



Mediaciones Sociales
Nº 15, 2016, pp. 133-150
ISSN-e: 1989-0494
DOI: 10.5209/MESO.54547

Los mundos *real*, de *referencia* y *posible* en las narraciones de canciones ecuatorianas y bolivianas¹

The real world, the world of reference and the possible world in the Ecuadorian and Bolivian narratives songs

Raúl MONCADA LANDETA

Universidad Central del Ecuador – Ecuador
nrmoncada@uce.edu.ec

Cómo citar este artículo: MONCADA LANDETA, Raúl (2016): «Los mundos *real*, de *referencia* y *posible* en las narraciones de canciones ecuatorianas y bolivianas», *Mediaciones Sociales*, nº 15, pp. 133-150. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/MESO.54547>

Recibido: 18 de enero de 2016.

Aceptado: 6 de septiembre de 2016.

RESUMEN

En una relación entre comunicación y cultura desde una perspectiva semiótica, se analizan las narraciones de canciones como *mundo posible* que remiten a un *mundo real* a partir de versiones construidas desde *mundos de referencia* de las culturas indígenas andinas kichwas de Ecuador y aymaras de Bolivia como *actores sociales*.

PALABRAS CLAVE: actores sociales, mundo real, mundo de referencia, mundo posible, semiótica.

ABSTRACT

In a relation between communication and culture from a semiotics perspective, this paper analysis the narrative of songs as a possible world that refers to a real world using song versions built from references of the andean indigenous cultures: the Kichwas in Ecuador an the Aymaras from Bolivia.

¹ Este artículo es parte de un capítulo de la tesis doctoral del autor *Comunicación y sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo, Ecuador y en el Alto, Bolivia* (Quito: FLACSO, 2015).

KEYWORDS: social characters, real world, world of reference, possible world, semiotics.

Sumario: 1. Introducción. 2. Fundamentación semiótica. 3. Los mundos real, de referencia y posible en la construcción cultural de kichwas y aymaras. 4. Conclusiones. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo nos remite a la relación comunicación-cultura, desde donde se entiende el sentido de los espacios de la modernidad como un gran modelo o patrón sociocultural de occidente. Estos espacios son distintos en comparación con aquellos que diversas culturas de la región mantienen.

Para efectos de este estudio, se trata de entender aquellas matrices culturales que producen espacios y formas de *comunicación* no instrumental y relacional de culturas no occidentales, como las que existen en Latinoamérica, especialmente las comunidades indígenas andinas kichwas de Ecuador y aymaras de Bolivia.

Las culturas son universos simbólicos que definen a los pueblos, articulan saberes, racionalidad, símbolos, vivencias, prácticas ceremoniales, comportamientos, formas de organización e interacción, costumbres, tradiciones, es el *mundo de referencia* desde donde los *actores sociales* miran la vida. El mestizaje barroco y su diversidad cultural que se produjeron en América Latina durante la colonia, obedeció a proyectos de sincretismo entre el código identitario europeo y el código de los pueblos originarios, lo barroco en este mestizaje consiste en "*inventarse una vida dentro de la muerte*" porque los indígenas tuvieron que sobrevivir sobre la base de incorporar su código al código del conquistador y posteriormente enfrentar la racionalidad de la modernidad capitalista (Echeverría, 2006: 214, 216). No se trató de un solo mestizaje lo que se gestó en el continente. Existen distintas síntesis de mestizajes que han producido la rica diversidad cultural.

Una cultura proyecta a los seres humanos a la vida, les dota de sentidos de pertenencia y les permite ocupar el mundo de modo original, estar presente en los espacios públicos, interculturales y privados, dentro de un contexto histórico determinado. La música es un elemento decisivo dentro de una cultura, porque es un lenguaje que crea identidades, símbolos, emociones, sentidos de pertenencia.

«La música es un instrumento comunicativo fundamental que persigue describir conceptos, sensaciones, lugares, situaciones..., y por esta razón, las diversas culturas la han utilizado como un potente agente de socialización, ya que siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción social de identidades y estilos culturales e individuales» (Hormigos, 2010: 94).

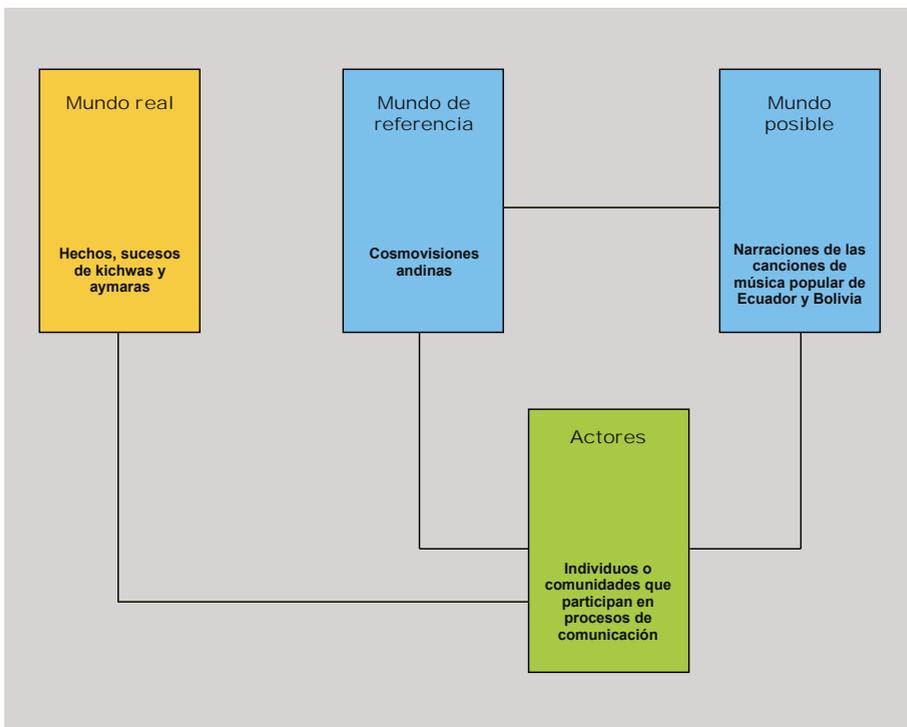
La música cumple un papel fundamental porque vincula el relato de una canción a emociones de los miembros de una comunidad. El componente sentimental de la música la convierte, en última instancia, en símbolo, ya sea porque se creó para realizarse como música simbólica o porque los oyentes, desde una disponibilidad social y a partir de sus referencias cotidianas, la vuelven simbólica y la dotan de un valor de identidad para un grupo. La identidad es un papel que la música juega como instrumento de *comunicación* dentro de la cultura (Hormigos, 2010: 94).

2. FUNDAMENTACIÓN SEMIÓTICA

Las narraciones de canciones son el *mundo posible* que remiten a un *mundo real* a partir de versiones construidas desde *mundos de referencia* de las culturas andinas a las que pertenecen los kichwas ecuatorianos y los aymaras bolivianos como *actores sociales*.

Los elementos de este modelo *semiótico* de análisis se exponen en el gráfico 1.

Gráfico 1. Modelo *semiótico* de los mundos de la comunicación



Fuente: Rodrigo (2005: 334 y ss). Elaboración propia.

Los *actores sociales* son los individuos, agrupaciones artísticas, gremios de comerciantes, productores de mercancías musicales que participan de procesos de comunicación y significación en la sociedad o mecanismos comunicacionales de interacción. A los *actores sociales* solo es posible concebirlos inmersos en culturas vivas que están continuamente incorporando elementos de otras culturas y siendo a su vez incorporadas, atravesadas por movimientos que vienen de otros espacios como la economía o el mercado.

«La realidad es una construcción. La realidad social no tiene existencia con independencia de los actores y las teorías que les dan forma, y del lenguaje que permite conceptualizarla y comunicarla. Toda objetividad es una objetividad a partir de una versión, más o menos eficaz, de la realidad» (Rodrigo, 2005: 41).

En griego, *real*, significa material. “El mundo ‘real’ sería el mundo de los hechos, de los acontecimientos al que se le ha dotado de sentido, **prima facie**” (Rodrigo, 2005: 339, resaltado en el original).

El *mundo posible* es el mundo narrativo, los relatos que circulan en la sociedad contruidos por sujetos enunciadorees (Rodrigo, 2005: 345). Para el presente estudio, el *mundo posible* son las narraciones de las canciones que se difunden en distintas instancias comunicacionales, entre ellas los medios masivos y las redes sociales. Eco (1999: 183 y ss.) lo llama el *mundo posible* por el carácter interpretativo y hasta polisémico de la enunciación.

El *mundo de referencia* concierne al pensamiento del enunciatario sobre cuya base se explican hechos o acontecimientos, su comprensión corresponde con la verosimilitud o la aceptación del hecho o *mundo real* como si fuese cierto de acuerdo a un encuadre cultural que lo relacione (Rodrigo, 2005: 344).

La música popular corresponde a las cosmovisiones de poblaciones de origen indígena que se socializa por mecanismos culturales de generación en generación, las comunidades indígenas kichwas de Ecuador y aymaras de Bolivia han desarrollado ritmos y melodías sobre la base de sus referencias, identidades y símbolos culturales.

Varias canciones o *mundo posible* representan el alto grado de aprecio comunitario por las fiestas y celebraciones para el *mundo de referencia* de kichwas y aymaras, como eventos del *mundo real* que cohesionan o consolida la relación de los miembros de sus comunidades. Las fiestas más importantes, por ejemplo, que se repiten cada año en estas comunidades se producen por el mundo de referencia de sus cosmovisiones, producidas por el sincretismo o mestizaje barroco.

«El mestizaje de las formas culturales apareció en la América del siglo XVII... como una “estrategia de supervivencia”, de vida después de la muerte, en el comportamiento de los “naturales” sometidos, es decir, de los indígenas y los africanos integrados en la

existencia citadina, que desde el principio fue el modo de existencia predominante» (Echeverría, 1994: 34).

Se trató de un proceso en el que se mezclaron para ser indisolubles los referentes culturales de al menos tres matrices con sus respectivos mitos sagrado y profano: cristianismo español, cosmovisiones originarias indígenas y afrodescendientes que llegaron al continente americano traídos como esclavos; es decir, el mestizaje barroco es un proyecto intercultural de sincretismo (Echeverría, 2006: 54).

«El mestizaje es resultado de mezclas muy diferentes entre sí: no se reduce a la simplificada idea: blanco-indígena. Supone la presencia de europeos de diferentes regiones, indígenas de distintas zonas, además de la presencia oriental y africana en nuestras tierras. Además, si bien se considera como generalidad al español, los conquistadores provenían de diferentes zonas geográficas del reino de España, con características culturales diversas» (Rodríguez, 2009: 190).

El mestizaje barroco en Latinoamérica obedece a procesos diversos, inacabados, inconclusos, en permanente transformación e interacción. Las sociedades de América Latina se inscriben dentro de procesos históricos de confrontación cultural. Han existido momentos de sometimiento a la dominación de una cultura a otra, y períodos de confluencia de dos o más culturas, que se denomina mestizaje barroco (Echeverría, 2008). Estos procesos han proyectado a los seres humanos del continente y les han dotado de sentidos de pertenencia para habitar el mundo de modo original, único e irreplicable; para ocupar los espacios públicos, interculturales y privados de las sociedades, dentro del contexto histórico de la modernidad.

Las canciones también muestran que las diferencias entre kichwas y aymaras son particularidades del *mundo real* que se relacionan con vestido, celebraciones y rituales, instrumentos musicales originales y específicos de cada comunidad sea kichwa o aymara.

3. LOS MUNDOS REAL, DE REFERENCIA Y POSIBLE EN LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL DE KICHWAS Y AYMARAS

En la tabla 1 se expresa la relación de las narraciones de 7 canciones (3 ecuatorianas y 4 bolivianas) que tienen como actores a comunidades indígenas: kichwas y aymaras y sus tres mundos: *real, de referencia y posible*.

Tabla 1. *Mundos real, de referencia y posible* en relatos de canciones

No.	CANCIONES	MUNDO REAL	MUNDO DE REFERENCIA	MUNDO POSIBLE
1	"Huashca de corales" (sanjuanito) Tradicional de Ecuador	Hechos relacionados con el comercio	Cosmovisión andina kichwa	Yo ca en la plaza mi chicha vendiendo longo ca queriendo conmigo casar
2	"Pilche de chicha" (sanjuanito) Tradicional de Ecuador	Acontecimiento festivo	Cosmovisión andina kichwa	Páseme un pilche de chicha de esa que es bien chumadora quiero ahogar mi desdicha en chicha de pura jora
3	"Vasija de barro" (danzante) Varios autores	La vida y la muerte	Cosmovisión andina kichwa	Yo quiero que a mí me entierren como a mis antepasados en el vientre oscuro y fresco de una vasija de barro
4	"Coplas para la Pascua" (tonada) Tradicional de Bolivia	La fiesta de la Pascua en Tarija	Cosmovisión andina aymara	Ninguna Pascua es tan linda como la mía Pascua mezclada de pena con alegría
5	"Humahuaqueño" (huayño) Tradicional de Bolivia	Acontecimiento de la fiesta del carnaval e instrumentos musicales	Cosmovisión andina aymara	Llegando está el carnaval quebradeño mi cholitay Fiesta de la quebrada humahuaqueña para bailar erke, charango y bombo carnavalito para cantar
6	"Jallalla" (trote) Jesús Durán	Las relaciones del hombre con la naturaleza	Cosmovisión andina aymara	Serán cuatro los que lleguen de la noche oscura bordados de lluvia sus ponchos de puna Uno viene con su boca verdeando de coca cual musgo en la roca es Katari Tomás
7	"Sirviñaco" (bailecito) Tradicional de Bolivia	Relaciones prematrimoniales	Cosmovisión andina aymara	Te propongo sirviñaco, si tus tatas dan lugar pa' l' alzada del tabaco vámonos a trabajar

Fuente: canciones recopiladas. Elaboración propia.

A continuación se analiza este enfoque *semiótico* en los relatos de canciones recopilados de la música popular de Ecuador y Bolivia.

En la canción nº 1 "Huashca de corales", tradicional de la música popular de Otavalo en ritmo de sanjuanito, el *mundo posible* de su relato refleja referencias culturales de los kichwas otavaleños acerca de su realidad.

Yo ca² en la plaza
mi chicha³ vendiendo
longo⁴ ca queriendo
conmigo casar.
Longo de los diablos
No me has de engañar
Porque casarando⁵
poñete⁶ haz de dar
Ay no es así longuita⁷
No es así mi amor
Porque casarando
Anaco⁸ bordado
Camisón de seda
Huashca de corales⁹
Todito he de dar

A partir de esta narración o *mundo posible*, los versos de esta canción popular remiten al *mundo de referencia* o cosmovisión de los otavaleños kichwas, actores o sujetos de la *comunicación*, al mismo tiempo este relato se constituye en una versión sobre su *mundo real*. En el primer verso la plaza y la chicha son referentes o elementos culturales ejes de las comunidades indígenas kichwas, remite a hechos donde se realiza el comercio, en un caso, y la fiesta, en otro caso que constituyen su *mundo real*. La plaza es el lugar de compraventa en el que se ofrecen distintas mercancías, entre ellas las que pertenecen a la culinaria indígena tradicional. La chicha hecha de maíz como bebida original que reemplaza al licor. El maíz es un elemento base de la dieta de los indígenas que incluye a los kichwas¹⁰. Este verso, además, describe tácitamente el ritual de enamoramiento de los indígenas.

En el segundo verso se enuncia la desconfianza del cortejo por el temor del *mundo real*, de hechos de violencia del hombre frente a la mujer. El tercer verso designa la

² Ca es una variación del adverbio de lugar acá.

³ Chicha es una bebida que se elabora con maíz fermentado al que se lo llama jora (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 67).

⁴ Longo, del kichwa *lungu*, es una palabra con dos sentidos opuestos, tiene significación despectiva cuando se emplea para denigrar a los indígenas (De la Torre y Guerrero, 2006: 171). En algunas regiones o ciudades, como en Cuenca, se lo emplea de modo afectivo entre amigos o amigas.

⁵ Casarando es una palabra con variación del término casamiento o matrimonio.

⁶ Poñete, variación de la palabra puñete, dar un golpe con la mano hecha puño.

⁷ Longuita, en este caso se lo usa con cariño para designar a una indígena.

⁸ Anaco, del kichwa *anacu*, es la tela rectangular que las indígenas se ciñen a modo de falda.

⁹ Huasca, también se escribe "guasca", quiere decir cuerda de cabuya trenzada. Los corales son políperos pulimentados que se emplean en joyería (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 81, 122).

¹⁰ Para las comunidades aymaras de Bolivia el maíz también es parte fundamental de su dieta y culinaria.

referencialidad cultural que supone el vestido de las mujeres kichwas de Otavalo, cuyas prendas son ofrecidas como obsequio de matrimonio: blusas blancas estampadas con coloridos y abundantes adornos, pulseras y collares de corales, faldas de color oscuro sujetadas por fajas, como atuendo barroco andino.

Desde esta perspectiva, lo barroco no se reduce al arte, de origen incierto, pues los europeos reclaman su creación; mientras que autores como Carpentier (citado por Racionero, 2004) sostienen que el barroco ya existió en América precolombina, como lo prueban vestigios de pueblos originarios¹¹. Para confirmar el origen barroco de los pueblos indígenas de América Latina prehispánica, Carpentier se apoya en la literatura de El *Popol-Vuh*, y los Códices sagrados del *Chilam Balam*. El *Popol-Vuh* es un libro de los indios quichés de las tierras altas de Guatemala, descendientes de los mayas.

«Originalmente, el *Popol-Vuh* fue pintura, memoria, palabra, y en esta forma de tradición oral se conserva hasta mediados del siglo XVI, época en que vuelve a ser escrito, por un indígena, antiguo sacerdote quizá, en lengua quiché, con caracteres latinos... se conoce el *Popol-Vuh* con el nombre de "Manuscrito de Chichicastenango"» (Anónimo, 2005: 6, 7).

Los Códices sagrados del *Chilam Balam* son un conjunto de varios libros que narran el modo de vivir de los mayas, antes y después de la conquista.

El barroco andino es un sincretismo del pensamiento de los pueblos originarios de la región con el mito católico que trajeron los españoles. El origen de este mestizaje se expresa en diversas manifestaciones culturales tales como los antecedentes festivos de los incas, que tenían prácticas similares de procesiones parecidas a las Entradas religiosas actuales de Bolivia; también se encuentra en las representaciones barrocas de imágenes en esculturas y pinturas, es un barroco que vincula lo terrenal, material y espiritual¹².

La presencia del barroco no solo data de la colonia ni solo en su versión artística, hoy el barroco se extiende a las culturas como los ámbitos que sintetizan la construcción de identidades originales, propias, autónomas en América Latina, que sobreviven en espacios comunitarios, rituales, familiares e interculturales. Por ejemplo, se mantiene hasta hoy la manera barroca de adornar los vestidos de las imágenes de las vírgenes en Bolivia, Perú, Ecuador, con abundantes ornamentos que representan la

¹¹ En el Ecuador hay figuras en cerámica precolombina abundantemente decoradas que representan un barroco andino, que se encontraron en las culturas Valdivia, Machalilla, Chorrera, La Tolita, Jama Cuaque (Desde 4.000 a.C. al 1530 d. C.). Muestras de estas figuras se encuentran en el Museo de Arte Precolombino la Casa del Alabado de Quito.

¹² Sobre fiestas prehispánicas y esculturas barrocas de pueblos incas reflexiona Tassi (2010: 59 y ss.).

naturaleza. Estos vestidos se extienden a mujeres quichwas y aymaras que portan similar y abundante decoración en sus blusas, chales, polleras y faldas.

«El proceso de mestizaje desatado a partir del caos colonial facilitó el sincretismo religioso; y el cristianismo terminó siendo conquistado por los dioses andinos. De este modo los comunarios se apropiaron de la iconografía cristiana e invaden los templos llevando su música y sus danzas. El santoral es superpuesto por el calendario agrícola. Centenares de fiestas católicas adquieren rostro indígena con todos sus rasgos libertarios» (Burgoa, 2010: 331).

Otro sanjuanito que muestra referencias culturales de los kichwas de Otavalo es la canción nº 2 “Pilche¹³ de chicha”, de la música tradicional ecuatoriana:

Páseme un pilche de chicha
de esa que es bien chumadora¹⁴
quiero ahogar mi desdicha
en chicha de pura jora
De la caña sale el jugo
Y del jugo el aguardiente
De ese que es para la gente
El amigo más conciente
Tengo una guambra¹⁵ bonita
Que es muy bonita y señora
Que hasta le gusta chumarse¹⁶
Con chicha de pura jora

La chicha de jora sustituye al licor, tiene los mismos efectos embriagadores. Esta canción recoge en su relato o *mundo posible* la importancia cultural que tiene esta bebida original andina en su *mundo de referencia*. Las referencias culturales en las comunidades kichwas son la fiesta y el licor de carácter colectivo que exponen el *mundo real* cuando remiten a hechos en los que los indígenas beben en grupo para lograr cohesión comunitaria¹⁷.

¹³ Pilche es una tasa redonda mediana que se hace del fruto de un árbol del mismo nombre (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 214).

¹⁴ Se deriva de la palabra kichwa chuma, que embriaga (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 74)

¹⁵ En kichwa guambra quiere decir muchacha o adolescente (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010: 121).

¹⁶ Chumarse quiere decir embriagarse en kichwa (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2010 74).

¹⁷ Tuve la oportunidad de participar en la comunidad de Peguche, Otavalo, en la fiesta del Pawcar Raymi o fiesta del sol recto, que se celebra en el equinoccio de marzo. Durante la fiesta un kichwa se encargaba de llevar una botella de chicha y un vaso y acercarse a cada participante de la celebración y brindarle un trago, este ritual se repetía con todos los participantes, es una demostración de cómo se comparte la bebida colectivamente (Observación realizada el 21 de marzo de 2013 en Peguche, Otavalo).

El relato de la canción nº 3 “Vasija de barro”¹⁸, en ritmo de danzante¹⁹, recoge sentidos de su *mundo de referencia* de la vida y la muerte para las comunidades andinas kichwas de Ecuador.

Yo quiero que a mí me entierren
 como a mis antepasados
 en el vientre oscuro y fresco
 de una vasija de barro²⁰
 Cuando la vida se pierda
 tras una cortina de años
 vivirán a flor de tiempo
 amores y desengaños²¹
 Arcilla cocida y dura
 alma de verdes collados
 barro y sangre de mis hombres
 sol de mis antepasados²²
 De ti nací y a ti vuelvo
 arcilla, vaso de barro
 con mi muerte yazgo en ti
 de tu polvo apasionado²³

Aunque la canción da cuenta de costumbres prehispánicas de enterramiento de los familiares en vasijas de barro con comida, hasta ahora en el día de los muertos, como hechos del *mundo real*, el 2 de noviembre de cada año los familiares de las comunidades kichwas asisten a los cementerios y se sientan alrededor de las tumbas de sus seres queridos a comer, al tiempo que dejan un plato en los nichos visitados, tal como lo hacían antes de la presencia española en estos territorios. La muerte para las comunidades andinas es parte de su polo opuesto: la vida; son polos complementarios aunque aparezcan contradictorios. Según las creencias que pertenecen al *mundo de referencia* de los kichwas, el ser humano nace del polo de la muerte y al termi-

¹⁸ “Vasija de barro” es una canción colectiva cuyo texto lo crearon varios escritores. La música pertenece a Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez. A pesar que es una canción compuesta por mestizos, su referencia pertenece a la cosmovisión kichwa de Ecuador. Creada en la casa del pintor Oswaldo Guayasamín, el 7 de noviembre de 1950. La canción se inspiró en uno de los cuadros de este pintor en el que había unos esqueletos pequeños de niños dentro de una vasija de barro. Era la manera en que varios pueblos precolombinos enterraban a sus muertos (De la Torre y Guerrero, 2006: 53, 54).

¹⁹ El danzante es un ritmo de origen indígena, su célula rítmica es trocaica, tiene un valor largo precedido de uno corto, con carácter moderato (Rodríguez, 2008: 45). Se lo interpreta con preferencia en la sierra andina ecuatoriana. El término se originó para designar al danzante indígena de este ritmo que participaba en rituales y fiestas (Guerrero, 2002: 537).

²⁰ Esta estrofa pertenece al poeta Jorge Carrera Andrade (De la Torre y Guerrero, 2006: 54).

²¹ Estrofa del poeta Jorge Alemán (De la Torre y Guerrero, 2006: 54).

²² Al pintor Jaime Valencia se le atribuye esta estrofa (De la Torre y Guerrero, 2006: 54).

²³ Estrofa compuesta por el poeta Jorge Enrique Adoum (De la Torre y Guerrero, 2006: 54).

nar la vida vuelve a su polo opuesto, en otras palabras, de la tierra venimos a la tierra volvemos, como reza la letra o *mundo posible* de esta canción²⁴. La momificación que antes de los españoles practicaban las comunidades precolombinas, ahora se representa simbólicamente en los recién nacidos que son envueltos de similar manera que las momias, lo cual funcionalmente ayuda a las madres a cargarlos con mantas en sus espaldas sin el peligro de que se muevan y caigan mientras trabajan. Una constancia adicional de ello son las guaguas de pan²⁵, que representan a los niños envueltos alrededor, sin aparecer piernas ni brazos solo el tronco y la cabeza, y que se sirven durante el día de difuntos con colada morada²⁶.

La canción nº 4 “Coplas para la Pascua”, en ritmo de tonada, tradicional boliviana, remite a la importancia que tiene la fiesta para las comunidades andinas, en este caso para las que se ubican en Tarija, valle del sur de Bolivia. Las coplas chapacas de la Pascua son el *mundo posible* que pertenece al Santoral Católico, parte del *mundo de referencia* de los andinos bolivianos, se las interpreta en Semana Santa, especialmente durante la vigilia del sábado santo, ritual que como hecho del *mundo real* se repite cada año:

Ninguna Pascua es tan linda
como la mía
Pascua mezclada de pena
con alegría
Dicen que la Pascua viene
por esa loma
cantando de rama en rama
como paloma
Desempiedren esta calle
y échenle arena
así verán las pisadas
de mi morena
He plantado una rosa
y una granada
la granada dio su fruto
la rosa, nada
Tarijeño soy señores
lindu chapaco cantor

²⁴ La complementariedad consiste en la integración armoniosa de polos contrarios de forma integral: noche y día, hombre y mujer, viejo y niño, bueno y malo, sol y luna, cielo y tierra, vida y muerte, felicidad y sufrimiento, arriba y abajo. Es la integración y convivencia de las diferencias y los diferentes (Estermann, 1998: 160 y ss.).

²⁵ Las panaderías sacan a la venta las guaguas de pan, por lo general días antes de la fecha que se recuerda a los difuntos en Ecuador, el 2 de noviembre de cada año. Guaguas en kichwa quiere decir niños o niñas.

²⁶ Bebida caliente hecha fundamentalmente de mora.

de ande es lindu
de ahí soy yo

Una narración o *mundo posible* que contiene versiones sobre la realidad y se enuncia desde la interacción intersubjetiva de familias, amigos, compañeros, vecinos, es la canción nº 5 “Humahuaqueño”, tradicional de Bolivia en ritmo de huayño, recoge la referencia de instrumentos propios de ensambles aymaras; es un ejemplo de la cosmovisión andina o *mundo de referencia* que destaca el carácter festivo del carnaval para estos pueblos. Se reproduce a continuación el texto de esta canción.

Llegando está el carnaval
quebradeño mi cholitay
Fiesta de la quebrada
humahuaqueña para bailar
erke²⁷, charango y bombo
carnavalito para cantar
Quebradeño a mí me dicen
porque nací en la quebrada
Carnavalito de mi querer
toda la rueda venga a bailar,
hayes de un yaraví
entre charango se han de olvidar
erke de hondo sentir
bombo risueño te alegrará

Esta canción resalta el carnaval y el ensamble andino de instrumentos musicales con el que se interpretan canciones para los bailes de esta celebración significativa para los aymaras en Bolivia, fundamentalmente compuesto de bombo, charango, erke, queñas, zampoñas. Los ensambles de música andina se conformaron luego de un largo proceso en el que la influencia europea, especialmente cristiana española, de sus instrumentos renacentistas y su peculiar orquestación barroca, pesó en la construcción posterior de instrumentos andinos y su ensamble orquestal al fusionarlos con los instrumentos originarios de América Latina.

«En el proceso de occidentalización de las culturas musicales indígenas, llevado a cabo en un primer momento por la estructura clerical colonial en su plan de evangelización – momento donde aparecen los primeros polifonistas originarios de tierras americanas-, el barroco americano comienza igualmente el aprendizaje, ejecución y construcción de los instrumentos musicales europeos por parte de los indígenas» (Mullo, 2009: 48).

La referencia andina de la celebración del carnaval para estas comunidades indígenas es un hito importante en el calendario de los bolivianos, una muestra

²⁷ El erke es un tipo de clarinete que se compone de una boquilla hecha de caña hueca incrustada en un cuerno vacuno que cumple la función de resonador (Martínez, 2010: 263).

importante es el Carnaval de Oruro, donde se organiza una Entrada de gran magnitud por la fecha. En Bolivia, el carnaval de Oruro se festeja todos los años, durante seis días da lugar a la presentación de expresiones artísticas y culturales populares como máscaras, tejidos y bordados. Oruro, ubicado a 3.700 metros sobre el nivel del mar, en las montañas del oeste de Bolivia, era un significativo centro de ceremonias precolombino antes de convertirse en un importante centro minero en los siglos XIX y XX. Es una fiesta en la que la manifestación de la liturgia cristiana se sincretizó con la ritualidad de los pueblos originarios. El principal evento es la Entrada²⁸, en la que los bailarines recorren cuatro kilómetros, durante veinte horas, sin interrupción. Más de 28.000 bailarines y 10.000 músicos repartidos en unos cincuenta grupos participan en el desfile interpretando canciones con ritmos propios de la música popular de esta región boliviana (UNESCO, 2011). Cada agrupación, también denominada fraternidad, consigue financiamiento para sus trajes e instrumentos con el aporte grupal de los integrantes, además se nombran prestes o pasantes que financian los gastos de organización, ensayos y otros rubros para su intervención en las Entradas de Bolivia.

En estas fiestas estas comunidades andinas hacen presentes su *mundo real* que se refleja en su *mundo de referencia*, mediante la escenificación con la música y la danza en el sentido festivo, tal como expresa la narrativa o *mundo posible* de esta canción.

La siguiente canción nº 6 titulada “Jallalla”, de origen boliviano, es un ritmo de trote²⁹ de Jesús Durán³⁰, presenta una narración o *mundo posible* de los aymaras:

Serán cuatro los que lleguen
de la noche oscura
bordados de lluvia
sus ponchos de puna
Uno viene con su boca
verdeando de coca
cual musgo en la roca
es Katari Tomás
Con el viento en la garganta
el Julián Apaza

²⁸ Las Entradas son procesiones o desfiles religiosos de danzas y ritmos musicales en las que participan grupos llamados fraternidades. Son festividades que se reproduce en varias ciudades de Bolivia, en este caso se trata de la Entrada del carnaval de Oruro.

²⁹ El trote es un ritmo y danza del norte de Chile, tiene un origen indígena aunque ha asimilado en su coreografía figuras de las danzas europeas. Muy semejante al carnavalito del norte de Argentina y al huayño de Bolivia y Perú. Es un baile de parejas independientes (Ecured, 2014).

³⁰ Jesús “Jechu” Durán (1952-2014), músico, guitarrista y compositor boliviano, sus canciones tienen una tendencia social con ritmos tradicionales de Bolivia, fundador del Taller de Música Popular Arawi, orientado a la formación musical de jóvenes de escasos recursos. Ganador del Festival Nacional de la Canción Social (Página Siete, 2014).

grita por la pampa
canta Pachamama
Sembrando su causa
el Willka Zárata camina
deja su semilla
de quinua encendida
El cuarto no es solo una voz
el cuarto es todo un coro que levanta su voz
serpiente extensa, puma garrudo
cóndor de plumas metálicas
blanca llama del firmamento aymara
denos la paz, la paz de nuestros cerros
denles: la ceguera a los vigías
la sordera a los espías
que no nos descubran
antes del cerco
Se volvió angosta la senda
por la que caminan
Uiqllas recosidas
whipalas queridas
Uiqllas recosidas
Jallalla Bolivia!!

Esta canción remite a elementos simbólicos de comunidades andinas bolivianas, a su *mundo de referencia*, por ejemplo la hoja de coca de uso milenario, tanto para generar energía así como elemento ritual o ceremonial. Otros pasajes narrativos rememoran hechos o situaciones del *mundo real* de estas comunidades, por ejemplo, el poncho, una prenda de vestir que siguen usando las comunidades campesinas. La referencialidad de la canción también remite a las relaciones de los aymaras con la naturaleza³¹, en las que el hombre es un puente de múltiples conexiones con la pachamama o madre tierra, con el viento, con elementos que se relacionan con labores agrícolas de siembra pero que al mismo tiempo conforman la interacción del hombre con el cosmos, o con los cerros que adquieren también características de correspondencia con las comunidades andinas. Como animales-símbolos, esta canción nombra al puma, a la serpiente, a la llama y al cóndor, representaciones de la vida con las que el hombre andino busca un equilibrio y unidad de la diversidad, tales son los animales de aire y tierra. La canción termina con la expresión aymara “jallalla” que en español quiere decir: arriba.

³¹ Para autores como Estermann (1998) y Mejía (2005), es vital la relación del ser humano inmerso en unidades étnicas (ayllu) con la naturaleza, conexión con la madre tierra (pachamama) es un eje de vitalidad y de relacionalidad para el pensamiento aymara en particular y andino en general.

La canción nº 7 “Sirviñaco” tiene ritmo de bailecito³², remite a un período de prueba que dos enamorados de una comunidad andina realizan en acuerdo con sus padres. Durante un tiempo los jóvenes viven en casa de los padres del novio, y luego se turnan durante otro tiempo de similar duración en el hogar de ella. Comparten casa, cama y alimento. Al término de este tiempo de prueba, las familias se reúnen para evaluar si los jóvenes son aptos para el matrimonio o termina el noviazgo.

Yo t' he dicho nos casimos,
vos diciendo que tal vez;
sería bueno que probimos
ma ver eso qué tal es.
Te propongo sirviñaco,
si tus tatas dan lugar
pa' l' alzada del tabaco
vámonos a trabajar
Te compraré ollita nueva,
en la feria 'e sumalao,
es cuestión de hacer la prueba
de vivirnos amaños.
Y si tus tatas se enteran,
ya tendrán consolación,
que todas las cosas quieren
con el tiempo la ocasión.
Y si Dios nos da un changuito
a mí no me ha de faltar
voluntad pa' andar juntitos
ni valor pa' trabajar.
Te propongo como seña
pa' saber si me querís
cuando vas a juntar leña
sílvame como perdiz.

Es una canción cuyo *mundo posible* refleja el *mundo real* de los aymaras, en el que cuenta mucho el consenso de familias en las comunidades andinas como base para que dos novios puedan juntarse. Es una práctica prematrimonial cuyas normas son aceptadas por el *mundo de referencia* de los indígenas aymaras, para probar si los novios, tanto ellos mismos como sus familias, tienen el grado de complementación y madurez para iniciar un nuevo hogar.

³² El bailecito es un ritmo de origen incaico, su término reviste confusión porque así se designaba en forma genérica a la totalidad de bailes populares de Perú, Bolivia y el norte de Argentina (Portal Informativo de Salta, 2014). Es un ritmo sincopado que se repite tres veces, de naturaleza picaresca (Estudio de la música boliviana, 2014).

4. CONCLUSIONES

La relación entre *comunicación* y cultura es la base de los procesos de significación que generan los relatos de canciones ecuatorianas y bolivianas. En las 7 canciones de la música popular analizadas: 3 kichwas y 4 aymaras, los individuos y comunidades kichwas y aymaras, como *actores sociales*, significan o comunican de acuerdo a sus referencias culturales desde donde conciben la realidad en su interacción social.

Del análisis *semiótico* realizado a estas canciones se demuestra que en común para el *mundo de referencia* de kichwas y aymaras es vital la relación del ser humano con la naturaleza, individual y colectivamente se conectan con la madre tierra (pachamama) desde actos o comportamientos vivenciales.

Los valores andinos son también regulaciones culturales con similar importancia para las cosmovisiones y la relacionalidad de kichwas y aymaras que se expresan en sus prácticas, celebraciones y fiestas; son valores que también sustentan la *comunicación* entre sus integrantes.

La música popular de Ecuador y Bolivia refleja el proceso de mestizaje barroco andino, la interacción entre el código cristiano católico con la cosmovisión indígena y un sincretismo similar para las culturas indígenas analizadas: kichwa y aymara.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2005): *Popol Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés*. Argentina: El Cid.
- BURGOA, T. (2010): "Reflexionando el valor cultural del tinku-encuentro", en VV.AA.: *XXIII Encuentro Anual de Etnología-RAE 2009. Tomo II*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- DE LA TORRE, A. y GUERRERO, P. (2006): *Gonzalo Benítez, tras una cortina de años*. Quito: FONSA.
- ECHEVERRÍA, B. (1994): *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: UNAM.
- ECHEVERRÍA, B. (2006): *Vuelta de Siglo*. México: Era.
- ECHEVERRÍA, B. (2008): "El ethos barroco y los indios", *Revista de Filosofía "Sophia"*, nº 2. Disponible en <http://www.flacsoandes.edu.ec>. Consultado el 23 de noviembre de 2016.
- ECO, U. (1999): *Lector In Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- ECURED (2014): "El trote (baile)". Disponible en [https://www.ecured.cu/El_trote_\(Baile\)](https://www.ecured.cu/El_trote_(Baile)). Consultado el 14 de septiembre de 2014.

- ESTERMANN, J. (1998): *Filosofía Andina, estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Abya-Yala.
- ESTUDIO DE LA MÚSICA BOLIVIANA (2014): “La cueca y el bailecito”. Disponible en <http://estudiomusicaboliviana.com/CuecaBailecito.aspx>. Consultado el 10 de septiembre de 2014.
- GUERRERO, P. (2002): *Enciclopedia de la música ecuatoriana. Tomos I y II*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.
- HORMIGOS, J. (2010): “Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido”, *Comunicar*, nº 34, pp. 91-98. DOI: <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>
- INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL (2010): *Glosario del Patrimonio Cultural Inmaterial del Azuay*. Cuenca: INPC, Regional 6.
- MARTÍNEZ, M. (2010): “Anatas, erkes y cajas en los Chichas. Comparsas de carnaval en Tupiza, Remedios, Palala Baja, Quebrada Seca y Arata (Sud Chichas, Potosí)”, en VV.AA.: *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia. Tomo 2*. La Paz: Plural.
- MEJÍA, M. (2005): *Hacia una filosofía Andina. Doce ensayos sobre el componente andino de nuestro pensamiento*. Disponible en <https://goo.gl/VgYy7Y>. Consultado el 23 de noviembre de 2016.
- MONCADA, R. (2015): “Comunicación y sentidos culturales de productores y comerciantes de mercancías musicales en Otavalo, Ecuador y en el Alto, Bolivia”, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador, Quito. Disertación doctoral no publicada.
- MULLO, J. (2009): *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura.
- PÁGINA SIETE (2014): “Fallece el músico Jesús Durán, pero sus canciones quedarán”, *Página Siete*, 31 de agosto de 2014. Disponible en <https://goo.gl/uHouwY>. Consultado el 12 de septiembre de 2014.
- RACIONERO, L. (2004): “Carpentier y lo real maravilloso”, *La Vanguardia*, 3 de marzo de 2004.
- RODRIGO ALSINA, M. (2005): *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós.
- RODRÍGUEZ, E. (2009): “Reflexiones en torno al mestizaje y sus implicaciones para la relación oralidad/escritura en el marco de la discusión intercultural”, *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, vol. 31, nº 2, pp. 187-198. Disponible en <https://goo.gl/aCF0GI>. Consultado el 10 enero de 2014.
- TASSI, N. (2010): *Cuando el baile mueve montañas. Religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia*. La Paz: Fundación Praia.
- UNESCO (2011): “Carnaval de Oruro”. Disponible en <https://goo.gl/yaFQjZ>. Consultado el 17 diciembre de 2011.

Raúl MONCADA LANDETA es Ph.D. en Ciencias Sociales, Especialización en Estudios Andinos. Máster en Investigación y Docencia de la Comunicación. Profesor titular de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador, desde 1992. Director del proyecto de investigación “El comportamiento y competencias mediáticas en entornos digitales de estudiantes secundarios y universitarios, usos, tendencias y participación educativa en la Universidad”. Miembro de la Red Interuniversitaria EuroAmericana de Investigación sobre competencias mediáticas para la Ciudadanía, ALFAMED. Correo electrónico: nrmoncada@uce.edu.ec.