietarios de ciertos predios.

Lo etario

El 60% de la población de Cotama corresponde a niños y jóvenes, el 30% a los adultos, el 10% a los adultos mayores y un mínimo de discapacitados. Cabe mencionar que por regla general la población adulta mayor es quichuahablante sin instrucción escolar.

Actividad económica

Cotama se caracteriza por mantener su actividad agrícola como eje fundamental de la economía. Ante la desaparición de la hacienda San Vicente, de la que una mínima parte ha pasado a manos de los comuneros, se ha evidenciado la presencia de actividad artesanal, así tenemos la elaboración de fajas y pulseras tejidas.

La juventud de este lugar ha empezado a migrar a otras ciudades del país y fuera de él, con miras a encontrar oportunidades económicas favorables. Los miembros de la comunidad de Cotama están vinculados directamente a la vida económica de Otavalo, cuyo mercado artesanal es más importante de Sudamérica. Encontramos así a obreros, servidores públicos, en el caso de los varones; y en el de las mujeres, la mayoría de ellas sigue manteniendo el rol de amas de casa, además de cuidar la chacra y realizar labores relacionadas a la crianza de animales.

Orígenes del nombre de la comunidad de Cotama

No se puede precisar con exactitud los orígenes del nombre de esta comunidad, pues éste se pierde en la memoria de los tiempos. Sirviéndonos de la lingüística y los



testimonios de los comuneros, llegamos a la conclusión de que el término Cotama está relacionado con *Yaku Mama*, Madre Agua. Es necesario mencionar que en el pensamiento andino está presente un hecho muy significativo denominado “La crianza del Agua”, el cual está asociado al mito de que cuando la Pachamama paría, de su vientre brotaba agua, y todo lo que paría tenía vida.

Contextualización antropológica de Cotama

Pontón (2012)⁴⁰ manifiesta que socialmente Cotama es una comuna unida en varias familias o ayllus. Destaca, entre otros, la presencia de apellidos como Tulcanazo, Cachiguango, Arellano, Cachimuel, Quinchuquí, Maldonado, Muenala, Moreta, evidenciándose nexos de parentesco y unidad. Cabe señalar que el parentesco de las familias de Cotama se extiende hasta las comunidades de La Bolsa y Guanansí, al igual que al interior de Otavalo. Esto hace presuponer que los comuneros de Cotama fueron divididos por las haciendas y fueron hacia otros sectores en donde están asentados hasta la actualidad. (Ver ANEXO 27.)

Antecedentes históricos

Si bien existen vestigios arqueológicos en la provincia que datan de miles de años atrás, las dudas que existen sobre estos restos aún son muchas.

Silvio Haro manifiesta que Otavalo y Cayambe fueron habitados por Proto – Pastos, en la época de la caza y la recolección; y posteriormente fueron los Chachis quienes habitaron estos sitios. Federico González Suárez sostiene que las tribus que habitaron Imbabura y una buena parte de lo que hoy es el Ecuador, vinieron del Caribe. Juan de Velasco manifiesta que el pueblo otavaleño proviene también de esa zona. (Ver ANEXO 28.)

Posteriormente, ante la invasión Inca, se estableció una alianza entre Otavalos y Cayampis; y conjuntamente ofrecieron una tenaz resistencia de casi 17 años frente a los sureños. Cabe mencionar que los Incas, conocedores de la forma de organización, de producción y de los saberes del pueblo otavaleño, aprovecharían para sí de aquello. En esa misma dirección, los españoles, a su estilo, implementarían mecanismos de explotación vía tributación, la mita y el concertaje.

⁴⁰ PONTÓN Yépez, Julián (2012): LOS SISTEMAS DE PENSAMIENTO MUSICAL NATIVOS: CULTURAS ANDINA, AFROECUATORIANA Y ORIENTAL DEL ECUADOR. Universidad Estatal de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador.



En el año de 1534 se funda Otavalo con los siguientes límites: al norte la provincia de Pastos; al sur el río Pisque; al este San Miguel de Sucumbíos y el territorio de los Mocoas; y al oeste la antigua provincia de Atacames, hasta la unión de los ríos Guayllabamba y Llumiragua.

En 1557 se establece el Corregimiento de Otavalo. En 1811, a través de la Junta Governativa y Capitanía General de Quito, Otavalo es ascendida a la categoría de Villa, declarándola centro de operaciones militares contra la Nueva Granada. Bolívar, en 1819, le otorga la categoría de ciudad, mediante el siguiente decreto⁴¹:

Considerando que la villa de Otavalo es bastante populosa y que por su agricultura e industrias es susceptible de adelantamiento, he venido en decretar:

Artículo Único.- La Villa de Otavalo queda erigida en ciudad, y como tal gozará de todas las preeminencias de las demás ciudades de la misma clase.

El Secretario General se encargará de la ejecución de este decreto, cuyo original será archivado en la municipalidad respectiva. Dado, firmado de mi mano, sellado y refrendado en el Cuartel General de Otavalo a treinta y uno de Octubre de mil ochocientos veinte y nueve décimo nono.

Firma: Simón Bolívar

Contexto sociocultural de Cotama

Cotama es una comunidad indígena otavaleña ubicada al frente del cantón Otavalo; y a pesar de su cercanía a dicho cantón, ha mantenido su organización social y cultural de una manera fiel a sus tradiciones; hecho que llama profundamente la atención. Pontón (2012)⁴² manifiesta que la organización social de Cotama le ha permitido continuar manteniendo la unidad de las familias, las que en conjunto participan de actividades sociales como la minga, la manifestación de vida comunal más importante del mundo andino, entre otras. En el ámbito cultural, los miembros de las familias del lugar se juntan para realizar las grandes celebraciones anuales, dentro de las cuales está el *Hatun – Puncha* o *Inti – Raymi*, que es la más importante celebración en agradecimiento a la Pachamama por la cosecha del maíz y los frutos recibidos durante todo el año.

⁴¹ http://www.otavalovirtual.com/turismo/fundacion_otavalo.htm

⁴² Julián Pontón Yépez, (2012). Ob. Cit., 23.



El Hatun Puncha

Sobre este punto Pontón (2012)⁴³, citando a Cachiguango & Pontón dice:

Kotama constituye un centro social y cultural muy importante, en donde tienen mucha fuerza dos actividades que responden al ciclo agrícola anual del maíz. La primera es la celebración masiva del Jatun-Puncha Inti-Raymi en el mes de junio en el solsticio de verano y la segunda es la celebración del Wakcha-karay en el mes de julio con la ceremonia comunitaria para la producción de la lluvia. En este contexto, a más de la praxis de los continuos rituales andinos que se practican a lo largo de los distintos tiempos del año en el ciclo agrícola, mencionamos como las más relevantes las dos festividades anotadas anteriormente.

Para la comunidad de Cotama, el *Hatun Puncha Inti Raymi*, conocido también como las festividades del “Sanjuán” o “San Juan”, es una de las celebraciones de mayor trascendencia que se ha mantenido, y refleja la realidad social, política, cultural, económica, educativa, ecológica, médica, tecnológica y espiritual. Si bien no es posible determinar sus orígenes, el *Hatun Puncha* es una celebración cuyo imaginario apunta al equilibrio y la continuidad de la vida.

Luis Enrique Cachiguango⁴⁴ agrega:

Hatun Puncha es el día grande, el máximo tiempo masculino, el momento sagrado del despertar de la conciencia, la ocasión precisa para provocar un nuevo Pachakutin en la Pacha-Mama mediante la interconexión, el diálogo y la búsqueda del equilibrio del runa con la Pacha-Mama, las divinidades y los ancestros.

A nivel micro, Inti - Raymi es la celebración del tiempo sagrado de la luz, del Inti (Sol) que ilumina a nuestros pueblos para equilibrar nuestra conciencia comunitaria para la continuación de la vida. A nivel macro, es el tiempo sagrado para desestabilizar y restablecer el equilibrio para provocar un Pachakutin o el cambio del tiempo – espacio del kay – pacha o este mundo.

En función de su trascendencia, en este punto creemos conveniente abordar algunos aspectos relacionados al significado de *Pacha* que están presentes en el imaginario andino ecuatoriano. Así, creemos oportuno mencionar lo que Vicente Zaruma

⁴³ Ídem. 24.

⁴⁴ http://www.iecta.cl/biblioteca/cuadernos/pdf/cuaderno_23.pdf



Quizhpilema⁴⁵, de origen cañari, piensa al respecto; él destaca el concepto de *Pacha* como el punto de partida de la espiritualidad Cañari. Manifiesta además que para el indígena, *Pacha* es un concepto multidimensional, es el cosmos; una red interconectada de espacio – tiempo que corresponde a la naturaleza y que representa pasado, presente y futuro: *ñaupak pacha*, *kay pacha* y *shamuk pacha*; el antes, el hoy y el después que globaliza el tiempo.

Los antepasados, nuestros padres y abuelos no quedaron atrás del tiempo, sino van adelante y están en el más allá, en el ñaupak pacha, están esperando; por eso para nosotros la amistad, la hermandad, la reciprocidad vale más que la vida”
(...)

Desde otra perspectiva, *Hanan Pacha* es el mundo de arriba, el “Cielo”; *Kay Pacha*, es el mundo de aquí, la “Tierra”; *Uku Pacha*, es el mundo de abajo.

En la pechera bordada de un danzante de Pujilí (Provincia de Cotopaxi, Ecuador), se representan los tres niveles del cosmos quechua: el Hanan Pacha, o supramundo, donde se ubican los astros y los pájaros; el Kay Pacha, la tierra con sus cuatro rumbos y el Uku Pacha, o inframundo, donde reina el caos con sus formas difusas, lo que desde la complejidad y la transdisciplina debe pensarse como un *continuum*.⁴⁶ (Ver ANEXO 29.)

Volviendo nuevamente al tema del *Hatun Puncha*, es necesario mencionar que este “gran tiempo masculino” debe ir complementado con la participación femenina, pues el concepto de lo dual en su cosmovisión así lo determina. Al respecto Pontón (2012) manifiesta:

A nivel de la gran celebración del Jatun-Puncha Inti-Raymi, del 21 hasta el 28 de junio se hacen presentes los Aya, las fuerzas masculinas, y solo danzan los hombres en la comunidad de Kotama. En cambio, a partir del 29 de junio en Cayambe salen las fuerzas femeninas o Sami y las protagonistas de la fiesta son las mujeres con unas voces agudísimas que son de una hermosura cautivante.
(Ver ANEXO 30.)

45

http://books.google.com.ec/books?id=QReSeQW49_0C&pg=PA104&lpg=PA104&dq=%C3%B1aupapacha&source=bl&ots=pU1Upx8x_p&sig=Y9lghf1JIAQd-csT1fXAgKpVUO4&hl=es&sa=X&ei=cwuzT6GtF4io8QSx9_mJCQ&ved=0CFYQ6AEwCTgK#v=onepage&q=%C3%B1aupacha&f=false

⁴⁶ http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre17-18/almeida_haidar.html



La música del Hatun Puncha

Aquí hablamos de lo sacro, del vínculo indisoluble danza - música hasta el agotamiento. Las melodías principales son ejecutadas en la “flauta cucha” y en “gaitas” (variante de flauta traversa construidas de carrizo). Cabe manifestar que pudimos apreciar que siempre la “flauta cucha” fue ejecutada en *solo*, mientras que las “gaitas” se ejecutaban grupalmente. Cotama se caracteriza por ser una comunidad flautera por excelencia, de todas maneras se puede advertir también la presencia de otros instrumentos de viento: el caracol, el cuerno de toro (Ver ANEXOS 31, 32, 33 y 34), además del rondín.

La flauta “cucha” está construida por un material distinto del carrizo, la tunda; su longitud es mayor que la de las “gaitas”; y en lo que respecta a su grosor, más delgada que aquellas. Es ejecutada por una sola persona e indica la bravura del AYA; la fuerza masculina de la Madre Tierra presente en lagunas, cascadas, vertientes y uniones de ríos; para desafiar a otros ayas de la región. Al hablar sobre las características de la flauta “cucha” en Cotama, creemos oportuno citar un comentario que Cachiguango realiza al respecto⁴⁷:

Los abuelos cuentan que, por su sonido, por sus características y por su manera de ejecución es la representación del chuzalunku, personaje mitológico hijo de los cerros. Cada cerro tiene como hijo un chuzalunku y en el ñawpa pacha, el chuzalunku del tayta Imbabura y el chuzalunku del tayta Mojanda se enfrentaron lanzándose enormes rocas por el amor de Mama María Isabel de las Nieves Cotacachi que es el nombre del cerro Cotacachi. La flauta “kucha” es la representación y la presencia del chuzalunku que también está bailando Hatun Puncha – Inti Raymi junto a nosotros los runas.

El repertorio de la “flauta cucha” es de dos melodías; la una, de un ritmo lento, que se ejecuta entre los recorridos de una casa hacia otra; y la otra, de un ritmo más acelerado, que se interpreta para los bailes en las casas y los trotes por los caminos.

En el caso de las “gaitas” (macho y hembra), podemos afirmar que éstas generalmente son ejecutadas a dúo, pudiendo haber más de dos intérpretes, según lo observado. Cabe manifestar que según sea la circunstancia y el momento de los bailes, así será la música. Tenemos así entonces: un Tono de Entrada, *Yaykuk Taki*; el Tono de Pares – Pares,

⁴⁷ http://www.iecta.cl/biblioteca/cuadernos/pdf/cuaderno_23.pdf



Ishkay – *Ishkay Taki*; el Tono de Trote, *Kallpay Taki*; el Tono de la Rama *Ramay Taki*; el Tono del Lindero, *Pata Taki*. Quienes pertenecen a Cotama Alto, ejecutan el tema tradicional más representativo del lugar: el Tono de Cotama Alto, *Hawa – Huchu Cotama Taki*.

Dado que Cotama está ancestralmente dividido en Cotama Alto, Cotama Central y Cotama Bajo, en cada uno de estos sectores existe un lugar específico en el cual los bailadores, en esta festividad, hacen notar que pasan de un sector a otro a través de la ejecución de un tono específico, el *Pata Taki*, y un silbido rítmico realizado por todos los demás. Los comuneros, por la música, reconocen quienes son los que se acercan a las casas.

Tema recopilado

Este tema instrumental ejecutado a 2 voces en “gaitas” hace alusión al combate ritual en la *Toma de la Plaza*, su nombre *Japi rumi* (Coge la piedra).

2.5 Contextualización del pasillo ecuatoriano

Sobre este género emblemático del mestizo ecuatoriano Pablo Guerrero manifiesta:

- Que el pasillo en América del Sur apareció en el siglo XIX, en lo que fue la Nueva Granada.
- Que el vals europeo llegó a tierras americanas, a finales del siglo XVIII, para las clases pudientes como un baile de salón. Cuando creció su divulgación y se posicionó en el ámbito popular, surgieron modelos locales; así, en la Nueva Granada emergió por ejemplo el vals granadino y el vals criollo. Se presume que como una variante de aquellos vals nació el pasillo en los territorios que hoy corresponden a Venezuela, Colombia y Ecuador.
- Que el pasillo en Sudamérica apareció en el siglo XIX.

Cabe manifestar que un escritor argentino, Alejandro Andrade Coello, manifiesta que el pasillo pasó de Colombia a Quito entre 1870 y 1877.

Concordamos con la idea de que el origen del pasillo no es preciso; se presume entonces que deriva del vals vienés, o del *fado* portugués, o quizá del *passepied* francés; e incluso podría derivar del *zortzico* español.



Este género llegó a mediados del siglo XIX al Ecuador; y a finales del mismo, se popularizó enormemente como una danza de salón; más tarde aparecería el pasillo - canción. Creemos conveniente manifestar que las danzas ecuatorianas de esa época se bailaban sueltas.

Se conoce que el poeta colombiano Rafael Pombo enseñó al músico Carlos Amable Ortiz “el pollo”, un par de pasillos en 1877. Los primeros pasillos colombianos escuchados en el país fueron *El expatriado*, *Uña de pava*, *El dime que sí* y *El no me da la gana*. Inmediatamente después de que llegaría al país el pasillo *El expatriado*, del coronel colombiano R. Pérez; Aparicio Córdoba, músico quiteño, creó *Los bandidos*, el cual se considera el primer pasillo quiteño de baile.

Posteriormente, un joven de apellido Ramos, en el último tercio del siglo XIX compuso por primera vez un pasillo-canción, el cual comenzaba con el verso “son los ayes del alma de un amante”; luego aparecería *El proscrito*. Carlos Amable Ortiz, autor de 54 pasillos, compondría el primero de éstos en 1881, cuyo título fue *La Patria sin Ecuador*. Creemos conveniente advertir un hecho muy singular que llama la atención: la clara connotación política de los pasillos de ese entonces.

Ya en el siglo XX, los primeros pasillos ecuatorianos empezaron a grabarse, aparece en esa época los discos de pizarra, las pianolas y vitrolas. El pasilloailable empieza a perder terreno, por un lado; y por otro, los compositores de este género se multiplican; así tenemos a José Ignacio Canelos, César Guerrero, Cristóbal Ojeda Dávila, Carlos Brito Benavides, Carlos N. Guerra Paredes, Luis Alberto Valencia “Potolo”, Enrique Espín Yépez. En la sierra ecuatoriana destacan otros compositores como Segundo Cueva Celi (Loja), Salvador Bustamante Celi (Loja), Guillermo Garzón (Otavalo), Marco Tulio Hidrobo (Cotacachi), Julio Cañar (Baños), Gerardo Arias (Riobamba). En la costa, en Guayaquil específicamente, entre los primeros creadores de pasillos tenemos a Casimiro Arellano, Juan Bautista Luces; posteriormente aparecerían Nicasio Safadi, Enrique Ibáñez Mora y Carlos Rubira Infante, entre otros. En Manabí encontramos a Constantino Mendoza y Gonzalo Vera Santos. En Cuenca, además de Rafael Carpio Abad, tenemos a Aurelio Alvarado, Rafael Sojos y a Francisco Paredes Herrera, prolífico compositor de más de 500 pasillos ecuatorianos. (Ver ANEXOS 35, 36 y 37.)

A inicios del siglo XX se grabaron en Europa los primeros pasillos del país; y posteriormente, en el año de 1912 se realizaron grabaciones en Quito y Guayaquil para el sello *Favorite* y *Precioso Record de la AKGes* de Berlín. Posteriormente la *Columbia* y la *Víctor* grabarían pasillos ecuatorianos en los años 20. En 1930 viaja a EEUU el dúo



Ecuador (Safadi – Ibáñez) en compañía de su productor, José Domingo Feraud, y se registran varios pasillos para la *Columbia* (Ver ANEXO 38). En esa década se impone el pasillo - canción al pasillo de baile; y en los cuarentas, el pasillo que se consume es el cantado.

Además del pasillo - canción y el pasillo de baile; existió también el llamado *pasillo de reto*, en donde se enfrentaban 2 cantores. Dado el hondo calar en el alma del mestizo ecuatoriano de este género; se ha compuesto pasillos yaravizados, abolerados, místicos, rockoleros e incluso algunos vinculados al rock, al jazz y también a lo que se conoce como “electro”.

Por otro lado se han creado pasillos relacionados a aspectos sociales; así tenemos: *La igualdad, El montubio, El huelguista*; también encontramos otros referidos al terruño, como *Ecuador, Manabí, Alma Lojana*; e incluso hay algunos con un toque singular: *Artículo 8 del Código Civil, Mos de hablar cholito*.

Pablo Guerrero nos presenta el texto de un pasillo de inicios del siglo XX escrito por el poeta peruano José Santos Chocano, el cual exponemos a continuación⁴⁸:

Yo quiero la igualdad ya que la suerte
es común en el punto de partida
si todos son iguales en la muerte
que todos sean iguales en la vida.

Finalmente nos referiremos a dos hechos que puedan quizá parecer insólitos y que están relacionados con la cultura negroesmeraldeña: en el primer caso, pudimos conocer de un pasillo compuesto para el formato de marimba con el toque tradicional *bambuquea'o* (en 6/8), el cual pudimos presentar dentro de la programación que se efectuaba con motivo de la realización del evento denominado: I Encuentro del Pasillo en América, celebrado en Quito, en 1995; en el segundo caso, 5 años después, en el Cantón San Lorenzo del Pailón, pudimos presenciar un “Concurso del Baile del Pasillo”, al interior de un programa cultural.

⁴⁸ <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/03/musicos-en-andamio-historia-del-pasillo.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO III



CAPÍTULO III

TEMAS RECOPIRADOS Y COMPOSICIONES CREADAS EN BASE A ELLOS

3.1 De la investigación etnomusicológica y las grabaciones anexas

Creemos oportuno mencionar en primera instancia ciertos aspectos relacionados a la metodología empleada para la recopilación de los temas que se exponen en el presente capítulo: 4 canciones y un tono instrumental, el de Cotama. En el caso del pasillo hubo un acercamiento un tanto diferenciado para la creación musical, dado el contexto de este género; no habiendo recopilación como tal.

Al respecto entonces, conviene señalar lo siguiente:

1. Compartimos la idea de no superponer ninguna música sobre otra. (Recordemos lo que John Blacking nos decía: la música está presente en todos los pueblos del planeta, conjuntamente con el lenguaje y la religión.)
2. Estamos de acuerdo con el criterio de que en la investigación de campo el acercamiento a las denominadas “fuentes de información” tiene que ante todo partir de lo humano. De ahí pensamos, deriva lo demás.

En virtud de lo expuesto, debemos manifestar que en todos los casos se realizó en primer término un acercamiento a la gente, al ser humano (debemos mencionar que este acercamiento lo venimos realizando como un práctica de vida desde hace varios lustros atrás, más allá de realizar tal o cual estudio o investigación), y luego de ello entonces procedimos a adentrarnos en ese maravilloso mundo de la interculturalidad, del intercambio de experiencias, del préstamo cultural, de la música, del rito, la fiesta, de la cotidianeidad de un grupo humano distinto; en ese fascinante mundo de la vivencia, la alteridad, lo patrimonial, de reconocerse en el otro... Se estableció así una relación de empatía en el ámbito humano con todos los llamados “informantes”: Mariela Condo (indígena Puruhá,); “Papá Roncón” (icono de la cultura Negroesmeraldeña); Jacinto Aguayza (indígena Cañari) y varios músicos de la comunidad de Quilloac; las *arrulleras* de San Lorenzo, y varios músicos de ese sitio; con los bravos Cotamas, que cuando tuvimos la oportunidad de conocerles ostentaban el honor de haber ganado la última



Toma de la Plaza, y en una noche de Sanjuán nos permitieron tocar con ellos, y pude aprender entonces el tema expuesto en el presente trabajo académico. Por otro lado también tuvimos la oportunidad del acercamiento con compositores e intérpretes de pasillos, de la sierra del país básicamente. Todas estas experiencias han sido fundamentales para la creación de *El Ciclo Vital* como también de otras composiciones. A estas vivencias que trascienden el rigor científico les llevamos en lo más profundo de nuestro ser... Comparto por cierto la idea de que la música va más allá de los límites de la razón.

3) Posterior a este acercamiento se procedió a escribir en la partitura lo escuchado. Aquí cabe señalar que en todos los temas cantados recopilados hay una presencia total del sistema temperado.

En el caso del tema de Cotama cabe mencionarse que en la fiesta del *Sanjuán* ellos pueden emplear un sistema no temperado (“flauta cucha”, “gaitas”; por ejemplo) como un sistema temperado (el rondín).

Las circunstancias que rodean a la recopilación del tema en “gaita” del *Sanjuán* de Cotama son las siguientes:

Pudimos llevar a esa festividad algunas “gaitas” de diferente tamaño y afinadas en diferentes alturas. (en el *background* de nuestro imaginario mestizo estaba el referente de una escala temperada, antes que un referente microtonal, lo cual no constituye por supuesto ningún error, era simplemente nuestra condición auténtica.) Dado que una de estas flautas presentaba una gran afinidad de altura con algunas de los Cotamas, no una exactitud plena, procedimos a participar conjuntamente del hecho musical en sí con su aprobación, cuando ello era posible. Consecuentemente la versión recopilada y presentada, vale la pena decirlo, está adaptada al sistema temperado tradicional, pero con su aprobación. Es necesario recalcar que cuando nuestra ejecución en el instrumento necesitaba de alguna orientación, una guía, generosamente se nos hacía las indicaciones pertinentes, pero jamás recibimos ninguna observación respecto de la afinación del instrumento que ejecutábamos.

Creemos oportuno mencionar que en el imaginario de algunos pueblos como el negroesmeraldeño, es lugar común el articular a la par un sistema temperado con uno no temperado. Nos explicamos: la melodía del *Torbellino* está en la tonalidad de re menor, sin embargo se puede advertir que la marimba de “Papá Roncón”, que acompaña dicho canto, tiene un sistema no temperado basado en re menor, como también lo señala



Julián Pontón (2012)⁴⁹. Con estos antecedentes consideramos legítimo que una flauta temperada se ejecute a la par de una no temperada, siempre y cuando la tradición de ese pueblo lo admita; esto, en concordancia con el criterio de Isabel Aretz que menciona que la música de tradición oral tiende a expresar valores colectivos, a perpetuar un estilo que la colectividad reconoce como suyo; y donde la intención es mantener el vínculo con la tradición. (Aspecto manifestado en el punto relacionado a la música de tradición oral, p. 16 y 17). Este fue el caso con los Cotamas, quienes en esa noche, donde pudimos oír el tema por vez primera y aprenderlo con ellos, no admitieron en cambio, la participación de un formato instrumental con una clara orientación a lo temperado formado básicamente por cuerdas... y los músicos de esa agrupación tuvieron que retirarse.

Respecto de las grabaciones presentes en el CD anexo debemos mencionar que las mismas están presentadas de acuerdo al orden establecido previamente: Nacimiento (1; 1.1), Niñez (2; 2.1), Amor (3; 3.1; 3.2), Trabajo (4; 4.1) y Muerte (5; 5.1). De esta manera se presenta en primer término la obra creada (C.); e inmediatamente después la recopilación asociada al concepto de territorialidad (r.) Debemos manifestar que esta premisa no aplica para la creación de *Eterno retorno*, un pasillo, ya que no existe recopilación sino más bien un acercamiento a lo que denominamos “la poética del pasillo ecuatoriano”. Mencionamos aquí por supuesto a los intérpretes y detalles relevantes de la grabación o del formato de la grabación. El uso de mayúsculas y minúsculas tiene una orientación hacia lo amigable en el manejo de la información. Así:

- 1 C. *WORLD'S LLULLULLA*
(Soprano: Ariana Abadía. Teclado: Wellington Acosta)
- 1.1 r. *Sumaj Jesuslla*. Chimborazo
(Archivo MIDI)
- 2 C. *SU GRACIA*
(Teclado: Wellington Acosta)
- 2.1 r. *Torbellino*. Esmeraldas
(Archivo MIDI)

⁴⁹ Julián Pontón Yépez (2012): Ob. Cit., 48 – 49.



3. C. MI OTRA MITAD

(Soprano: Ariana Abadía. Violín: Alejandro Vásconez. Cello: Elsitá Erazo. Piano a través del sistema MIDI)

3.1 r. *Shamungui*. Cañar

(Archivo MIDI)

3.2 C. ETERNO RETORNO

(Teclado: Fabricio Segovia)

4 C. PRIMERA PIEDRA

(Flauta a través del sistema MIDI + Archivo de audio)

4.1 r. *Japi rumi*. Imbabura

(Archivo MIDI)

5 C. CHAO MADINA

(Archivo de Audio + Voces: Fabricio Segovia, Diego Velásquez, Fernando Avendaño)

5.1 r. Adió' primo hermano. Esmeraldas

(Archivo MIDI)



3.2 Tema alusivo al nacimiento. De Cacha, provincia del Chimborazo, un canto al Niño Jesús

SUMAC JESUSLLA

Recopilado por:
Fernando Avendaño L.
Informante:
Mariela Condo P.

Soprano

♩. = 84

7

The musical notation is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a tempo marking of a quarter note equal to 84. The melody consists of eighth and quarter notes with rests. The second staff starts with a measure rest labeled '7' and continues the melody with eighth and quarter notes, ending with a double bar line.



3.2.1 World's Llullulla, composición basada en el tema tradicional puruhá *Sumaj Jesuslla*

WORLD'S LLULLULLA *

Fernando Avendaño León

$\text{♩} = 74$
teneramente e un poco legato

Soprano

Piano

8va

mp *pp*

Red. f *mp*

9

llu - llu - lla ___ llu - llu - lla ___ llu - llu - lla ___

8vb

Red.

16

Je - sus - lla ___ Je - sus - lla ___ Je - sus - lla ___

16

* The performers specify the intensity



2

World's llullulla

24

ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru

31

on the strings

ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru *simile*

Pia.

38

8vb - Pia.

49

(8vb) - Pia.



World's Lullulla

57 *normal position*

ru ru ru ru ru

(8^{vb})

65 *libre*

Be - lén llac-ta - pi Be - lén llac-ta pi

pp *una corda*

8^{vb} - - -

73 *molto rubato*

8^{vb} - - -

80 *rit. e perdendosi*

(8^{vb})



3.3 Tema relativo a la niñez. De Borbón, provincia de Esmeraldas, un canto a un niño travieso

TORBELLINO

Recopilado por:
Fernando Avendaño L.
Versión de "Papá Roncón"

♩. = 90

The musical score for 'Torbellino' is written in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The tempo is marked as ♩. = 90. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody, starting at measure 7. The third staff continues the melody, starting at measure 13. The fourth staff continues the melody, starting at measure 20, and ends with a double bar line.



3.3.1 *Su gracia*, composición basada en el tema tradicional negroesmeraldeño *Torbellino*

Su gracia *

♩ = 78
agitato

Fernando Avendaño León

Piano

The musical score is written for piano in 6/8 time. It consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system starts at measure 5 and includes the instruction '8va inocente' above the treble staff. The third system starts at measure 11 and includes the instruction 'agitato' above the treble staff. The fourth system starts at measure 18 and includes the instruction '8va inocente' above the treble staff. The fifth system starts at measure 24 and includes the instruction 'rit. 8va mágico' above the treble staff. The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

* The performer specify articulation and intensity.



Su gracia

a tempo religioso 8^{va}

The musical score is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The first system (measures 29-31) features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with sustained chords. The second system (measures 32-34) continues the melodic line in the treble and the chordal accompaniment in the bass. The third system (measures 35-37) shows the melodic line moving to a higher register, with the bass staff providing harmonic support. The fourth system (measures 38-40) features a more complex melodic line with some rests in the treble, while the bass staff remains active. The fifth system (measures 41-43) concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a resolving chord in the bass.



Su gracia

3

44 *8va*

47 *8va* *festivo*

51 X 4

57 *8va*

64 *8va* *libre*



3.4 Tema alusivo al amor. De Quilloac, provincia del Cañar, una chica canta a su amado: *Shamungui* (ven)

SHAMUNGUI

Recopiado por:
Fernando Avendaño L.

$\text{♩} = 104$

Soprano

Violín

7

14

21



3.4.1 *Mi otra mitad*, composición basada en el tema tradicional cañari *Shamungui* (ven)

Mi otra mitad (tierra, agua, fuego, aire y éter)

Fernando Avendaño León

♩ = 56

Soprano

Piano

Violín

Violoncello

mp *p* *ff* *mf* *p* *pp* *p* *f*

Sha - - mun - - gui - - vi - - da - -

Detailed description: This system of the musical score is for the first four measures. It features four staves: Soprano, Piano, Violin, and Violoncello. The Soprano part has a melody with lyrics 'Sha - - mun - - gui - - vi - - da - -'. The Piano part is mostly rests. The Violin part has a melodic line with dynamics *ff*, *mf*, *p*, *pp*, and *p*. The Violoncello part has a melodic line with dynamics *f* and *f*. The tempo is marked as ♩ = 56.

Sop.

Pno.

Vn.

Vc.

5

sha-mun-gui sha - - mun - - gui - - vi - - da - - sha-mun-gui

mf *mp* *p* *mf* *p* *f* *ff* *mf* *ff*

Detailed description: This system of the musical score is for measures 5 through 8. It features four staves: Soprano, Piano, Violin, and Violoncello. The Soprano part continues the melody with lyrics 'sha-mun-gui sha - - mun - - gui - - vi - - da - - sha-mun-gui'. The Piano part has dynamics *p*. The Violin part has dynamics *ff*, *mf*, *pp*, and *p*. The Violoncello part has dynamics *f*, *ff*, *mf*, and *ff*. The system ends with a double bar line.



2

Mi otra mitad

11

Sop. *Chi - shi pi - ta - - - pish*
mp p

Pno.

Vn. *mf* *fff* *8vb* *ffmf* *p p*

Vc.

17

Sop. *shamungui chi - shi - - - pi - ta - - - pish sha-mun-gui*
mf mp p mf

Pno. *pp*

Vn. *ff mf pp p*

Vc. *f f*



Mi otra mitad

23

Sop. *mp* *p* A - sa - pe - - - rri -

Pno.

Vn. *mf* *fff*

Vc. *ff* *mf* *ff*

28

Sop. - - ta pul-chun-ga a - sa pe - - - rri - - - ta

Pno.

Vn. *ff* *mf* *p* *pp* *p*

Vc. *f*



34

Sop. *pul-chun-ga* *mf* *sha - mush* *mp* *p* *ca* *ma - na* *sin-tin-gui* *mf*

Pno.

Vn. *ff* *pp* *p*

Vc. *f* *ff* *mf* *ff*

40

Sop. *llug - shish* *mp* *p* *ca* *a - - ri* *sin-tin-gui* *mf*

Pno. *p*

Vn. *fff* *8vb*

Vc. *fff* *mf* *fff*



3.4.2 *Eterno retorno*. Creación alusiva al amor basada en el género musical emblemático del mestizo ecuatoriano: el *pasillo*

Eterno retorno (pasillo)

Un poco adagio

Fernando Avendaño León

En la repetición, el intérprete improvisará sobre lo escrito

Piano

Pedal izquierdo: aplastado a la tercera parte *sempre*

dim. erit. poco a poco
Sin improvisar hasta que se extinga el sonido

ppp
hasta que se extinga el sonido



3.5 Del trabajo: tema vinculado a la cosecha del maíz en el imaginario del combate ritual. Cotama, provincia de Imbabura

JAPI RUMI

Recopilado por:
Fernando Avendaño León

Gaita

$\text{♩} = 96$

fff

5



3.5.1 Primera piedra, composición basada en *Japi rumi*, un tono del Sanjuán de Cotama

Flauta

Primera piedra

Fernando Avendaño León

$\text{♩} = 84$

Con brio

Matices a voluntad del intérprete

8 *sonido + eólico*

15 *sonido + eólico*

22 *taping*

29 *no taping*

36

43

50

Derechos Reservados
2011



Primera piedra

2

57

64

71

78

85

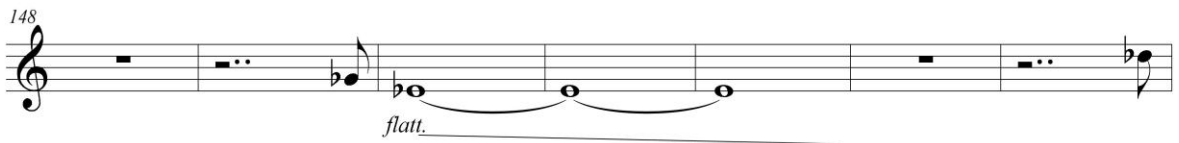
92

99

106



Primera piedra







Primera piedra

4

Musical score for 'Primera piedra' in treble clef. The score consists of seven staves of music. The first staff starts at measure 169 and ends with a fermata. The second staff starts at measure 176 and ends with a fermata. The third staff starts at measure 183 and ends with a fermata. The fourth staff starts at measure 190 and ends with a fermata. The fifth staff starts at measure 197 and ends with a fermata. The sixth staff starts at measure 204 and ends with a fermata. The seventh staff starts at measure 211 and ends with a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Subir gradualmente con la embocadura 1/4 de tono = 
Bajar gradualmente con la embocadura 1/4 de tono = 



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CONVENCIONES

Para el Flautista y el Sonidista

La presente obra está escrita para Flauta y Archivo de audio, en virtud de ello se considerará lo siguiente:

El Archivo de audio está conformado por 3 segmentos independientes, los cuales están grabados en un CD, y van ordenados de la siguiente forma:

1. Bizantino 1, que inicia en el compás 5 y concluye en el c. 25.
2. Bizantino 2, Inicia en el compás 53 y concluye en el c. 72.
3. Bizantino 3, que Inicia en el compás 147 y concluye en el c. 173

El Sonidista seguirá la secuencia de la partitura, y atendiendo a las presentes indicaciones, enviará el audio a los parlantes.

Por principio, la Flauta siempre tendrá el primer plano; y una vez establecido el volumen inicial por parte del Sonidista, no se requerirá de ajustes adicionales en el transcurso de la obra.



3.6 Canto fúnebre: un *alaba'o* de San Lorenzo del Pailón, provincia de Esmeraldas

Adió' primo hermano (Alaba'o)

♩.=70

Rubato

Recopilación: Fernando Avendaño L.

A - dió' - pri-moher - ma - no pri-moher-ma-noa-dió'

te vas y me de - jas so - li - to con Dios. A -

dió' pri-moher - ma - no pri-moher-ma - noa - dió'

te vas y me de - jas so - li - to con Dios.



3.6.1 *Chao Madina*. Creación basada en el alaba'o

Adió' primo hermano, de San Lorenzo

(A la memoria de Mata Harbajan Kaur Ji y Alicia León Granda)

CHAO MADINA *

(Para archivo de audio y voces)

Fernando Avendaño León

Rubato

A - dió' - pri-moher - ma - no pri-moher-ma-noa-dió'

te vas y me de - jas so - li - to con Dios. A -

dió' pri-moher - ma - no pri-moher-ma - noa - dió'

te vas y me de - jas so - li - to con Dios.

* Sobre lo escrito en esta página aplicar las Convenciones.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CONVENCIONES

CONSIDERACIONES GENERALES

La versión que consta registrada en el CD anexo, es para 3 Voces Masculinas y Archivo de audio, el cual está grabado en un CD. Sin embargo, puede hacerse versiones para todo tipo de voces: mixtas, blancas, femeninas exclusivamente, barítonos y mezzo sopranos exclusivamente, etc. El número de intérpretes por cuerda queda a voluntad del director o de los intérpretes, según sea el caso.

PARA EL CANTO

Mínimo de intérpretes: 2.

Máximo de intérpretes: 50

Se tiene como referencia para el canto, la versión original recopilada.

Puede cantarse en una altura distinta a la que presenta la recopilación, puede ser un centro tonal ajeno a lo temperado incluso. Eso lo determina el Director del Coro o los intérpretes.

Cada voz es absolutamente independiente de las demás.

Cada intérprete, partiendo del tema presentado, puede hacer su propia versión de la melodía. Puede emplearse recursos microtonales.

La duración del Archivo de audio es de 4' 8". En ese lapso de tiempo, cada uno de los intérpretes interpretará de 2 a 4 veces lo presentado en la partitura o su propia versión del tema.

No existe ningún orden preestablecido para el momento en que cada voz inicie su ejecución. Aquello es definido por los intérpretes.

Cada voz puede tener su propio *tempo*.

Matices y articulación: a voluntad del intérprete.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO IV



CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LOS TEMAS CREADOS

4.1 Análisis de la obra *World's Llullulla* (Soprano y Piano)

CONTEXTO

El pensar que Jesús es Dios y Dios la totalidad, constituye la idea generadora de esta creación, idea que se traduce en el empleo del total cromático expresado en el piano, lo que a su vez conduce a la exposición de temas, frases y subfrases en diversos centros tonales en este instrumento y también en la voz. Esta noción de totalidad deriva también en el empleo de casi todo el registro del piano y de todo el registro recomendable para una soprano. La presentación de frases y subfrases en diferentes tonalidades y alturas genera un contraste y una coloratura particulares.

Llullulla, como lo pronuncian indígenas y mestizos del centro y gran parte del norte de la sierra del país, tiene una especial sonoridad que la vinculamos indefectiblemente a la imagen de arrullo, de ternura... Se mantiene la lengua quichua en el texto con la finalidad de que este elemento vernáculo le confiera un sentido de cierta identidad a la composición. El empleo de la sílaba *ru* obedece a una intención onomatopéyica que evoca un canto materno.

Hay un elemento que está presente de una manera muy sutil y que el piano nos puede ofrecer: lo espectral.

FORMA

World's Llullulla tiene una forma *triptita* sin *reprise*. La primera sección va hasta el c. 26. La segunda, va del c. 27 al c. 53. La tercera, del c. 54 al c. 86.

La obra comienza sin introducción; y para el inicio de la misma se considera el antecedente del tema recopilado, el cual es expuesto en el registro sobreagudo del piano por una sola ocasión; inmediatamente después de aquello, se manifiesta el total cromático a través de la presencia de 2 hexacordios que se suceden uno a continuación del otro. Luego de este evento, se reexpone en 2 ocasiones el antecedente presentado al inicio de la composición, pero en octavas distintas y direccionadas del registro sobreagudo al agudo, y de ahí al subgrave. Presentamos a continuación este segmento, el cual culmina en el compás 11:



Basado en este mismo gesto, se estructura un segundo segmento que inicia con una línea melódica direccionada hacia el registro agudo, la cual está construida por la sucesión de un intervalo de 5ª perfecta seguido de una 4ª perfecta. A continuación se reexpone nuevamente la idea generadora del total cromático, ahora a la segunda descendente y abarcando consecuentemente otro ámbito sonoro, para nuevamente presentarse la misma línea melódica compuesta por una 5ª y 4ª, variando únicamente el texto. Presentamos este segmento, el cual va del c. 12 (con anacrusa en el compás anterior) hasta el c. 19.

Luego, para pasar a la segunda sección se presenta nuevamente el antecedente del tema original en el piano, esta vez expuesto en 3 tonalidades distintas.

Para iniciar esta segunda sección se expone el consecuente del tema original en 3 ocasiones. La tercera vez que el consecuente es expuesto está armonizado por quintas paralelas, reapareciendo a continuación el total cromático en otro ámbito donde observamos la presencia del fenómeno de ampliación en relación a lo presentado anteriormente:



34
ru simile
34
34
8va
8vb
8va
8vb

La tercera sección inicia en el compás 54 con un tema que fue construido partiendo de la melodía original, previa presencia de un intervalo de cuarta perfecta que anuncia de algún modo lo que a continuación armónicamente se presenta (cuartas consecutivas).

c. 54

8va
8vb

Seguidamente se presentan nuevos motivos en el marco de una interpretación libre.

60
ru ru ru ru Be - lén llac-ta - pi Be - lén llac-ta pi
60
60
8va
8vb
pp

Para finalizar la obra, en el Piano reaparecen las nociones de lo total cromático y la sonoridad, además del consecuente del tema recopilado; todo ello en el marco de una flexibilidad rítmica originada por la presencia del *molto rubato* y del *rit.*. La última vez que se presenta el consecuente, éste está fragmentado: solamente aparece la subfrase final.

75
75
75
8va
8vb
rit. e perdendosi



DINÁMICA

El carácter de la obra (*teneramente*) induce al empleo moderado del ataque.

La indicación “*The performers specify the intensity*” permite la inclusión de lo aleatorio en el eje dinámico.

Destaca en los primeros compases una indicación de que los sonidos más graves tengan mayor intensidad que los agudos al tocar acordes.

Para el final de la obra se emplea el recurso *perdendosi*.

ANÁLISIS RÍTMICO

- En términos generales hay estabilidad en el *tempo*.
- La presencia moderada de calderones otorga cierta variedad a la rítmica de la melodía. Es reiterativo el empleo de figuraciones de negra y una corchea, o de una corchea y una negra. Ejemplificamos estos aspectos:

16

Je - sus - lla ___ Je - sus - lla ___ Je - sus - lla ___

16

16

- Produce una sensación de estática la ligadura reiterada de varios compases de blancas con punto.
- El arpeggio de los acordes es empleado frecuentemente.
- Cerca de concluir la obra se advierte la presencia de *libre*, posteriormente de *molto rubato*, y para finalizarla *rit.*, elementos nunca antes empleados.

ANÁLISIS MELÓDICO

Pentafonía. Se nota la presencia de lo pentafónico; se presenta frases, subfrases con esta orientación. Cabe señalar adicionalmente que si bien a momentos no aparecen todos los sonidos de alguna escala de estas características, el ambiente sonoro se ve influenciado por ese espíritu. Es recurrente la presencia de esta escala en varios centros tonales.

Relación polo – antipolo. La frase ubicada desde el final del compás 22 al 24 está en re menor, mientras que la del final del compás 24 al 26 está en *lab* menor.



c. 22

c. 26

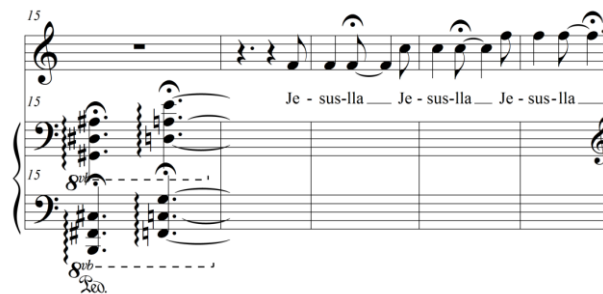


ANÁLISIS ARMÓNICO

Inestabilidad armónica. No hay una tonalidad fija. Se exponen frases o subfrases en distintas tonalidades, siempre sin modulación previa. Presentamos un ejemplo de ello:



Superposición de armónicos y lo espectral. El empleo del pedal coadyuva a la creación de un ambiente sonoro tal donde se reafirma la inexistencia de tonalidad y se resalta lo espectral. La noción de un pedal para cada acorde no cabe.



El cantar sobre las cuerdas del piano de cola implica una proyección de los armónicos de la voz en la caja de resonancia del piano, lo cual enriquece las atmósferas espectrales.

Total cromático. El empleo del total cromático en los compases 5 y 15 se da de la siguiente forma: se presentan los 6 primeros sonidos en el primer tiempo; en el segundo, se presentan los 6 restantes. Ponemos como ejemplo al c. 5:





4.2 Análisis de la obra para Piano *Su gracia*

CONTEXTO

Es necesario primeramente remitirse a ciertas características presentes en el imaginario del pueblo negroesmeraldeño acerca de La Tunda, un ser maléfico hembra que rapta a los muchachos varones para “tenerles como maridos”. En San Lorenzo del Pailón se le considera como “un verdadero Satanás”; por otro lado cabe manifestar que se celebra una especie de exorcismo vinculado al culto católico cuando alguno de estos chicos logra ser rescatado.

El compositor se plantea una historia: La Tunda se alista para raptar a un muchacho, mas sucede que éste es la divinidad personificada en un Niño, y ante Su presencia y Su gracia (de ahí el nombre de la obra) el poder maléfico de ella queda anulado por completo. Por la gracia divina del Muchacho La Tunda adquiere forma humana definitiva; ora entonces el Niño Santo y luego celebra con ella y el pueblo este suceso; después de este festejo reaparece el Niño y fallece La Tunda a Sus pies.

La estructura de la obra tiene alguna relación con lo que la forma sonata filosóficamente plantea en lo referente al bien vs. el mal, con las siguientes consideraciones:

1. En *Su gracia* primero aparece el mal.
2. En cuanto a la lucha del bien vs. el mal, ésta se resuelve en los primeros compases, no hay confrontación, en su lugar asoma el poder inmanente a ese Niño Santo que cambia la naturaleza de La Tunda.
3. En el desarrollo de la obra se introduce, posterior a la transformación de La Tunda, una sección con orientación a lo sacro, la oración de este Niño; y luego la fiesta, el *currulao* (como se dice en Colombia a la Marimba); para dar paso al final: la presencia del Niño Santo y la serena muerte de la otrora Tunda junto a Él.

FORMA

Su gracia tiene la siguiente forma: A – B – C – A variada. Nos encontramos con una forma *tetrapartita* con *reprise* en las secciones B y C.

En la primera sección (A), que va a hasta el c. 28, se expone el tema del mal y el del bien, aquí se resuelve sin confrontación el conflicto existente entre ellos. Cabe recordar que en la forma sonata el conflicto generalmente se resuelve a la altura de las 3/4 partes de la obra.

La segunda sección (B), alude a la oración del Niño Santo. Va del c. 29 al 48, con *reprise*.



La tercera sección (C), donde se celebra con marimba la fiesta. Va del c. 49 al 56, con *reprise*.

En la cuarta sección (A variada) reaparece el Niño Santo y se produce la muerte de La Tunda a Su lado. Va del c. 57 al 68.

PRIMERA SECCIÓN

La tonalidad de esta primera sección es la de la menor y el compás es de 6/8.

Es necesario mencionar que el empleo del *leit motive* es un recurso compositivo de trascendental importancia para las secciones primera y cuarta, por ello hablaremos a continuación de los personajes.

El mal (La Tunda). Su *leit motive* va asociado al cromatismo, para ello se estructuró una serie con las siguientes características:

Primer bicordio: medio tono

Segundo bicordio: 1 tono

Tercer bicordio: 1 tono y medio

Cuarto bicordio: 2 tonos

Quinto bicordio: 2 tonos y medio

Sexto bicordio: 3 tonos

Séptimo bicordio: 3 tonos y medio

Octavo bicordio: 4 tonos

Noveno bicordio: 4 tonos y medio

Décimo bicordio: 5 tonos

Undécimo bicordio: 5 tonos y medio

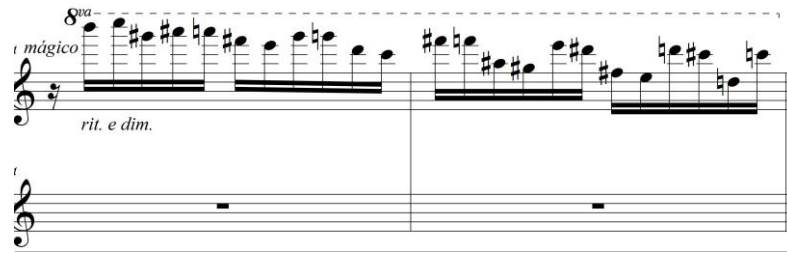
Duodécimo bicordio: 6 tonos

Motivo generador del mal (una serie). El motivo generador del personaje asociado al mal es el siguiente:





En A este motivo aparece una única vez y constituye un punto climático de la obra, toda vez que alude a la transformación del mal en el bien, en un ambiente mágico⁵⁰.



Este momento es clave toda vez que alude a la conversión del mal en el bien, La Tunda deja de ser Tunda y se convierte en un ser humano de extrema nobleza. Aquí es donde encontramos la máxima densidad de altura en el registro agudo, pues se ejecuta la nota más aguda que ofrece el instrumento. Por otro lado, agógica y dinámica son un tanto irregulares dada la presencia del *rit. e dim.*

En la cuarta sección, A variada, se reexpone el motivo generador al final de la obra; mas aquí ya no hay esa densidad rítmica del *rit.*, ni hay magia en el carácter (*mágico*); en lugar de ello hay libertad (*libre*). Aquí, muere la otrora Tunda.

Resumiendo, el motivo generador se presenta tal cual en los 2 momentos de trascendencia:

1. Cuando La Tunda adquiere condición humana.
2. Cuando La Tunda abandona el plano físico.

Deriva del motivo generador las siguientes estructuras a través de la aplicación de conceptos compositivos seriales, y que identifican también al mal:



⁵⁰ (Paul Badura – Skoda, célebre pianista, mencionaba que el pedal izquierdo (*corda*) presionado levemente coadyuva a generar una coloratura mágica, en una clase magistral celebrada en *La Casa de la Música*, en Quito hace algunos años. Este concepto puede aplicarse aquí.)



El bien (un Niño Santo)

A diferencia del *leit motive* de La Tunda que constituye una unidad indisoluble, el *leit motive* del Niño Santo tiene un antecedente y un consecuente. Así:

ANTECEDENTE



CONSECUENTE



Aquí destaca la presencia reiterada de la calidad interválica de segundas menores consecutivas “suavizadas” por su ejecución en el registro agudo del Piano.

Tanto el antecedente como el consecuente del presente *leit motive* están relacionados con la ejecución de la marimba al interior del tema tradicional negroesmeraldeño *Torbellino*.

SEGUNDA SECCIÓN (LA ORACIÓN DEL NIÑO)

Está escrita en la tonalidad de mi menor y en un compás de 9/8, con excepción del último compás, que está en 7/8.

En el marco de un aire religioso, se introducen figuraciones con mayor densidad rítmica y a la vez homogeneidad en cuanto a su duración, ello contribuye a crear una sensación de estatismo en el discurso melódico producido esencialmente por la poca variedad de alturas.



En el plano armónico se parte del concepto del *voicing* pianístico del jazz con un elemento a considerar: la supresión de la tónica. Para ejemplificar estos dos aspectos presentamos el inicio la segunda sección cuyo primer acorde es Bm5b.

En este periodo se advierte una no concordancia estricta de lo melódico - rítmico con lo armónico. Cada uno de estos 2 elementos tiene una relativa independencia. Las duraciones a momentos vienen dadas en sentido inverso, pues se observa aumentación en el plano rítmico - melódico que ejecuta la mano derecha y disminución en el plano armónico que ejecuta la mano izquierda. A continuación presentamos un ejemplo del proceso de disminución de valores en el plano armónico (mano izquierda).

Este periodo se repite por 2 veces.

TERCERA SECCIÓN (LA FIESTA)

Está escrita en la tonalidad de mi menor y tiene como compás a 6/8.

Eje central de este periodo constituye ese aire del toque *bambuquea'o* característico de la música de Marimba (en 6/8) al son del *Torbellino*. Avendaño (2001)⁵¹, citando a Zorayda Campaz, manifiesta que el término *bambuco* se refiere al ritmo que deriva del tema del repertorio de Marimba denominado también *bambuco*, tema que lleva implícito historia y conocimiento ancestral del mundo de la negritud. Es necesario manifestar que a un ritmo colombiano de raíces indígenas y españolas nacido en los antiguos departamentos del Cauca y Antioquia se le conoce también con el nombre de *bambuco*.

Continuando con nuestro análisis podemos manifestar entonces que en esta sección se presenta la melodía del canto tradicional del *Torbellino* en 4 planos sonoros distintos, a

⁵¹ Fernando Avendaño León (2001): Ob. Cit., 41.



cuartas perfectas, teniendo como centro tonal para la voz aguda a mi menor; para la segunda voz si menor; para la tercera, fa#; para el bajo do#. No se trata evidentemente de melodía acompañada sino de mixturas. Esta sección se repite por 2 veces; presentamos a continuación el inicio de la misma:



CUARTA SECCIÓN

Tiene como tonalidad a mi menor y su compás es 6/8.

Posterior a la presentación de este aire festivo marimbero, se reexpone en esta tonalidad el *leit motive* alusivo al Niño Santo, a modo de preparación del desenlace final respecto al destino de La Tunda. A continuación presentamos al consecuente de este *leit motive*, donde se evidencia nuevamente la presencia de segundas menores consecutivas en el registro agudo del instrumento.



Luego de ser reexpuesto el *leit motive* del niño Santo, advertimos la presencia de silencio en un compás... inmediatamente después se reexpone el motivo generador; ahora en la menor, la tonalidad original, a pesar de la armadura de mi menor. Y en ausencia del *ritardando*, en un marco de libertad y ante la presencia de la divinidad *The Tunda pass away*.



RECURSOS COMPOSITIVOS

Para concluir lo concerniente al análisis de esta obra, creemos conveniente referirnos a aquellos recursos fundamentales que han sido considerados para la creación de *Su gracia*:



- Determinación de temas asociados a personajes (los *leit motivs* se presentan de modo variado y alternado). En la primera y la cuarta sección.
- Estructuración de serie (matriz generadora); y partiendo de ahí, nuevas estructuras, en las secciones primera y la cuarta.
- Armonía vinculada al *voicing* jazzístico en el piano, con supresión de la tónica. En la segunda sección.
- Empleo de la técnica de aumentación y disminución, en la segunda sección.
- Mixturas: Cuatro planos armónicos presentes a la vez, en la tercera sección.

4.3 Análisis de la obra *Mi otra mitad*; para Soprano, Violín, Cello y Piano

CONTEXTO

El tema “fuente de inspiración” o base para para la creación de esta obra, constituye una canción de amor de la tradición Cañari, de la comunidad de Quilloac específicamente, en donde la mujer canta al hombre; ella dice “ven vida ven”, le comenta a su amado que sus padres no saben de ese sentimiento, le invita a que venga también en la tarde, ella le cuenta que su perrita *pulchunga* no le siente cuando ha venido sino cuando él se ha ido....

La mención de los elementos tierra, agua, fuego, aire, y éter; presentados en la partitura a continuación del nombre del tema creado, alude a la presencia de estos elementos en el ser humano, quien es el único ser vivo de la creación que posee tal cualidad:

Mi otra mitad (tierra, agua, fuego, aire y éter)

En esta obra nos encontramos frente a la integración de dos elementos contrastantes e independientes; por un lado tenemos a una melodía de amor quichua – cañari descontextualizada, y por otro, una estructura que corresponde al pensamiento musical serial - dodecafónico vinculada a la Europa Occidental.

FORMA

La forma de *Mi otra mitad* es *triptartita*, y presenta la siguiente estructura que exponemos a continuación:



- A con *reprise*, B con *reprise*.
 - A: del c.1 al c.10 con *reprise*;
 - B: del 11 al 12 con *reprise*;
- A' con *reprise*, B' con *reprise*.
 - A' del c. 13 al c. 22 con *reprise*;
 - B': del 23 al 24 con *reprise*;
- A" sin *reprise*
 - del c. 25 al 45.

PROCEDIMIENTO COMPOSITIVO

El primer paso fue considerar el esquema de la obra *Estructuras* de Pierre Boulez, el cual está a su vez basado en la propuesta de su maestro, Oliver Messiaen, en *Modo de Valores e Intensidades*. Así:

Rows from Pierre Boulez's *Structures I* (1952)

Order No.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Pitch	E ^b	D	A	A ^b	G	F [‡]	E	C [‡]	C	B ^b	F	B
Duration												
Attack	>	>	.	^ sfz		.	.	^ sfz	>	-	.	.
Dynamic	<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	quasi <i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	quasi <i>f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>

(The absence of an attack at the fifth order number indicates "normal.")

Order No.	7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
Pitch	E	E ^b	B ^b	A	A ^b	G	F	D	C [‡]	B	F [‡]	C
Duration												
Attack	.	>	-	.	^ sfz		.	>	^ sfz	.	.	>
Dynamic	<i>mf</i>	<i>pppp</i>	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	quasi <i>p</i>	<i>fff</i>	<i>ppp</i>	quasi <i>f</i>	<i>ffff</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>



A partir de este esquema se comenzó a estructurar la pieza con la idea siguiente: que la melodía de *Mi otra mitad guarde* estrecha relación con la melodía original de *shamungui*.

Luego se procedió a la elaboración del siguiente cuadro, en donde se combinan las nociones de intensidad y de articulación sobre las notas constitutivas de una escala pentafona (dado que lo pentafónico está presente en la melodía recopilada):

LA MI RE DO SOL

mp *p* < *mf* *f*

Más tarde, basado en el siguiente esquema de Messiaen:

Serial assignments in Messiaen's *Mode de valeurs et d'intensities* (1949-50)

The image shows a musical score for three staves (I, II, III) with 36 measures. Above the staves are serial assignments (1-12) and dynamic markings. Staff I: 1-7 (ppp, ppp, ff, f, mf, ff, f), 8-12 (mf, ff, pp, ff, p). Staff II: 13-24 (sf, ff, mf, mf, p, pp, p, p, p, f, f, f, f). Staff III: 25-36 (ff, ff, mf, pp, p, f, ff, mf, ff, ff, fff, fff, fff).

se construyó la matriz generadora:

The image shows a musical score for the generator matrix with dynamic markings: *ff*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, *ff*, *ff*, *ff*, *8va*, *8^{va}*.

Característica principal de esta serie constituye la presencia de valores, articulaciones e intensidades disímiles.

A continuación procedimos a combinar la melodía de la Soprano con esta matriz generadora, que la ejecuta el Violín, el Cello y el Piano.



Luego, tomando como referencia la canción original, y con la idea de generación de contraste; procedimos:

- A alternar con el canto un segmento, a manera de estribillo.
- A otorgarle al Violín un rol que destaque con la introducción de figuraciones nuevas en el registro agudo empleando un tetracordio conformado por las notas do, mi, sol y la. En este segmento el Violín no es parte ya de la estructura serial, se suma transitoriamente al plano sonoro pentafónico que tiene la Soprano. (Una especie de “préstamo cultural”, un salto de Viena a Los Andes.)
- A darle un metro distinto a esta parte de la obra, entonces aparece el compás de 3/4.

Este segmento contrastante está presente en los compases 12 y 13; 23 y 24; con *reprise* en ambos casos. A continuación ponemos en consideración dicho segmento cuando se presenta en los compases 23 y 24:

The musical score shows four staves: Soprano, Piano, Violín, and Violoncello. Measures 23 and 24 are marked. The Soprano part has lyrics 'A - sa' in measure 24. Dynamics include *ff*, *mf*, *mp*, and *p*. The Violín part has a *mf* dynamic. The Violoncello part has *ff* dynamics.

AGÓGICA

El *tempo* de *Mi otra mitad* es sumamente lento respecto al *tempo* del tema original, desde esa óptica, hay una descontextualización intencionada.

Mi otra Mitad:

♩ = 56

Shamungui:

♩. = 104

La presente creación está escrita en 4/4 y 3/4, mientras que el tema tradicional Cañari se ejecuta en 6/8 de principio a fin.



LO RÍTMICO, LO MELÓDICO Y LO ARMÓNICO

La interacción de una serie asimétrica (con sus valores, alturas, articulaciones e intensidades) y una melodía construida con parámetros distintos (donde prima la pentafonía) genera una rítmica y una armonía fluctuantes.

La serie de la matriz generadora es dodecafónica, cuya secuencia es: sol, do, sib, lab, fa, mi, mi^b, re, do[#], si, fa[#], la. Se decidió en la serie emplear bemoles y sostenidos antes que solamente sostenidos (demás está por decir que en el Cello y el Violín no es lo mismo do[#] que re^b.) Cabe anotar que, lógicamente partiendo de la serie, al Piano se le confirió un rol orientado a lo espectral, (gesto presente en otras obras de *El Ciclo Vital*).

EL TEXTO

En *Mi otra mitad*, para el canto de la Soprano, no se consideró todo el texto que nos presenta la canción original, se consideraron los siguientes versos exclusivamente:

(1) *Shamungui vida shamungui (bis)*

(2) *chishipitapish shamungui (bis)*

(3) *Asa perrita pulchunga (bis)*

(4) *shamushca mana sintingui*

(5) *llugshishca ari sintingui*

Al respecto, cabe señalarse que el primer verso está presente en A; El segundo en A variada I; el tercero, cuarto y quinto versos, en A variada II.

Un análisis del texto original nos revela que la carga emotiva más intensa tiene relación con la imagen de la perrita que extraña también al amado (versos 3, 4 y 5)... y luego de cantarse aquello, termina la obra:

The musical score shows four staves: Soprano, Piano, Violín, and Violoncello. The Soprano part begins at measure 40 with the lyrics "llug-shish-ca a-ri sin-tin-gui". The Piano part features a complex harmonic texture with dynamic markings *fff* and *8^{va}*. The Violín and Violoncello parts provide a melodic and harmonic accompaniment with dynamic markings *ff*, *mf*, and *ff*.



4.4 Análisis de la obra para Piano *Eterno retorno*

CONTEXTO

En el imaginario del pasillo ecuatoriano, insignia del mayoritario pueblo mestizo, está el desarraigo, la mujer, el aciago sino, la nostalgia, lo afectivo... Punto clave para la elaboración de esta creación constituye esta última consideración.

Sin tener como referencia a pasillo específico alguno en particular, hacíamos conciencia de ciertos gestos melódicos y armónicos presentes en algún pasaje de algún pasillo – canción ecuatoriano de corte clásico que venía a nuestra mente... recordábamos también un poco de la obra de Morton Feldman y divagábamos sobre lo que su música puede representar, y con esas ideas en nuestra mente jugábamos - improvisábamos con acordes y trazos de una melodía en el ámbito del *voicing* jazzístico... El resultado posterior, *Eterno retorno*.

FORMA

A - A variada, con las siguientes consideraciones:

En A se expone todo el material que sirve de base para A variada, ya que en esta sección se improvisa sobre dicho material expuesto inicialmente en A. Luego de esta improvisación se ejecuta el esquema final de este pasillo instrumental, esquema que no constituye una *coda* evidentemente.

PROCESO COMPOSITIVO

Se construyó una matriz generadora, que es la que se expone al inicio de la obra. C. 1, 2, 3 y parte del 4.

Un poco adagio **Fernando Av**
En la repetición, el intérprete improvisará sobre lo escrito

Piano

Pedal izquierdo: aplastado a la tercera parte *sempre*

En base a este patrón se establece un dibujo melódico que es presentado por 3 ocasiones sucesivas y que es presentado inmediatamente después de la matriz generadora. Este segmento va desde el final del c. 4 hasta el segundo tiempo del c. 13:



Un paréntesis: tanto el c. 4 como el 13 tienen una naturaleza doble, pues en ellos finaliza una frase y se inicia otra.

A modo de respuesta frente a lo planteado se contrapone la siguiente estructura con la cual concluye la sección A; presentamos entonces el último tiempo del c.13 y los compases 14 y 15.

Una vez que concluye A se plantea una improvisación basada en los elementos presentados, nace así A variada. Sobre este aspecto creo conveniente mencionar que en el jazz está presente el esquema tema – improvisación – tema, pero en *Eterno retorno* el esquema es tema – improvisación, desde este punto de vista entonces se prescinde el regreso al tema. Concluida la improvisación se procede a ejecutar los compases finales de A variada, los cuales presentamos a continuación, con lo cual concluye la obra:

LA MELODÍA

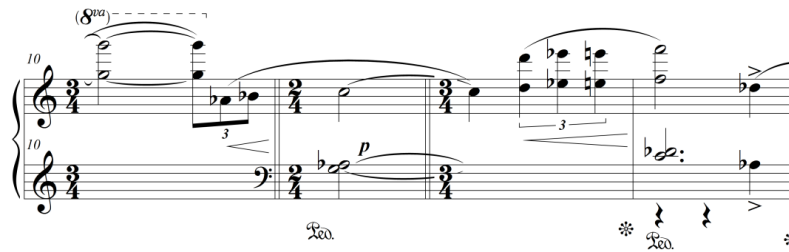
En el marco de una ficticia tonalidad de do mayor, o la menor, transcurre la melodía, permanentemente caracterizada por el uso del cromatismo, factor presente prácticamente desde el inicio hasta el final de la obra; este recurso compositivo contribuye a incrementar el grado de tensión de la misma. Por otro lado, creo



conveniente anotar que en múltiples ocasiones los giros melódicos cromáticos se dan a grado conjunto, tal es el caso del siguiente fragmento que a continuación presentamos y que corresponde a los compases 5 y 6.



Por otro lado, cabe señalar que son recurrentes los gestos descendentes, para con ello, iniciar así una nueva frase que arranca en el tercer tiempo del compás. Ejemplo, c. 10 y 13:



LO ESPECTRAL

Hay un acercamiento moderado a la esfera de lo espectral. El pedal de prolongación a momentos está orientado a explorar la resonancia originada por la superposición de texturas melódico – armónicas. Ejemplo, c. 6 y 7.



AGÓGICA

Hablaremos en primera instancia de la alternancia del compás de 3/4 con el de 2/4. Conocido es que el ritmo del pasillo es de 3/4. La presencia de dicho compás en *Eterno retorno* representa un 79%, y el 21% restante corresponde a 2/4, un invitado.

El tema creado se manifiesta inicialmente en 3/4, y a medida que se desarrolla la obra, nos encontramos con una alternancia de 3/4 con 2/4; luego de ello se retoma el compás



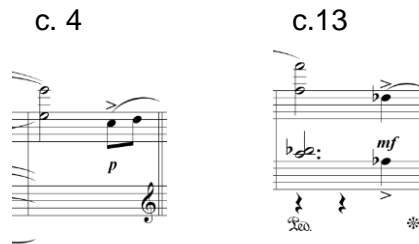
original para finalizar en 3/4. A continuación ejemplificamos esta alternancia de 3/4 con 2/4, compases 6 y 7.



El empleo de un calderón al inicio de la obra; y la presencia de un *rit. e dim. poco a poco* al final de la misma, le confiere cierta variedad al pulso propuesto, que en términos generales es estable.

DINÁMICA

Hablaremos en primera instancia de la acentuación; en este ámbito advertimos que se tiene presente el acento en la quinta corchea en los compases de 3/4, gesto típico de nuestro pasillo ecuatoriano. En los compases de 2/4 no se observa indicaciones de acentuación. Ejemplos de la presencia del acento, en 3/4:



Adviértase que en el tercer tiempo del c. 13 se presentan 2 acentos simultáneos con una indicación de *mf*; este momento constituye el de mayor densidad dinámica de la sección A, y pudiera ser que también de la obra, pues recordemos que A variada es una sección de improvisación cuyo final no presenta la tensión que posee el c. 13 en el eje dinámico.

EMPLEO DEL PEDAL

Es un tanto inusual la indicación del uso del pedal *corda* (pedal izquierdo), orientado al timbre, cuyo alcance abarca a toda la obra. Se evoca la noción del sonido *mágico* del que hablara Badura - Skoda (ver nota de pie de página 50, en p. 99).





4.5 Análisis de la obra mixta, para Flauta y Archivo de audio, *Primera Piedra*

CONTEXTO

Primera Piedra nació de la idea de integrar una manifestación de religiosidad andina, en el marco del trabajo vinculado a la Tierra, con alguna expresión muy profunda enraizada en el Cristianismo; teniendo como telón de fondo lo aleatorio.

Posteriormente se delinearía la presencia de 2 planos sonoros:

El uno vinculado a la Fiesta del Sanjuán de Cotama, protagonizado por la Flauta travesa.

El segundo relacionado a cantos Bizantinos (procesados electrónicamente a momentos).

Primera Piedra es una obra mixta, ya que conjuga lo acústico y lo electrónico. Al respecto, el pianista y compositor Eduardo Florencia manifiesta que esta composición está escrita sobre una célula rítmica, la cual a través de su relación con los cambios de intención e interrupciones deliberadas dada su relación con silencios cortos crea un ambiente de expectación. Decía también Florencia que la parte electrónica contribuye a crear cierta tensión sobre todo hacia la mitad, que es en donde con más claridad se puede apreciar la dicotomía de sus partes; y agrega que la célula o motivo se va alterando durante el transcurso de la obra llegando a un momento donde la composición toma un matiz casi religioso debido a la presencia de lo electrónico.

Creemos oportuno a continuación abordar aquellos aspectos formales que nos ayudarán a conocer un poco más de la obra; hablaremos entonces de lo electrónico, la politonalidad en la Flauta, de los recursos sonoros de este instrumento, de la célula matriz, la idea generadora y la dinámica.

LO ELECTRÓNICO

Creemos conveniente iniciar el acercamiento a *Primera piedra* conociendo en primer lugar lo concerniente al Archivo de audio:

1. Señalaremos inicialmente que el Archivo de audio está conformado por 4 partes: Bizantino 1, Bizantino 2, Bizantino 3 y Bizantino 4. Bizantino 4 es el equivalente del silencio. Cada una de estas partes “ataca” en un momento previamente establecido.
2. La banda sonora original corresponde a 3 fragmentos de 2 grabaciones europeas relativamente recientes sobre canto Bizantino. El fragmento del primer canto se presenta



en Bizantino 1 (con manipulación electrónica). Los fragmentos del segundo canto se presentan en Bizantino 2 (con manipulación electrónica) y Bizantino 3 (sin manipulación electrónica). Hablamos entonces de la presencia de citas en esta composición,

3. La manipulación electrónica a la que hacemos referencia tiene como punto de partida el ámbito de lo espectral.

4. Por principio, los archivos de audio siempre acompañan las estructuras formadas por las notas largas que ejecuta el instrumento, y que a lo largo de la obra suman 4, creándose así una atmósfera sonora conjunta, en donde las fronteras de la tonalidad se pierden. (Más adelante, al abordar lo relativo a la forma, se verá que estas atmósferas corresponden a las denominadas Áes.)

5. El ordenamiento de las partes que conforman el Archivo de audio obedece al criterio de degradación de tensión, hasta llegar al silencio. Así:

Bizantino 1: gran tensión. “Ataca” en el c. 5. Mayor distorsión del sonido.

Bizantino 2: mediana tensión. “Ataca” en el c. 53. Mediana distorsión del sonido.

Bizantino 3: sin tensión. “Ataca” en el c. 147. Aquí no hay manipulación electrónica alguna; se presenta la versión *urtext*, por así decirlo, de un fragmento de la grabación original.)

Bizantino 4: equivale al silencio. (Se retoma aquel principio teatral de “presencia por ausencia”.)

6. En los Archivos de audio se puede advertir a momentos la presencia de lo no temperado, ello obedece al estilo propio de este canto religioso que tuvo influencia de Asia, Noráfrica, Israel, Grecia y Roma.

7. En función del volumen, lo electrónico siempre ocupará un segundo plano en lo que respecta a la proyección del sonido en los parlantes. La Flauta ocupará entonces el primer plano (mayor intensidad).

LA POLITONALIDAD EN LA FLAUTA

La obra presenta un tejido armónico formado por 4 escalas pentáfonas menores ubicadas a medio tono de distancia, así tenemos entonces: do menor, do# menor, re menor y mi**b** menor. Se contrasta a esta “esfera cromática”, que ha devenido en el total cromático, con el silencio; gesto presente en el plano sonoro de la Flauta durante toda la obra. Es necesario mencionar que en la composición no existe ningún plan tonal elaborado



previamente; el empleo de tal o cual escala o fragmento de ella, es el resultado del capricho y el azar.

RECURSOS SONOROS DEL INSTRUMENTO

En la presente composición encontramos los siguientes elementos: Sonido + eolio, *taping*, armónicos, *frullato* y generación de cuartos de tono. Cabe manifestar que el empleo de estos recursos es muy puntual y se da a lo largo de la obra en este mismo orden señalado.

LA CÉLULA MATRIZ Y LA IDEA GENERADORA EN EL PLANO SONORO DE LA FLAUTA

La célula matriz de este plano sonoro constituye una subfrase del antecedente y una subfrase del consecuente de la melodía del tema recopilado, *Japi rumi* (Coje la piedra).

Así:

SUBFRASE DEL ANTECEDENTE

SUBFRASE CONSECUENTE



La idea generadora constituye por un lado, la de tocar eventualmente fragmentos de la melodía original, y por otro, fragmentos creados a partir de ella. En ambos casos, en varias tonalidades distintas (do menor, do# menor, re menor y mi**b** menor) y en registros de altura diferentes, reemplazándose silencios por sonidos; todo ello, en el marco de una pentafonía imaginada (recordemos que en rigor la melodía original de Cotama es microtonal).

El estructurar un fragmento de esta melodía se realiza de la siguiente manera: teniendo presente siempre las fórmulas rítmicas de la melodía original, se presentan 2 ó 3 notas por decir en do#m; a continuación se sustituye los sonidos por silencios; y luego de aquello se expone los sonidos siguientes que corresponden a dicha melodía pero en otra tonalidad, digamos mi**b**... y así sucesivamente, siempre utilizando varios registros del instrumento (de ello deriva la presencia de saltos interválicos extensos). Con este procedimiento se van obteniendo estructuras politonales con células rítmicas y alturas tales que imposibilitan reconocer la melodía original.

Para ejemplificar la aplicación de la idea generadora, exponemos a continuación un segmento, el cual va del c. 39 al 42:



c. 39



DINÁMICA DE LA OBRA

En lo referente al eje dinámico de la Flauta podemos decir que en términos generales, es el intérprete quien plantea los matices, pues advertimos la presencia de ciertos obligados como acentos y reguladores.

En el caso de los Archivos de audio, éstos ya tienen estructurados los niveles de densidad dinámica.

A continuación abordaremos lo referente a la forma.

FORMA

Por principio, debemos considerar la siguiente idea:

Primera Piedra = Flauta + Archivo de audio

En base a lo dicho, exponemos la estructura de *Primera piedra*:

1. A – B
2. A variada I – B variada I
3. A variada II – B variada II
4. A variada III

Detallando un poco más:

- A va desde el c. 1 hasta el 25. B va desde el 26 hasta el c. 49.
- A variada I va desde el c. 50 hasta el 72. B variada I va desde el c. 73 hasta el 139.
- A variada II va desde el c.140 hasta el 173. B variada II va desde el c.174 hasta el 192.
- A variada III va desde el c.193 al 214.



PROCESO COMPOSITIVO

1. Se estructuró la forma base de toda la composición: A – B; y a partir de ahí se estructuraron las diferentes secciones bajo parámetros similares. A continuación vamos a hablar sobre las Áes y luego sobre las Bes.

De las Áes

- Calidad interválica recurrente: tercera menor;
- presencia de politonalidad;
- empleo recurrente del silencio;
- presencia de lo electrónico exclusivamente para el final de las secciones A, A variada I, A variada II. La conclusión del discurso musical presente en lo electrónico determina el final de las Áes, excepto en A variada III, donde lo electrónico está ausente.

A modo de ejemplo, vamos a continuación a presentar los compases iniciales de A y A variada II, y los compases finales de A y A variada II; con la finalidad de evidenciar fundamentalmente la presencia de terceras menores, la politonalidad y el empleo del silencio alternando con el sonido; elementos estos vinculados básicamente al plano sonoro de la Flauta. Así:

A, compases iniciales, del c.1 al 12:

$\text{♩} = 90$
Con brio
Matices a voluntad del intérprete
sonido + eólico

A variada II: compases iniciales. Del c. 140 al 152:

140
flatt.
flatt.

Cabe anotar que en estos 2 casos analizados advertimos la presencia del intervalo de tercera menor, con una visión politonal presentado en octavas diferentes, donde la nota inicial del bicordio “ataca” en el tiempo débil en todos los casos; observamos además la alternancia entre sonidos y silencios. Un detalle adicional aplicable para estas secciones: la dirección del discurso musical apunta sobre todo a lo descendente.



A continuación ponemos a consideración los compases finales de A y A variada II.

Compases finales de A; del c. 20 al c. 25:



Compases finales de A variada II; del c. 167 al c. 173:



En los 2 casos de finales de sección presentados, advertimos la presencia de la tercera menor donde la nota del primer bicordio “ataca” en el tiempo débil, notamos el empleo del silencio, la politonalidad. Debemos mencionar también que el archivo de audio aquí tiene su espacio: para A, lo electrónico inicia en el compás 5 y concluye en el c. 25; y para A variada II, inicia en el compás 147 y concluye en el c. 173.

De las Bes

- Todas inician con Flauta sola, ya sin la presencia de lo electrónico;
- presencia de la politonalidad. Gesto también presente en las Áes (teóricamente ello da unidad a la obra);
- el intervalo de tercera menor no tiene la trascendencia que en las Áes;
- mayor densidad rítmica con respecto a las Áes;
- para el desarrollo de estas secciones es más amplio el registro utilizado en el instrumento;
- es reiterado el contraste de sonidos y silencios, gesto presente en las Áes también (ello contribuye a la unidad a la obra);
- B eventualmente toma motivos rítmicos presentes en A;

A continuación mostramos, a modo de ejemplo, la presencia de estos elementos que acabamos de señalar, en el inicio de B y en el inicio de B variada II.

Inicio de B. El segmento que presentamos a continuación va del c. 26 al c. 33:



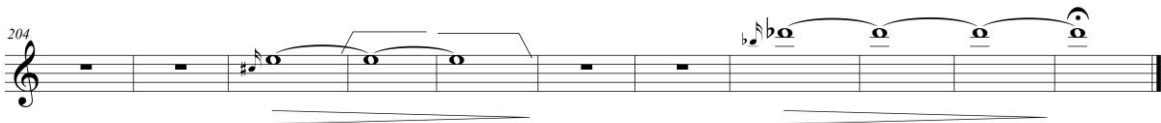
Inicio de B variada II, desde el c.174 hasta el c. 182:



Creemos conveniente recordar que en las Convenciones de esta composición, en ningún momento se determina que en una sección que corresponda a las Bes, esté presente el componente electrónico.

FINAL DE LA OBRA

El final de la obra corresponde a A variada III. Ponemos a consideración los compases que van del c. 204 al c. 214:



Debemos mencionar que en los compases 202 y 203, 207 y 208 aparece por primera vez lo no temperado en la Flauta, aquí se le solicita al intérprete subir y bajar 1/4 de tono con la embocadura y por medio del *glissando*, ello evidencia la presencia de acentos de densidad que invitan al final de la obra. También notamos, al hablar de los bicordios en el marco de notas de larga duración, que por primera vez en el tiempo fuerte “ataca” la primera nota del bicordio, una apoyatura; se advierte así la presencia de acentos de ritmo. Por otro lado observamos nuevamente la presencia de terceras menores; pero en este caso, al contrario del inicio de la obra, la dirección de la melodía va hacia el registro agudo.

En este segmento podemos observar, por un lado, que se mantiene la idea del contraste entre sonidos y silencios (gesto común presente en toda la composición); y por otro, a unos obligados en el eje dinámico: los reguladores (gesto común presente en todas las Áes).



4.6 Análisis de la obra mixta *Chao Madina*, para Archivo de audio y Voces.

CONTEXTO

Esta obra lleva en sí la noción de lo cíclico, del antepasado, lo efímero y lo incierto; también la idea de que “el recuerdo es una clase de encuentro”, como diría Sant Darshan Singh Ji, el místico poeta...

Chao Madina tiene 2 frentes, por un lado lo electrónico y por otro lo vocal. Lo electrónico parte de grabaciones con instrumentos precolombinos de diversas culturas del país (litófonos y botellas silbato); lo vocal en cambio, tiene relación con un *alaba'o* negroesmeraldeño.

En esta composición lo electrónico ocupa un primer plano, es el hilo conductor de la misma, y entonces, la intensidad aquí tiene más presencia. El Archivo de audio se manifiesta a modo de un *continuum* sonoro que evoca el fluir constante de la vida que se expresa a través de múltiples, y a veces, misteriosas maneras... Lo vocal en cambio ocupa un segundo plano sonoro y posee una estructura de naturaleza esencialmente móvil y variable al interior de la obra, fruto del llamado azar objetivo, resultado de la aplicación del método intuitivo (presente en el surrealismo).

FORMA

Semiabierta.

Desde otro ángulo: Mixta, con 2 planos sonoros: lo electrónico y lo vocal.

Lo electrónico (el *continuum*). Base para la estructuración del Archivo de audio constituyó una improvisación libre; de ahí se efectuó posteriormente la manipulación del sonido, estableciéndose posteriormente la secuencia definitiva y los niveles de intensidad de lo que sería luego un archivo digital. El tiempo de duración de la composición viene predeterminado por el tiempo de duración de este Archivo de audio, el cual dura 4' 08". Evidenciamos así la presencia de parámetros variables y fijos en este plano sonoro.

El eje fundamental en lo concerniente a la construcción del Archivo de audio constituye la manipulación electrónica por medio de un programa de computación. Sin embargo, en un proceso previo, en medio de una improvisación libre, nos encontramos con un hecho de singulares características: el sonido producido por una botella silbato ante el paso del agua por sus cavidades internas... Surgieron entonces 2 preguntas; sobre la primera nos permitiremos dar una opinión personal afirmativa, sobre la segunda, solamente le



dejaremos planteada (*an unanswered question*); la primera es, ¿ese ruido es música?; la segunda dice, ¿para las culturas creadoras de estos instrumentos estos sonidos eran considerados música?...

Lo vocal (lo cíclico). Si bien el origen de este plano sonoro es una melodía, “un canto dado”, una estructura fija; las mutaciones que dicha melodía sufre en el marco de la aleatoriedad nos va abriendo las puertas a una multidireccionalidad, y con ello, hemos invitado a lo intuitivo... y entonces aparece la certeza del azar objetivo que afirma que el resultado sonoro de este plano será algo cercano a un desfigurado y desgarrado canon, algo semejante a una descontextualizada, remota y desencarnada polifonía surreal. Así, en la elaboración de este plano sonoro también hallamos parámetros fijos y variables.

A manera de conclusión, la alquimia. En *Chao Madina*, a través de la aplicación de procesos compositivos distintos en lo electrónico y lo vocal, lo fijo (un canto con parámetros determinados) ha devenido en variable (lo vocal) y lo variable (una improvisación libre) ha derivado en fijo (lo electrónico).

PROCEDIMIENTO COMPOSITIVO

Se construyó primeramente el Archivo de audio partiendo de una grabación en tiempo real, y más tarde, con la introducción de variables orientadas a la alteración del sonido original, se cambiaron por un lado, parámetros relacionados al timbre, al ataque y la duración; y por otro, se procedió a incluir efectos relacionados a modificar las propiedades físicas del sonido.

Luego, sobre esa base se establecieron los parámetros para lo vocal, fundamentalmente:

- La admisión de cualquier tipo de combinación de voces, y la no determinación intencional del número de intérpretes por cuerda, con ello se deja abierta la posibilidad de que emerja otro concepto de “balance”.
- La libertad de determinar el número de intérpretes y el número de voces por cuerda.
- El tomar como referencia la melodía original del *alaba'o*, para que cada intérprete construya su propia versión, pudiendo emplearse recursos microtonales. Con este recurso, a la partitura original se le puede introducir variantes, de tal modo que ninguna de las exposiciones o de las reexposiciones del tema podría ser igual a otra, de desearlo.
- La libertad para escoger un centro tonal para la interpretación de la melodía a presentarse (puede éste no estar de acuerdo a lo temperado). Con ello, la noción de la tonalidad fija se convierte en tonalidad variable, pues en determinada versión estaría



UNIVERSIDAD DE CUENCA

presente un centro tonal, en otra versión otro, y así sucesivamente. Aparece también entonces la noción de tonalidades atemperadas.

- Máximos y mínimos, en cuanto al número de intérpretes (máximo: 50, mínimo 2), en cuanto al número de repeticiones del el tema construido (de 2 a 4 veces).
- La independencia de cada voz en relación al resto de voces.
- La libertad para cada intérprete en cuanto al momento de empezar a cantar su parte.
- La libertad para cada intérprete en lo referente a articulación, dinámica y agógica.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

CAPÍTULO V



CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

El profundizar en la creación musical y la composición académica actual, partiendo de sistemas musicales diversos, ha enriquecido nuestro panorama cultural – musical – compositivo; y también ha permitido poner en valor aspectos culturales relevantes de algunos grupos humanos ecuatorianos (*el Cañari, el Negroesmeraldeño, el Otavalo, el Puruhá y el Mestizo*), con miras a robustecer el necesario diálogo intercultural, diálogo que contribuye a la paz. Por otro lado, debe considerarse que en el terreno de la investigación etnomusicológica hay mucho por hacer aún en nuestra patria, siendo perfectamente válido el concepto de la creación musical académica contemporánea, partiendo de las sonoridades de la tradición; tradición que robustece además nuestro sentido de pertenencia y autoestima,

La esencia del presente trabajo monográfico constituye la creatividad, ello se ve reflejado incluso en el rol otorgado al intérprete frente a la obra creada, sin embargo, es necesario mencionar que uno de los componentes fundamentales de *El Ciclo Vital* constituye el aspecto investigativo, aplicado en el presente caso al contexto y la realidad sonora de los grupos humanos ya nombrados que habitan este megadiverso país. Creemos conveniente recordar que en educación el estadio máximo lo ocupa la creatividad, y el campo musical no es la excepción.

A través de la realización de esta tesis se ha podido confirmar, con mucha claridad, la importancia y la vigencia que tiene la idea y la construcción de la forma en el terreno compositivo musical contemporáneo, ello no lo desconocemos; sin embargo, era necesario enriquecer este panorama con la necesaria presencia de lo otro, y hablamos entonces de aquel signo particular, a veces oculto pero siempre vital, que yace detrás de una expresión cultural – musical en donde la tradición se manifiesta; hablamos de ese “algo” implícito que lleva su idioma vernáculo; de ese “algo” que conocen los abuelos; de “aquello” que nos llevó a pedir permiso, según el pensamiento andino, para poder ser depositarios de los saberes enmarcados en los derechos colectivos de los pueblos aquí nombrados.

Así, *El Ciclo Vital*, deviene necesariamente en un recorrido; y desde esta visión partiremos con la sonoridad de ese Quichua Puruhá que arrastra la elle de un modo



particular al cantarle a Jesús: “(...) a vos te doy mi corazón Niñito *llullu huahualla*”, mientras todos nos imaginamos días mejores con el nacimiento de aquella Ternurita del mundo, *World’s Llullullua*; luego, en un contexto de travesura infantil, de *torbellinura* y toque *bambuquea’o* marimbero, el Mal mutará en Bien por *Su gracia*; más tarde, aquella muchacha enamorada exclamará: “*Mi otra mitad*, mi perrita *pulchunga* no te siente cuando vienes sino cuando te vas”; y así, en medio de esa senda imaginada ¿cómo no mencionarnos a nosotros mismos, los mestizos, a través de un “pasillo” desangrado?... sin hacer apología del lamento por supuesto, sino afirmando que el amor es un *Eterno retorno* a pesar de que todo ser humano transita la soledad cósmica que yace en los repliegues su piel y su alma; luego emergerá con *Primera piedra* la temeridad del *tinkuy* en medio de unos borrosos y olvidados retazos de cantos bizantinos; finalmente el recorrido concluirá con los sonidos descontextualizados de una América y una África remotas, donde el agua al pasar por una cámara doble de aire de una botella silbato susurrará *Chao Madina*, mientras a lo lejos se escuche un *alaba’o* de San Lorenzo, en donde se afirma que entre la vida y la muerte hay un río, y que el canto ayuda a que el alma se aleje, lo contrario del llanto.

Uno de los logros de concluir esta tarea, es haber podido reafirmar que tanto nuestra vivencia, que incide en la creación musical, como nuestra propuesta compositiva en sí, son el continuo fluir de una esfera a otra, de un estadio a otro (a tono con los esquemas centro – periferia, global – local y de oposición,). Entonces no resulta extraño aquel sendero que nos ha conducido: del *voicing* del jazz a lo espectral; del contacto con un Taita Salasaca quichuahablante a una biblioteca virtual, de lo microtonal a la reafirmación de lo tonal por medio de mixturas; de lo concreto a lo abstracto; de la improvisación libre en instrumentos milenarios a la manipulación de la onda sonora por medio de programas de computación; de la naciente reivindicación del pueblo negro en nuestra historia a la temeridad de la Toma de la Plaza, donde el imaginario de la sangre que cae no revela enemistad sino fecundidad para la Tierra; del rigor compositivo a la reflexión filosófica; de la tradición oral a un archivo de audio; de lo serial a la generación de acentos de altura, densidad y duración; de la superposición de planos sonoros a lo aleatorio; de la constatación del olvido histórico a las teorías de la gestión del patrimonio integrado; del sonido al silencio... Aquel sendero nos ha conducido al regreso, que también es irse...

Debemos manifestar que en términos generales, los estudiantes del Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito comparten la idea de que tarde o temprano van a



UNIVERSIDAD DE CUENCA

encontrarse con un lenguaje musical actual en su quehacer artístico – musical, y han demostrado una apertura natural a ese futuro, y espero cercano encuentro, han demostrado aquella actitud “inocente” necesaria para captar los sonidos de este milenio de la mejor manera.

La presencia mínima de obra ecuatoriana contemporánea en la biblioteca del Conservatorio Superior Nacional de Música contrasta con el interés de sus estudiantes y maestros frente a estas sonoridades y a la posibilidad de interpretar obras de tales características. Este interés se vio plasmado fundamentalmente en la participación de algunos de ellos en el montaje, ejecución, grabación, mezcla y masterización de este conjunto de 6 piezas denominado *El Ciclo Vital*. Asimismo, intérpretes de otros espacios musicales ajenos al mencionado conservatorio y el público en general de Quito han demostrado su apertura y beneplácito frente a esta obra creada. A todos ellos, mis gracias.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

BIBLIOGRAFÍA



UNIVERSIDAD DE CUENCA

BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, Isabel (1993). MÚSICA Y ORALIDAD. Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe, 5 / 1993. Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe, ORCALC. La Habana, Cuba. Editorial ABYA – YALA. Quito, Ecuador.

AVENDAÑO LEÓN, Fernando (2001): MARIMBA Y CANTOS EN SAN LORENZO DEL PAILÓN, PROVINCIA DE ESMERALDAS. Tesis previa a la obtención del Grado de Licenciatura en Ciencias de la Educación, Especialización Musicología. Universidad del Azuay. Cuenca, Ecuador.

AVENDAÑO LEÓN, Fernando (2003): PLAN DE GESTIÓN PARA PRESERVAR Y PONER EN VALOR EL PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL DEL BARRIO SAN PEDRO DEL VALLE NAYÓN, POTENCIAR EL TURISMO INTERNO EN SUS HABITANTES, ROBUSTECER LA IDENTIDAD LOCAL Y CAPACITAR A LA POBLACIÓN ESTUDIANTIL DEL SECTOR SOBRE PATRIMONIO CULTURAL. Monografía previa a la obtención del título de Especialista Superior en Gestión Local, Mención Preservación y Desarrollo del Patrimonio Cultural. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.

AVENDAÑO LEÓN, Fernando (2011): ORQUESTA SINFÓNICA INFANTO - JUVENIL DEL SUR, FASE I. Certificado de registro en el IEPI N° 036557. Quito, Ecuador.

BELCASTRO, Luca (2010): SACBEOB, ESCRITOS LATINOAMERICANOS, NOVIEMBRE 2009 – MARZO 2010. Moretti & Vitali Editori. Bergamo, Italia.

BROUWER, Leo (1982): LA MÚSICA, LO CUBANO Y LA INNOVACIÓN. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba.

CACHIGUANGO, Luis Enrique – PONTÓN, Julián (2010): YAKU – MAMA (LA CRIANZA DEL AGUA). Impresión: El Taller Azul. Primera Edición.

GAINZA, HEMSY DE, Violeta (2010). FUNDAMENTOS, MATERIALES Y OTRAS TÉCNICAS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL, Ensayos y Conferencias: 1967 - 1974. Primera edición, Melos. Buenos Aires, Argentina.

GARZÓN Raúl (1996): MÚSICA NEGRA. Compilación. Poligrafiados. Centro Cultural Mama Cuchara. Quito, Ecuador.



- GUNCAY, William (2007): ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LOS CANTOS DE LAMENTO DE LA MUJER KICHWA DE LA COMUNIDAD LLINLLÍN PUCARÁ, PARROQUIA COLUMBE, PROVINCIA DE CHIMBORAZO. Tesis previa a la obtención del título de Licenciado en Comunicación con Especialidad en Desarrollo. Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito. Quito, Ecuador.
- LESTER, Joel (2005): ENFOQUES ANALÍTICOS DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX. Ediciones AKAL, S.A. Madrid, para la lengua española. España.
- LLINÁS, Juan (1983): LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA HISTORIA. Colección Salvat Temas Clave. Salvat Editores, S.A. Primera reimpresión. Impreso en España.
- MICHELS, Ulrich (1998): ATLAS DE MÚSICA, 1. Décima reimpresión en Alianza Atlas. Alianza Editorial, S. A. Madrid, España.
- NÚÑEZ Arizala, Ximena (2004): DIVERSIDAD CULTURAL EN AMÉRICA LATINA Y EL ECUADOR. Universidad Central del Ecuador. Editado por el Centro de Investigaciones y Producción Pedagógica, CIPP. Quito, Ecuador.
- PONTÓN Yépez, Julián (2012): LOS SISTEMAS DE PENSAMIENTO MUSICAL NATIVOS: CULTURAS ANDINA, AFROECUATORIANA Y ORIENTAL DEL ECUADOR. Tesis previa a la obtención del título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. Universidad Estatal de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito, Ecuador.
- RUNES, Dagobert D. (1981): DICCIONARIO DE FILOSOFÍA. Editorial Grijalbo, S. A. de C. V. Tercera edición castellana. México, D. F., México.
- SOLEIL, Jean – Jacques; LELONG, Guy (1992): LAS OBRAS MAESTRAS DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL. Ediciones del Prado. Madrid, España.
- TORRES PROAÑO, Alicia (2009): QUILLOAC: MEMORIA, ETNICIDAD Y MIGRACIÓN ENTRE LOS KAÑARIS. Tesis para obtener el título de Maestría en Antropología. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador. Quito, Ecuador.
- VARIACIONES, Volumen 3 (2011): REVISTA DE LA MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA. Imprenta Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. Cuenca, Ecuador.
- ZIS, Avner: FUNDAMENTOS DE LA ESTÉTICA MARXISTA. Prefacio y Glosario Editorial Ráduga. Editorial Ráduga. Moscú, 1987.



Consultas por Internet

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Ciclo-Vital/228719.html>

Fecha de consulta: 12 de febrero de 2011.

<http://educacionmusical.blogspot.com/2004/06/musica-tradicional-y-creacion-musical.html>

Fecha de consulta: 12 de febrero de 2011.

http://letras-uruguay.espaciolatino.com/larocca/las_teorias_de_erik_h.ht

Fecha de consulta: 11 de mayo de 2011.

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/03/musicos-en-andamio-historia-del-pasillo.html>

Fecha de consulta: 25 de octubre de 2011.

Fecha de consulta: 26 de enero de 2012.

<http://www.chimborazo.net>

Fecha de consulta: 21 de enero de 2012.

http://www.visitaecuador.com/index.php?hasta=200&codi_seccion=0&cod_seccion=1&codigo=1VH0hFqX

Fecha de consulta: 22 de enero de 2012.

<http://es.scribd.com/doc/59521684/13/Cantones-y-parroquias-rurales-de-la-provincia-de-Canar>

Fecha de consulta: 22 de enero de 2012.

http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Ca%C3%B1ar_%28Cant%C3%B3n%29#Divisi.C3.B3n_pol.C3.ADtica_-_administrativa_-_territorial_del_Cant.C3.B3n_Ca.C3.B1ar

Fecha de consulta: 22 de enero de 2012.

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/acreditaciones-musicales-carlos-amable.html>

Fecha de consulta: 26 de enero de 2012.

Fecha de consulta: 27 de enero de 2012.

Fecha de consulta: 28 de enero de 2012.



http://www.exploringecuador.com/espanol/sierra/riobamba/articulos/chimborazo_cacha.htm

Fecha de consulta: 28 de enero de 2012.

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Texto/2234522.html>

Fecha de consulta: 28 de enero de 2012.

<http://www.otavalo.gob.ec/pagina.php?varmenu=79>

Fecha de consulta: 28 de enero de 2012.

<http://www.otavalo.gob.ec/pagina.php?varmenu=3>

Fecha de consulta: 28 de enero de 2012.

Fecha de consulta: 6 de mayo de 2012.

<http://www.siise.gob.ec:8888/Indicador/>

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

Fecha de consulta: 29 de abril de 2012.

<http://www.pueblos20.net/ecuador/mapa-google-earth.php?id=6408>

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=San_Luis_-_Otavalo_%28Parroquia%29#Divisi.C3.B3n_pol.C3.ADtica_-_administrativa_-_territorial_de_la_Parroquia_San_Luis_-_Otavalo

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

<http://www.otavalo.gob.ec/historia.php?varmenu=2>

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

<http://www.otavalovirtual.com/turismo/parroquias.htm>

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=51:divisi3n-pol3tico-administrativa&Itemid=5

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.otavalovirtual.com/turismo/fundacion_otavalo.htm

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.



http://turismoaustro.gov.ec/documentos_descarga/carnaval2012/taita_carnaval/agendacaniar.pdf

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=53:parroquias-urbanas&Itemid=5

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=57:parroquias-urbanas-de-la-ciudad-de-riobamba&Itemid=5

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&ask=category&id=2&Itemid=5

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=58:parroquia-cacha&Itemid=5

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/842806/1/Ecuador_homenajea_a_la_%E2%80%98madre_tierra%E2%80%99_.html

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&ask=category&id=2&Itemid=5&limitstart=14

Fecha de consulta: 29 de enero de 2012.

<http://archivo.larevista.ec/me-entretiene/viajemos/cacha-balcon-puruha>

Fecha de consulta: 31 de enero de 2012.

Fecha de consulta: 27 de marzo de 2012.

http://1.bp.blogspot.com/_ZeB1os64y3E/SZ2HDzkSb7I/AAAAAAAAA8/F8QltzmEAOw/s1600-h/Mapa_Canar.jpg

Fecha de consulta: 31 de enero de 2012.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

<http://es.scribd.com/doc/59521684/13/Cantones-y-parroquias-rurales-de-la-provincia-de-Canar>

Fecha de consulta: 2 de marzo de 2012.

<http://www.eqguia.com/provinciasciudades.php?ciudad=25&provincia=3>

Fecha de consulta: 11 de marzo de 2012.

http://www.edym.com/books/esp/duc/duchice5_5.htm

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

<http://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/451/2/02%20ICA%20079%20TESIS.pdf>

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

Fecha de consulta: 14 de abril de 2012.

<http://www.pueblos20.net/ecuador/mapa-google-earth.php?id=68>

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

http://www.galapagos-reise.com/Mapa_SL.html

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

<http://www.ecuadorpostales.com/es/revista/150-memorias-del-rio-cayapas-una-ruta-ancestral>

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

<http://www.codeso.com/TurismoEcuador/FotosEsmeraldas02.html>

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

Fecha de consulta: 30 de abril de 2012.

<http://www.panoramio.com/photo/18774067>

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2012.

http://estoesecuador.com/region1803-556943/fotografia/img4128-4995872784_128b195fd1.html

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

http://ec.kalipedia.com/popup/popupWindow.html?anchor=klphishec&tipo=imprimir&titulo=Imprimir%20Art%EDculo&xref=20080801klphishec_58.Kes

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

<http://solnacientenews.blogspot.com/2011/08/papa-roncon-el-mundo-afro-en-el-premio.html>

Fecha de consulta: 25 de marzo de 2012.

<http://patomiller.wordpress.com/2011/06/22/canar-187-anos-de-cantonizacion/>

Fecha de consulta: 27 de marzo de 2012.

<http://www.eluniverso.com/2003/02/28/0001/688/13C05E6691CC465DB40529EF4FB542B2.html>

Fecha de consulta: 27 de marzo de 2012.

<http://azogues.tripod.com/azhistor.htm>

Fecha de consulta: 7 de abril de 2012.

<http://teoav.blogspot.com/2009/03/canar-fundacion-provincial.html>

Fecha de consulta: 7 de abril de 2012.

<http://www.arqueo-ecuatoriana.ec/es/leyes/leyes-nacionales/1120-declarase-y-reconocese-a-san-antonio-de-las-reales-minas-de-hatun-canar-como-la-capital-arqueologica-y-cultural-del-ecuador>

Fecha de acceso 14 de abril de 2012.

<http://esmeraldas2012.blogspot.com/>

Fecha de consulta: 21 de abril de 2012.

<http://es.scribd.com/doc/16494291/08-ESMERALDAS>

Fecha de consulta: 21 de abril de 2012.

http://www.transporteturismoycarga.com/hoteles-renta-y-alquiler-de-departamentos-lamoblados-ecuador.php?tablajb=informacion_turistica&p=141&t=Informacion-turistica-de-la-Provincia-de-Esmeraldas-&

Fecha de consulta: 21 de abril de 2012.

<http://smeraldastierraverde.jimdo.com/esmeraldas-y-su-gente/esmeraldas-provincia/>

Fecha de consulta: 21 de abril de 2012.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

<http://es.calameo.com/read/0001286558cc6c3d19efb>

Fecha de consulta: 21 de abril de 2012.

<http://redatam.inec.gob.ec/cgibin/RpWebEngine.exe/PortalAction?&MODE=MAIN&BASE=CPV2010&MAIN=WebServerMain.inl>

Fecha de consulta: 21 de abril de 2012.

Fecha de consulta: 22 de abril de 2012.

http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Poblaci%C3%B3n_de_Esmeraldas_por_Cant%C3%B3n

Fecha de consulta: 21 de abril de 2012.

http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Poblaci%C3%B3n_de_Esmeraldas_Urbana_Rural

Fecha de consulta: 21 de abril de 2012.

Fecha de consulta: 22 de abril de 2012.

<http://mail.ups.edu.ec/universitas/publicaciones/universitas/contenidospdf//ladeforestacionenEsmeraldas.pdf>

Fecha de consulta: 22 de abril de 2012.

<http://usuarios.multimania.es/lduquito/provincias/esme.htm>

Fecha de consulta: 22 de abril de 2012.

<http://smeraldastierraverde.jimdo.com/esmeraldas-y-su-gente/esmeraldas-provincia/>

Fecha de consulta: 22 de abril de 2012.

http://www.viajandox.com/esmeraldas_historia.htm

Fecha de consulta: 22 de abril de 2012.

http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Poblaci%C3%B3n_de_Esmeraldas_por_Parroquia

Fecha de consulta: 22 de abril de 2012.

<http://www.conaie.org/nacionalidades-y-pueblos/nacionalidades/amazonia/epera>

Fecha de consulta: 22 de abril de 2012.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

<http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/25-fibras-vegetales-son-el-potencial-del-ecuador-5688.html>

Fecha de consulta: 25 de abril de 2012.

<http://sanlorenzodelpailon.com/atraccionesturisticas.html>

Fecha de consulta: 30 de abril de 2012.

<http://municipiosanlorenzo.com.ec/sanlorenzo/sanlorenzo.html>

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2012.

http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=San_Lorenzo_%28Cant%C3%B3n%29#Links_de_inter.C3.A9s_del_Cant.C3.B3n_San_Lorenzo

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2012.

<http://www.epm-etnobiologia.8m.com/main-etnochachi.htm>

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2012.

<http://sanlorenzodelpailon.com/islapajaros.html>

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2012.

<http://www.epm-etnobiologia.8m.com/main-etnoAwá.htm>

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2012.

<http://abacus.bates.edu/~bframoli/pagina/ecuador/Recursos/minda.pdf>

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2012.

http://estoesecuador.com/region1803-556943/fotografia/img4154-4958537013_f385c26f86.html

Fecha de consulta: 1 de mayo de 2012.

<http://exploringecuador.com/espanol/sierra/otavalo/>

Fecha de consulta: 6 de mayo de 2012.

<http://www.uazuay.edu.ec/gentebonita/otavalo.htm>

Fecha de consulta: 13 de mayo de 2012.

http://www.oocities.org/zulaytur/html/body_comunities.htm

Fecha de consulta: 13 de mayo de 2012.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=1065&Let=>

Fecha de consulta: 14 de mayo de 2012.

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/09/cuando-el-diablo-ocioso-se-fue-para.html>

Fecha de consulta: 14 de mayo de 2012.

Fecha de consulta: 17 de mayo de 2012.

<http://www.otavalosonline.com/mushuk/index.php?module=Pagesetter&type=file&func=get&tid=3&fid=imagen&pid=150>

Fecha de consulta: 14 de mayo de 2012.

<http://co.noticias.yahoo.com/supo-santos-chocano-plasmar-esp%C3%ADritu-pintoresco-%C3%A9poca-181700420.html>

Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.

http://books.google.com.ec/books?id=QReSeQW49_0C&pg=PA104&lpg=PA104&dq=%C3%B1aupa+pacha&source=bl&ots=pU1Upx8x_p&sig=Y9lghf1JIAQd-csT1fXAgKpVUO4&hl=es&sa=X&ei=cwuzT6GtF4io8QSx9_mJCQ&ved=0CFYQ6AEwCTgK#v=onepage&q=%C3%B1aupa%20pacha&f=false

Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.

<http://www.otavalovirtual.com/ciudad/leyendas.htm>

Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.

http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre17-18/almeida_haidar.html

Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.

<http://www.otavalovirtual.com/ciudad/creencias.htm>

Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.

http://www.iecta.cl/biblioteca/cuadernos/pdf/cuaderno_23.pdf

Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.

conamoraimbabura.blogspot.com

Fecha de consulta: 28 de mayo de 2012.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Apoyo empírico:

Entrevista al Maestro José Luis Palacios Garoz

Entrevista al Maestro Eduardo Florencia



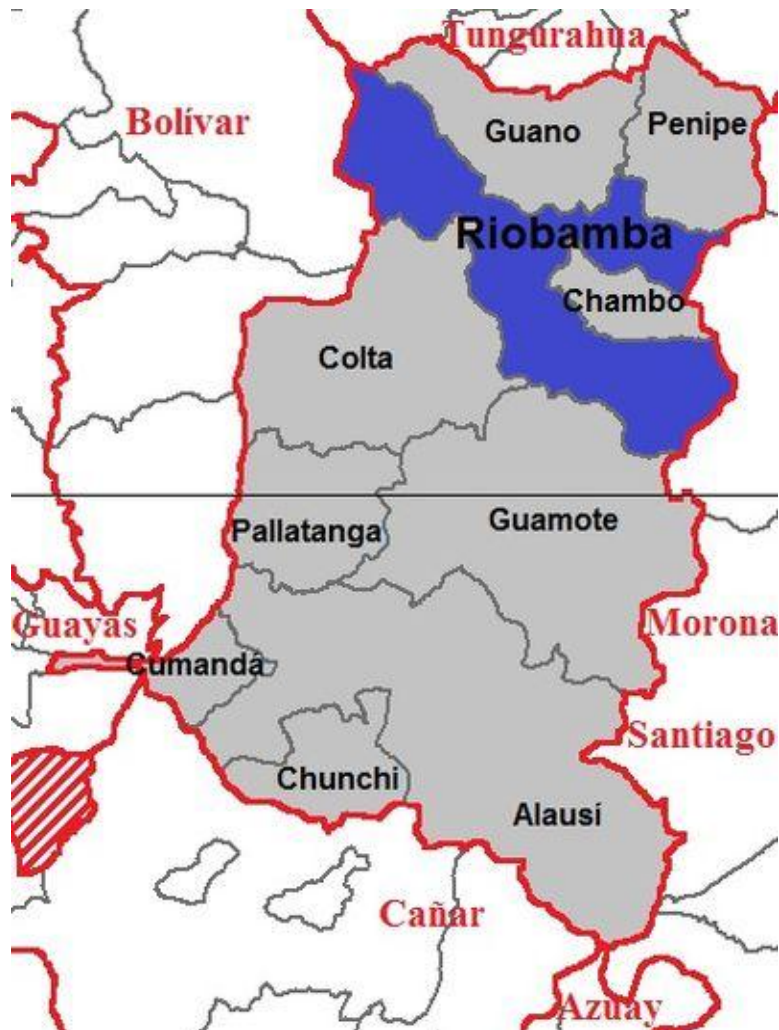
UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXOS



ANEXO 1

CANTONES DE LA PROVINCIA DEL CHIMBORAZO.
RIOBAMBA, CABECERA CANTONAL Y CAPITAL PROVINCIAL.



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 31 de enero de 2012

Fuente: http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=2&Itemid=5&limitstart=14



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 2

EL CANTÓN RIOBAMBA Y SUS PARROQUIAS RURALES



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 31 de enero de 2012

Fuente:

http://www.goriobamba.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&layout=category&task=category&id=2&Itemid=5



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 3

CACHA, SECTOR DE TAMBOLOMA. (Foto: Moisés Pinchevsky.)



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 31 de enero de 2012

Fuente: <http://archivo.larevista.ec/me-entretiene/viajemos/cacha-balcon-puruha>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 4

LUIS FELIPE DUCHICELA, DESCENDIENTE DE ATAHUALPA, CON EL TÍPICO PONCHO DEL LUGAR BRINDA CHICHA A LOS VISITANTES EN UNA CELEBRACIÓN DEL INTI RAYMI EN CACHA. (Foto: Moisés Pinchevsky.)



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: <http://archivo.larevista.ec/me-entretiene/viajemos/cacha-balcon-puruha>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 5

CASA DE DESCANSO EN CACHA. EL TURISMO COMUNITARIO COMO ALTERNATIVA A LA EROSIÓN. (Foto: Diario el Universo.)



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 27 de marzo de 2012

Fuente: <http://www.eluniverso.com/2003/02/28/0001/688/13C05E6691CC465DB40529EF4FB542B2.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 6

CACHA EN 1918



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: http://www.edym.com/books/esp/duc/duchice5_5.htm

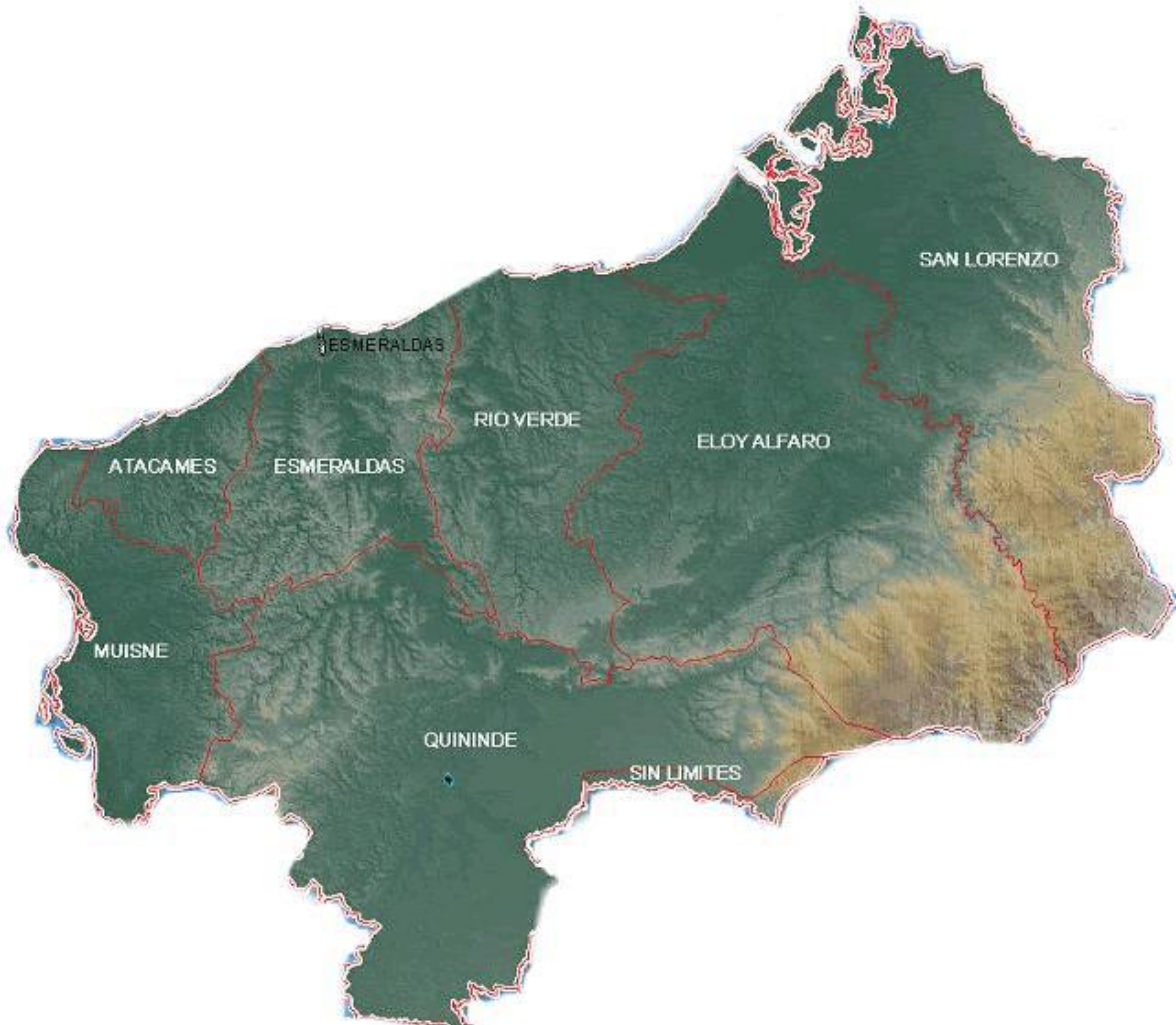


UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 7

CANTONES DE LA PROVINCIA DE ESMERALDAS

(La zona marcada como “sin límites” hace referencia al conflicto limítrofe de La Concordia)



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: <http://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/451/2/02%20ICA%20079%20TESIS.pdf>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 8

VISTA SATELITAL DE BORBÓN



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: <http://www.pueblos20.net/ecuador/mapa-google-earth.php?id=68>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 9

MAPA TURÍSTICO DE SAN LORENZO DEL PAILÓN



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: http://www.galapagos-reise.com/Mapa_SL.html



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 10

LA RUTA ANCESTRAL DEL RÍO CAYAPAS



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: <http://www.ecuadorpostales.com/es/revista/150-memorias-del-rio-cayapas-una-ruta-ancestral>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 11

EL RÍO SANTIAGO CERCA DE PLAYA DE ORO



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: <http://www.codeso.com/TurismoEcuador/FotosEsmeraldas02.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 12

LOS MANGLARES MÁS ALTOS DEL MUNDO. MAJAGUAL, PROVINCIA DE ELOY ALFARO.



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: <http://www.panoramio.com/photo/18774067>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 13

LA ISLA DE LOS PÁJAROS. CANTÓN SAN LORENZO



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 1 de mayo de 2012

Fuente: <http://sanlorenzodelpailon.com/islapajaros.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 14

CAMALEÓN DEL CHOCÓ ESMERALDEÑO DE LA ESPECIE *ANOLIS PERACCAE*



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 1 de mayo de 2012

Fuente: http://estoesecuador.com/region1803-556943/fotografia/img4154-4958537013_f385c26f86.html



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 15

POBLACIÓN ÉPERA EN LA PROVINCIA DE ELOY ALFARO



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: http://estoesecuador.com/region1803-556943/fotografia/img4128-4995872784_128b195fd1.html



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 16

CACIQUES NEGROESMERALDEÑOS EN LA COLONIA



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: http://ec.kalipedia.com/popup/popupWindow.html?anchor=klphishec&tipo=imprimir&titulo=Imprimir%20Art%EDculo&xref=20080801klphishec_58.Kes



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 17

SEGUNDO AYOVÍ (“PAPÁ RONCÓN”). PREMIO EUGENIO ESPEJO 2011 EN LA CATEGORÍA DE ACTIVIDADES CULTURALES.



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 25 de marzo de 2012

Fuente: <http://solnacientenews.blogspot.com/2011/08/papa-roncon-el-mundo-afro-en-el-premio.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 18

PROVINCIA DEL CAÑAR



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 31 de enero de 2012

Fuente: http://1.bp.blogspot.com/_ZeB1os64y3E/SZ2HDzkSb7I/AAAAAAAAA8/F8QltzmEAOw/s1600-h/Mapa_Canar.jpg



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 19

PROVINCIA DEL CAÑAR CON SUS CANTONES. (La zona rayada aún no está delimitada.)



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 31 de enero de 2012

Fuente: http://1.bp.blogspot.com/_ZeB1os64y3E/SZ2HDzkSb7I/AAAAAAAAA8/F8QltzmEAOw/s1600-h/Mapa_Canar.jpg



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 20

PARROQUIAS DEL CANTÓN CAÑAR



Realizado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 31 de enero de 2012

Fuente: http://1.bp.blogspot.com/_ZeB1os64y3E/SZ2HDzkSb7I/AAAAAAAAA8/F8QltzmEAOw/s1600-h/Mapa_Canar.jpg



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 21

VISTA SATELITAL DE QUILLOAC, SECTOR CENTRO



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 29 de enero de 2012

Fuente: <http://www.pueblos20.net/ecuador/mapa-google-earth.php?id=6408>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 22

RECORRIDO EN LA CELEBRACIÓN DEL CARNAVAL

En 2009, el recorrido de unos 15 km por la celebración del Carnaval se inició en Quilloac. Durante el trayecto se realizan diversas paradas con alimentos y bebidas preparados previamente.



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 29 de enero de 2012

Fuente: http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/842806/1/Ecuador_homenajea_a_la_%E2%80%98madre_tierra%E2%80%99_.html



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 23

TAITA CARNAVAL EN AZOGUES



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 29 de enero de 2012

Fuente:

http://turismoaustro.gov.ec/documentos_descarga/carnaval2012/taita_carnaval/agendacaniar.pdf



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 24

EL CANTÓN OTAVALO Y SUS PARROQUIAS



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño L.

Fecha: 29 de enero de 2012

Fuente: <http://www.otavalovirtual.com/turismo/parroquias.htm>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 25

PANORAMA TURÍSTICO DE OTAVALO Y ZONAS ALEDAÑAS



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 6 de mayo de 2012

Fuente: <http://exploringecuador.com/espanol/sierra/otavalo/>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 26

EL TAITA IMBABURA Y LA LAGUNA DE IMBACUCHA (SAN PABLO)



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 6 de mayo de 2012

Fuente: <http://www.otavalo.gob.ec/pagina.php?varmenu=3>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 27

TAITA MARIANO MALDONADO. (Foto: Carlos Yamberla.)



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 14 de mayo de 2012

Fuente: <http://www.otavalosonline.com/mushuk/index.php?module=Pagesetter&type=file&func=get&tid=3&fid=imagen&pid=150>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 28

DANZANTES DE OTAVALO. SIGLO XIX, ÓLEO, ANÓNIMO



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 14 de mayo de 2012

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/09/cuando-el-diablo-ocioso-se-fue-para.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 29

PACHA



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 15 de mayo de 2012

Fuente: http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre17-18/almeida_haidar.html



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 30

AYA UMA, PERSONAJE SIMBÓLICO DE LA MASCULINIDAD, EN EL HATUN PUNCHA DE COTAMA.



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 17 de mayo de 2012

Foto: Cortesía de Julián Pontón



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 31

FLAUTAS TRAVERSAS DE COTAMA: 3 “GAITAS” DE DIFERENTE ALTURA; Y LA “CUCHA”.



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 10 de mayo de 2012

Foto: Cortesía de Julián Pontón



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 32

CACHO DEL TORO



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León
Fecha: 10 de mayo de 2012
Foto: Cortesía de Julián Pontón



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 33

CARACOL MACHO



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León
Fecha: 10 de mayo de 2012
Foto: Cortesía de Julián Pontón

Esp. Fernando Avendaño León



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 34

CARACOL HEMBRA



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 10 de mayo de 2012

Foto: Cortesía de Julián Pontón



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 35

DÚO BENÍTEZ Y VALENCIA (1940 - 1970)



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 17 de mayo de 2012

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/09/cuando-el-diablo-ocioso-se-fue-para.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 36

FRANCISCO PAREDES HERRERA



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 17 de mayo de 2012

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Francisco%20Paredes%20Herrera>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 37

FRANCISCO PAREDES HERRERA, COMPOSITOR DEL PASILO – CANCIÓN *EL ALMA EN LOS LABIOS*.



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 17 de mayo de 2012

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/09/cuando-el-diablo-ocioso-se-fue-para.html>



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ANEXO 38

PRIMERAS GRABACIONES DE PASILLOS EN ESTADOS UNIDOS:

DÚO ECUADOR, 1930.



Elaborado por: Esp. Fernando Avendaño León

Fecha: 17 de mayo de 2012

Fuente: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/09/cuando-el-diablo-ocioso-se-fue-para.html>