

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

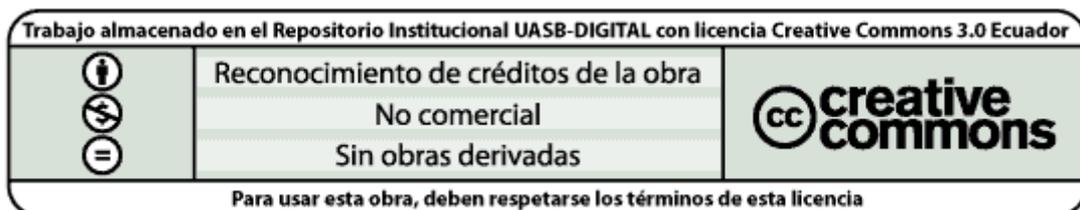
Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

**Bandas de pueblo: memoria, revitalización social y valor cultural en Ecuador**

Giovanny Gonzalo Puchaicela Narváez

**Quito, 2016**



Yo, Giovanni Gonzalo Puchaicela Narváez, autor de la tesis intitulada **Bandas de pueblo: memoria, revitalización social y valor cultural en Ecuador**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 01 de abril de 2016

Firma: .....

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

**Bandas de pueblo: memoria, revitalización social y valor cultural en Ecuador**

Autor: Giovanni Gonzalo Puchaicela Narváez

Tutor: Edgar Vega

Quito, 2016

## Resumen

El presente trabajo de investigación busca realizar un acercamiento interpretativo de las bandas de pueblo en el Ecuador como agrupación ícono dentro de la cultura popular e historia musical de nuestro país. Entonces, es fundamental plantear una reflexión acerca de los procesos que han dado lugar a una intensa dinámica entre la herencia cultural-musical de los pueblos ancestrales de Ecuador, los elementos culturales impuestos desde Europa, y los aportes de la cultura afroecuatoriana, elementos en permanente tensión que han configurado un escenario de disputa de sentido entre lo que las élites han construido como “culto” y la producción simbólica del pueblo.

A partir de este contexto, el presente estudio permite reflexionar sobre la cultura popular, su capacidad para asimilar, incorporar y resignificar, contenidos simbólicos impuestos desde una posición de poder por parte de la cultura dominante, transformándose así misma permanentemente como una forma de resistir, impugnar e insurgir. Para entender esto, es necesario plantear un recuento histórico que posibilite tener una mirada de las batallas simbólicas que han estructurado a las bandas de pueblo como eje de la fiesta popular, religiosidad, y elemento central en el ciclo de vida de las personas de los sectores populares. Así, este análisis de las bandas permite poner en evidencia los procesos culturales, pasados y presentes, que dan como resultado la riqueza y diversidad de la cultura popular ecuatoriana.

Finalmente, acercarse a las bandas de pueblo a implicado en el presente trabajo, un esfuerzo interpretativo de procesos actuales en el que las tradiciones se ven expuestas a lo moderno y mediático, primero en un escenario complejo de exclusión, pero luego como un canal que permite nuevas formas de interacción y consumo de lo simbólico dando cuenta de la absoluta vigencia de lo tradicional en tiempos modernos. Por eso sin la menor duda se afirma que las bandas de pueblo son el alma de la fiesta.

## **Agradecimientos:**

A los músicos de las bandas de pueblo por su generosidad para compartir sin reparos toda su sabiduría y su compromiso con la labor diaria de gestión que llevamos a cabo conjuntamente. A Mario Godoy, Pablo Guerrero, Juan Mullo, Manuel Espinosa Apolo, Gonzalo Puchaicela por su incansable labor que ha dado luces a este trabajo. A Edgar Vega, por su guía durante este proceso investigativo, su permanente aliento y predisposición fueron factores fundamentales para la conclusión de este trabajo.

## **Dedicatoria:**

A mi esposa Fernanda, compañera eterna de este viaje que hace de lo cotidiano algo sorprendente. A mis Padres Gonzalo y Lidia, que son mi guía y ejemplo de vida, su impulso ha dado como resultado este trabajo que les dedico. A mis hermanos/as Karina, Christian, Andrea y Pablo. A mi sobrina Génesis que nos alegra la vida en familia.

## Tabla de Contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo uno .....</b>	<b>14</b>
<b>El origen de las bandas de pueblo en el Ecuador .....</b>	<b>14</b>
1.1 Los pueblos ancestrales de Ecuador .....	14
1.2 El proceso de colonización.....	18
1.3 La independencia y la proliferación de las bandas en el Ecuador.....	21
<b>Capítulo dos.....</b>	<b>26</b>
<b>Un acercamiento musical a las bandas de pueblo.....</b>	<b>26</b>
2.1 Las bandas militares como núcleo musical del siglo XIX .....	26
2.2 El formato instrumental de banda .....	28
2.3 Géneros y ritmos de ejecución tradicional .....	29
<b>Capítulo tres .....</b>	<b>33</b>
<b>El sentido de pueblo en las bandas .....</b>	<b>33</b>
3.1 La Colonia como matriz cultural de poder.....	33
3.2 Resemantización cultural .....	36
3.3 La cultura popular, la raíz de las bandas .....	40
3.4 Religiosidad popular y fiesta religiosa.....	47
3.5 La banda mocha, la expresión afroecuatoriana de las bandas.....	49
<b>Capítulo cuatro .....</b>	<b>53</b>
<b>Una mirada actual a las bandas de pueblo.....</b>	<b>53</b>
4.1 Consideraciones conceptuales de la tradición.....	53
4.2 Las bandas en disputa con la modernidad.....	56
4.3 La mediatización de las bandas de pueblo .....	59
4.4 Lo institucional de la cultura.....	67
<b>A manera de conclusiones .....</b>	<b>73</b>
<b>Fuentes bibliográficas.....</b>	<b>76</b>

## **Introducción**

Las bandas de pueblo en el Ecuador representan una de las tradiciones más importantes de la cultura popular. Constituyen una expresión dinámica de los procesos culturales que viven nuestros pueblos, tomando en consideración una perspectiva más amplia que da cuenta del valor y herencia musical de los pueblos ancestrales de nuestro país hasta expresiones actuales de fusión y experimentación musical. Las bandas de pueblo dan cuenta de un proceso cultural que se ha consolidado en nuestro país desde el siglo XIX hasta la actualidad, siendo una actividad netamente socializante de construcción de identidad colectiva, de resistencia e insurgencia simbólica de los sectores populares.

Ellas guardan una relación muy íntima con la comunidad a la que pertenecen, atraviesan la vida de las personas, desde lo sagrado hasta lo festivo, construyendo de esta forma un vínculo de continua interacción y resignificación. La mayor fortaleza de la banda de pueblo es posiblemente su sonoridad particular. Ello responde a tipos de técnicas de aprendizaje e interpretación que a veces son tomadas como “rusticas” por los sectores culturales que han construido el mundo de lo “culto”; sin embargo, ganan en expresividad para el tipo de repertorio y función social.

La presente investigación da cuenta de la capacidad que tienen las bandas de pueblo como parte de la cultura popular para incorporar, resignificar y transformar constantemente elementos simbólicos, primero como medio de supervivencia cultural pero también como una forma de impugnación de la cultura elitista. Se trata de poner de manifiesto los usos y la construcción de sentido que las bandas han generado a su alrededor, teniendo como protagonistas a los distintos actores sociales en un escenario de lucha simbólica entre lo culto y lo popular.

El objetivo central de este trabajo es aportar de manera inicial y exploratoria al entendimiento de las bandas de pueblo, piezas fundamentales en nuestra historia musical, para lo cual se debe responder a la siguiente pregunta: ¿cómo es la estructura de las bandas de pueblo en el Ecuador? Se entiende por estructura, en el contexto del presente trabajo, al conjunto de dimensiones que configuran el quehacer de las bandas de

pueblo en el Ecuador, es decir, su origen, formato musical, función social en la comunidad y valor cultural.

El presente proyecto, sin pretender exhaustividad, busca incursionar en el tema con un análisis interdisciplinario que involucre la música, los estudios de la cultura y los estudios sociales. El estudio de caso partirá de un recuento histórico del proceso de consolidación que han vivido las bandas de pueblo; luego se incorporarán concepciones musicales como orquestación, lo cual permite entender la estructura instrumental de las bandas de pueblo, así como un formato específico de instrumentos que la conforman. En ese mismo sentido, es importante realizar un análisis fundamentado en el principio de *formas musicales* para determinar los géneros y ritmos tradicionales que ejecutan estas agrupaciones, así como sus tonalidades y compases.

A partir de este análisis, y sustentado en los estudios de la cultura, se busca un acercamiento teórico de interpretación en lo referente a la conformación de las bandas en el marco de una estructura social inscrita en la matriz colonial europea impuesta por la invasión y colonización de América. Este análisis cultural será apoyado por categorías como “cultura popular”, desarrollada con gran profundidad por Jesús Martín Barbero. Para el autor, existen tres posibilidades o movimientos investigativos en ese ámbito:

1) El análisis histórico del proceso de lo popular a lo masivo que implica no una mera exterioridad de lo masivo, sino una inscripción progresiva en lo masivo de ciertos rasgos de la cultura popular.

2) En sentido inverso, investigar desde lo masivo a lo popular, analizar los dispositivos de control y de masificación de los cuales se vale lo masivo para desarticular y negar conflictos a través de los cuales las clases populares construyen su identidad. Asimismo, las mediaciones de las que se vale la cultura masiva para recuperar lo popular. Encontraremos así un nuevo modo de existencia de lo popular vinculado generalmente con la oralidad: los dispositivos vinculados con la memoria narrativa, las formas de reconocimiento que hablan de un modo de comunicación más directo y simple, más vital.

3) Una tercera línea pasaría por el análisis de los usos populares de lo masivo, que nunca son homogéneos ni uniformes, y marcan diferencias en distintos grupos. Un análisis de lo que consumen, de las gramáticas de recepción, de decodificación. En suma, un abordaje desde las “tácticas”, es decir las formas de resistencia coyunturales de los sectores populares (Jesús Barbero 2003, 85).

El proceso histórico que las bandas de pueblo experimentaron ha caracterizado una dinámica muy particular, cultural y musicalmente hablando. Estos atributos serán abordados tomando como referencia los procesos de “hibridación” que Néstor García Canclini nos propone. El autor entiende por hibridación cultural “los modos en que determinadas formas se van separando de prácticas existentes para recombinarse en nuevas formas y nuevas prácticas. Además, como una condición de lo popular y vinculando lo popular con lo masivo” (Néstor García Canclini 2001, 39). Para profundizar y complementar este análisis, con la intención de tener una mirada interpretativa del proceso cultural de las bandas de pueblo, se ha incorporado la categoría de heterogeneidad socio-cultural, trabajada por Antonio Cornejo Polar. El autor parte de un análisis de las literaturas latinoamericanas para mostrar la coexistencia de sistemas culturales distintos que conviven en una totalidad contradictoria, en ese sentido dice: “entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas e inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites” (Antonio Cornejo Polar 2003, 17). Esta categoría teórica es fundamental para complementar el análisis, ya que revela la agencialidad de los sujetos en la construcción social y cultural de su historia, esto implica no una simple visión dialéctica en la que los elementos contradictorios se resuelven en un síntesis armoniosa, sino que asume a la realidad como un espacio dialógico en el que pueden convivir, confrontándose, pero sin anularse esos elementos contradictorios.

Es fundamental, además, porque desde mi punto de vista complementa los planteamientos de la hibridación cultural, que si bien es cierto muestra un camino para entender los procesos culturales modernos de las sociedades latinoamericanas, encuentra un límite porque privilegia el resultado de los elementos culturales como una síntesis del proceso cultural, dejando de lado las contradicciones que permanecen latentes. La heterogeneidad cultural muestra una mirada teórica en la que los pueblos, las culturas son agentes, es decir las contradicciones dan cuenta de los procesos de resistencia e insurgencia simbólica de los pueblos.

De la misma forma, en el presente trabajo ha sido fundamental la obra de Enrique Dussel, desde su lectura de la matriz colonial del poder hasta sus aportes de la cultura popular como espacio de resistencia e insurgencia del pueblo.

En este punto es necesario marcar una distancia entre el presente trabajo con la postura teórica patrimonialista de la cultura, enfocada únicamente en una visión del pasado muerto y fosilizado, en su restauración y museificación, que son las tareas planteadas como primordiales para el Estado en lo referente a lo cultural. Como resultado de esto se observa un proceso de vaciamiento y degradación de lo simbólico instrumentalizado como medio para legitimar una mirada civilizatoria y de poder, que deja de lado todos los procesos de construcción de sentido que confluyen en las prácticas culturales. Por lo tanto, se busca establecer una ruptura con esta postura teórica y dejar sentada la reflexión de otro tipo de procesos que deben construirse colectivamente para que desde el Estado se contribuya a revitalizar las prácticas; el patrimonio desde una perspectiva intercultural que tenga como eje central la vida.

El acopio y procesamiento de información se realizó, en primera instancia, mediante trabajo de campo con las fuentes primarias de investigación. Se tomaron en consideración principalmente las bandas de pueblo del Distrito Metropolitano de Quito. El trabajo consistió en una visita al lugar de ensayo de cada banda de pueblo, en el que se realizaron entrevistas tanto al “músico mayor”<sup>1</sup> como a los integrantes de la banda. El objetivo de la entrevista se enfocó en determinar el proceso histórico que ha tenido la banda, así como su sistema de enseñanza musical, el proceso de ensayo, la estructura organizacional, el parentesco de los integrantes, la interrelación con la comunidad, la existencia de músicos profesionales formados en la banda. Además, se recopiló información de las escasas fuentes documentales que existen con respecto a bandas musicales en el Ecuador. Aquí es importante resaltar el trabajo de los musicólogos Segundo Luis Moreno, Pablo Guerrero, Juan Mullo, Mario Godoy, César Santos, entre otros.

Para un mayor entendimiento, este trabajo se ha dividido en cuatro capítulos. El primero hace referencia a una cronología sobre el origen de las bandas de pueblo en el Ecuador, tomando como referencia temporal la presencia en nuestro país de pueblos y culturas prehispánicas que construyeron un acervo cultural y musical que, a pesar de no contar con un registro sonoro documentado, ha sido transmitido auditivamente hasta

---

<sup>1</sup>Músico de la banda de pueblo que cumple las funciones de director, tanto por su conocimiento musical como por su mayor edad.

nuestros días; luego se aborda la colonización como etapa en la que se estructura el sincretismo cultural entre lo europeo, indígena y africano. El capítulo termina con una descripción del proceso de Independencia, en el que existe una secularización, proliferación y consolidación de las bandas.

El segundo capítulo está dedicado a un acercamiento musical a las bandas de pueblo; se revisa su estructura instrumental a partir del formato de banda militar europea del siglo XIX, además de un recorrido por los géneros de música tradicional ecuatoriana que interpretan con mayor generalidad. Este capítulo es, sobre todo, una aproximación que no busca profundizar en aspectos netamente técnicos del análisis musical. Los capítulos siguientes intentan recoger una mirada más interpretativa del mundo cultural que rodea a las bandas de pueblo.

El tercer capítulo da cuenta de los procesos de lucha de sentido que se ponen de manifiesto entre el imaginario socialmente construido de lo culto y lo popular. En este punto, la lectura de las bandas de pueblo se realiza desde la categoría de cultura popular como una estrategia de constante transformación e impugnación de lo culto. Luego se hace una revisión de la importante relación de las bandas con la religiosidad y la fiesta popular. El capítulo cierra con una pequeña descripción de la expresión afroecuatoriana de las bandas de pueblo: la banda mocha del valle de Chota.

El capítulo final de este trabajo se enfoca en una mirada más actualizada de los procesos culturales que están viviendo las bandas de pueblo. Se establece un marco de discusión de lo tradicional y su relación con la modernidad, fundamental para entender la vigencia que han cobrado las bandas de pueblo al incorporarse en procesos de mediatización. Se revisa su integración en los circuitos establecidos por la industria cultural, los medios masivos de comunicación y las redes sociales. Otro de los procesos actuales de las bandas es su fusión con ritmos y géneros musicales que parecerían distantes, como es el caso de la música electrónica; en este apartado se realiza un análisis del proyecto Electrobandas en la ciudad de Quito. Finalmente, se cierra este capítulo con una breve revisión de la mirada de las bandas desde lo institucional (tomando en consideración lo dicho con respecto a la visión patrimonialista de la cultura), el marco normativo en lo cultural y las acciones propuestas por las instituciones del Estado con competencia en el ámbito cultural, en lo nacional y lo local.



## Capítulo uno

### El origen de las bandas de pueblo en el Ecuador

#### 1.1 Los pueblos ancestrales de Ecuador

Realizar un proceso de análisis retrospectivo de la aparición de las bandas de pueblo en el Ecuador nos lleva necesariamente a la revisión del encuentro de dos matrices culturales: la occidental europea y la andina. Su conformación instrumental evidentemente tiene origen europeo; sin embargo, la forma de ejecución, los ritmos o géneros que interpretan, así como su función social dentro de la comunidad son de raíz andina.

Varios musicólogos e investigadores ecuatorianos concuerdan en que las bases para el asentamiento de este tipo de agrupaciones musicales en el país son prehispánicas y estuvieron afirmadas por una herencia de los pueblos ancestrales en la ejecución, principalmente, de instrumentos de viento o aerófonos, como por ejemplo payas, pífanos, pingullos y quipas. Se conoce que los pueblos ancestrales andinos utilizaban estos instrumentos en lo que se denomina como tropas de viento, es decir, interpretados en grupos de varios instrumentistas que entonaban al unísono una misma melodía.

Si bien no existe una periodización específica del desarrollo de los instrumentos musicales ecuatorianos ni de su sistema musical, para el presente trabajo se usará como base la periodización de la era precolombina para marcar los hallazgos más importantes en cuanto a instrumentos musicales y su posible uso, que dan cuenta del acervo cultural musical prehispánico en Ecuador.

**Precerámico. Paleoindio (12000 aC-3900 aC).** De acuerdo con los planteamientos realizados por el arqueólogo ecuatoriano Ernesto Salazar, se reconoce que los primeros asentamientos poblacionales, en lo que hoy conocemos como Ecuador, se registran aproximadamente hace 11.000 años (Ernesto Salazar 1990, 77); este fue un período sobre todo de adaptación, donde la caza y la recolección fueron las principales estrategias de supervivencia. El primer descubrimiento de restos arqueológicos del Paleoindio en nuestro país se realiza en 1961 en la zona del Inga, provincia de Pichincha, donde se encuentra una fuente

importante de elementos líticos, piedras talladas de basalto y obsidiana, datadas, según los análisis de carbono, alrededor de 7.080 años aC. De igual importancia, en 1988 se realiza el hallazgo, en la provincia de Santa Elena, de la cultura Vegas, la cultura de cazadores-recolectores mejor documentada en Ecuador que, según Salazar, constituye un puente que llena el espacio temporal entre los períodos Paleoindio y el Formativo (Ernesto Salazar 1994, 12).

**Formativo (3900 aC-2300 aC).** El factor primordial en este período será el paulatino desarrollo de la agricultura como medio básico de subsistencia, lo que permite asentamientos permanentes de los pobladores en los territorios, redundando en sociedades estables y mejor conformadas internamente. En la zona costanera del Ecuador encontramos las culturas Valdivia, Machalilla y Chorrera, y por el lado de la Sierra centro-sur la cultura Cerro Narrío o Chaullabamba.

El desarrollo del trabajo en cerámica constituye una de las principales características de este período. En las culturas mencionadas se han encontrado objetos de cerámica bien trabajados, así como instrumentos musicales aerófonos como caracoles marinos, silbatos, flautas verticales y horizontales confeccionadas en hueso (Jaime Idrovo 1987, 46), instrumentos ideófonos de sacudimiento<sup>2</sup> como collares con conchas *Spondylus*.

Las quipas o caracolas marinas tenían una función netamente convocante, para actividades de caza, rituales o bélicas; la técnica de emisión de su sonido es similar a la utilizada para la ejecución de las trompetas y sus derivados.

**Período de Desarrollos Regionales (500 aC-499 dC).** En este período es fundamental el avance organizativo social que tienen la cultura y su expansión territorial; se identifican roles específicos como sacerdotes, alfareros, tejedores, agricultores, lo que da cuenta de una estructura de división del trabajo. En la región Costa se puede citar a las culturas Tolita, Guangala, Tejar-Daule, Jama-Coaque y Bahía. La agricultura continúa siendo su principal medio de sustento y se han encontrado fragmentos de tejidos bordados que muestran cierto desarrollo textil.

En lo musical se han encontrado reproducciones de caracolas marinas en barro. “Confeccionados en cerámica y finamente decorados se han encontrado caracoles, quipas o churos (trompetas simples) en los que no solo se copia de manera

---

<sup>2</sup> Son instrumentos musicales de percusión los que producen su sonido por la vibración de su propio cuerpo; en el ejemplo, el movimiento del collar de conchas emite un sonido similar al sonajero.

admirable las conchas de los caracoles, sino también sus estructuras internas” (Mario Godoy 2012, 27).

En la región Sierra, desde Pasto hasta Cañar, se han descubierto compoteras y platos de la cultura Tuncahuán o Piartal. “Entre la cerámica se ha encontrado una variedad de compoteras de pie hueco, cerrado en su parte inferior, y en su parte interior poseen variedad de piedrecillas, que al ser agitadas producen un efecto de sonajeras”(27,28). También la evidencia del caracol marino en la región interandina muestra el contacto que existía con los pueblos de la Costa.

**Período de Integración (500-1500 dC).** La expansión territorial de los distintos pueblos acorta las fronteras, por lo que produce altos niveles de contacto e intercambio entre culturas. Es característico de este período una mayor tecnificación de la agricultura con la utilización de terrazas para los cultivos; esta tecnificación provoca que aumente la producción, por lo que los intercambios comerciales con pueblos vecinos se vuelven frecuentes. Otra característica importante es el aumento de la población que se consolida en centros urbanos. Los vestigios arqueológicos dan cuenta del desarrollo metalúrgico con elementos trabajados en cobre, plata y oro, así como del desarrollo textil con la producción de prendas en algodón. Las culturas referentes en la Costa son la Manteña, Huancavilca y Milagro, en la Sierra la cultura Puruhá o Elén Pata. En el museo Pedro Pablo Traversari de la Casa de la Cultura Ecuatoriana reposan varios instrumentos de los pueblos ancestrales del Ecuador, entre ellos dos flautas confeccionadas en hueso, encontradas en la provincia de Chimborazo, que forman parte de la cultura Puruhá.

**La imposición de la cultura Inca (1500-1534 dC).** La presencia inca en territorio ecuatoriano fue relativamente corta; no abarcó, según algunos autores, más allá de ochenta años. Para la cultura Inca era fundamental incorporar como parte del Tahuantinsuyo a Quito, por ser el lugar idóneo como centro ceremonial. Dentro de su cosmovisión se consideraban hijos del Sol, por lo tanto, el lugar propicio para la adoración al “Taita Inti” era Quito, lugar en que, por su ubicación geográfica, los rayos solares caen perpendicularmente. Jorge Salvador Lara dice en ese sentido: “lugar santo por excelencia en el mundo pan-andino por caer aquí cenitalmente el sol de mediodía. Este hecho había sido una de las causas para las persistentes penetraciones incásicas hacia la región ecuatorial desde la remota Cuzco” (Jorge Salvador Lara 1997, A4).

El influjo incaico tiene lugar principalmente en la Sierra ecuatoriana: “hubo influencia en la vestimenta femenina, se introdujeron camélidos andinos, el quechua imperial se difundió como lengua franca interregional, en Quito como ciudad santa se propició la reproducción de “geografía sagrada” del Cuzco” (Mario Godoy 2012, 28). Además de que se dinamizó el intercambio comercial, la arquitectura y la cerámica también van a adoptar elementos de la cultura inca; sin embargo, cabe recalcar que al ser un período de tiempo corto de presencia inca, y en general al no tratarse de un proceso abrupto de conquista, las particularidades de las culturas ancestrales del territorio ecuatoriano van a permanecer vigentes en este período.

Los incas parece ser que heredaron y mantuvieron además costumbres y tradiciones de los pueblos conquistados, a las que estaban asociadas instrumentos musicales específicos. En las *Relaciones histórico-geográficas* de Fernando Santillán y Polo Ondegardo consta que los bailarines, músicos y cantantes de regiones conquistadas eran considerados como tributo de guerra... Las danzas, aparte de las de tipo ritual o militar-guerrero, eran muy variadas y de corte regional, ya que los incas solían respetar los usos y costumbres de los pueblos dominados en cuanto no interfiriesen con sus designios (Mario Godoy 2012, 29).

En lo musical, evidentemente existieron procesos de intercambio e influencia mutua; sin embargo, al no contar con registros sonoros, los planteamientos que se realizan son determinados por inferencia, muchas veces establecidos como hipótesis a ser verificadas. Por ejemplo, el escritor peruano José María Arguedas considera que un canto cuzqueño de cosecha denominado “ballay bizi” tiene semejanza con el “jaway” de la cultura Puruhá de la provincia del Chimborazo.

**Elementos de la herencia musical prehispánica.** Como ya se ha manifestado, la carencia de un sistema de registro sonoro nos lleva necesariamente a inferir muchos de los planteamientos. Sin embargo, existen elementos que podríamos determinar como concretos del acumulado musical prehispánico en Ecuador. Primero, la evidencia de un sistema tonal basado en la estructura pentafónica menor. Segundo, y relacionado a aquello, ritmos de raíz indígena contenedores de melodías pentafónicas menores. Aquí es fundamental el aporte de varios investigadores musicales ecuatorianos; Segundo Luis Moreno es un referente por presentar uno de los primeros trabajos en este campo. Los ritmos de herencia indígena en nuestro país—de alguna manera se ha llegado a un “consenso general” en aquello—, son el sanjuanito, yaraví, yumbo y danzante. Y tercero, un acervo instrumental que da cuenta fundamentalmente del amplio desarrollo de instrumentos aerófonos tales

como rondadores, payas, pífanos, flautas, silbatos, ocarinas, antaras, etc., confeccionados en distintos materiales como piedra, hueso, arcilla, carrizo, correspondientes a los períodos Formativo Temprano, Medio y Tardío, que van desde 3900 a 550 años aC.

Inferimos en este punto que el desarrollo instrumental redundó en el enriquecimiento musical de la zona, ya que estos instrumentos ya no eran empleados únicamente para actividades de convocatoria, sino también para las otras dimensiones de la vida: la cosecha, el enamoramiento, la fiesta, la vida, el duelo, lo sagrado y profano, es decir, la incorporación paulatina de un sistema musical en el tiempo ordinario y extraordinario de la vida.

También es importante decir que estos instrumentos ancestrales aerófonos y de percusión guardan una relación evolutiva con sus contemporáneos de la banda europea, por lo que a manera de hipótesis se podría decir que las condiciones para la incorporación del formato instrumental de banda europea estaban sentadas en nuestro territorio. Por ejemplo, las flautas de carrizo andinas, verticales y horizontales, mantienen el mismo principio de emisión y ejecución con las flautas del formato instrumental de la banda europea. Las quipas o caracolas marinas son los ancestros de las trompetas actuales; se puede hacer un análisis similar de los instrumentos de percusión como los tambores y bombos.

Esta hipótesis tendría que ser estudiada más a profundidad. De todas formas, se puede precisar que existieron condiciones favorables antes de la llegada de los españoles para la adopción de instrumentos de viento, que son los que priman en la estructura de la banda, sin las cuales la incorporación del nuevo formato instrumental venido de Europa hubiera sido más complejo y quizá no hubiera generado la dinámica social que actualmente tenemos. No se trata entonces de decir que existió una zona exclusiva y privilegiada para la proliferación de las bandas musicales europeas—la región andina ecuatoriana—, sino de poner en evidencia que la tradición de los pueblos ancestrales en la ejecución de los instrumentos de viento posibilitó una transición favorable para la adopción del nuevo formato instrumental llegado de Europa.

## **1.2 El proceso de colonización**

La llegada de los españoles en el siglo XV a territorio americano fue abrupta y violenta; es por demás conocido el proceso de dominio que empezó por lo militar y

se apoyó fundamentalmente en la imposición de dispositivos en lo cultural para consolidar la colonización.

Se recoge de las Crónicas de Indias que las incursiones de los ejércitos españoles iban acompañadas por instrumentistas de corneta que daban el toque para el inicio y la retirada de las operaciones bélicas. En algunos casos, estas formaciones de instrumentistas tenían entre sus filas instrumentos de percusión como tambores, bombos y redoblantes que marcaban el ritmo de marcha de los ejércitos, de ahí el nombre de “bandas de guerra”.

Concluido el proceso beligerante, las prioridades fueron el control territorial, organizativo-administrativo y cultural en los territorios invadidos. Las expediciones de los españoles tenían como uno de sus objetivos atraer a los pobladores nativos de América hacia la fe católica, y la estrategia fue justamente la destrucción de todo el sistema cultural de los pueblos ancestrales y la imposición de la religión como medio de dominio. Como lo expone el investigador musical Mario Godoy:

En la época colonial hubo un complejo reajuste en las relaciones sociales y un continuo hacer y rehacer alianzas. Desde el inicio se establecieron relaciones de dependencia económica y política. La evangelización no fue solo misión y tarea de la Iglesia, sino también del Estado; la conquista espiritual incluyó cambios tecnológicos y transformaciones en la organización del trabajo, se produjo en enfrentamiento de dos universos biológicos y culturales. Los cambios conceptuales, económicos, tecnológicos, institucionales, las transformaciones en la organización del trabajo, los procesos bióticos (epidemias), los cambios religiosos, la innovación musical y su impacto, propiciaron cambios interdependientes. La sociedad colonial se caracterizó por la existencia simultánea de dos sociedades asimétricamente integradas (Mario Godoy 2012, 31).

Entonces, y retomando la cronología acerca del origen de la bandas de pueblo en el Ecuador, con la colonización se asienta en el territorio americano todo un sistema de dominio, que incluye a los dispositivos educativos para su fin. Se crean en la ciudad de Quito, en el año de 1551 y 1558, los colegios San Juan Bautista y San Andrés, respectivamente, en los que se enseña lectura, aritmética y música. Estos colegios acogieron para su enseñanza a indígenas, mestizos pobres y españoles huérfanos, y fueron fundamentales para el proceso de incorporación y aprendizaje de los nuevos instrumentos venidos de Europa y de su sistema musical.

De hecho, varios de los estudiantes con el tiempo se transformaron en ayudantes en el proceso de enseñanza musical, asumieron un rol de cantores o maestros de capilla al retorno a sus comunidades de origen. Así lo escribe Manuel Espinosa Apolo en su ensayo “Breve historia de las bandas de pueblo” (Wordpress 2008):

Fray Jodoco Ricke al hacerse cargo de la dirección del Colegio de San Andrés junto con Andrés Lazo, enseñó a los indios a tañer instrumentos de tecla, cuerda y viento. Entre estos últimos se destacaban: sacabuches, chirimías, flautas, trompetas y cornetas, además el canto de órgano y llano. Después de 10 años de vida del Colegio San Andrés, ya existían en su cuerpo docente profesores indígenas de instrumentos de viento. Fue el caso de Diego Gutiérrez, indio natural de Quito; de Pedro Días, nativo de Tanta; y Juan Mitima, indio de Latacunga.

Este proceso ayudó a extender la enseñanza musical a lo largo sobre todo de la región interandina, donde los franciscanos tuvieron mayor intervención a través de sus cofradías y parroquias. Atuntaqui, Cotacachi, Otavalo, Pomasqui, Mulaló, Alaquéz, Saquisilí, Latacunga, Guano, Píllaro, Ambato, entre otras, eran las poblaciones que regentaban los franciscanos, y dentro de las cuales se formaron una gran cantidad de músicos y, por tanto, agrupaciones. Con el paso del tiempo, cada parroquia fue formando su conjunto musical que era parte fundamental sobre todo de las celebraciones religiosas: novenas, vísperas, la misa de fiesta, la procesión, la animación de las fiestas en sí mismas, el jubileo, bautizos, velorios.

Estos grupos musicales, conocidos en aquel entonces como “tropa de músicos”, estaban conformados principalmente por músicos indígenas, por lo cual su composición instrumental contenía tanto instrumentos andinos como europeos; se podían observar juntos a los clarinetes con pífanos, tambores, cajas, timbales junto a bombos y tambores andinos, además de trompetas y chirimías. Participaban afanosamente, como ya se ha dicho, en las numerosas fiestas del calendario religioso, entonando una diversidad de danzas traídas de Europa y ciertas melodías andinas que poco a poco se irían fusionando en este nuevo sistema musical. Así, esta agrupación musical sería el ancestro en el período colonial de las bandas de pueblo.

### **1.3 La independencia y la proliferación de las bandas en el Ecuador**

El período de Independencia de nuestro país trajo consigo la llegada de bandas militares que acompañaban a los ejércitos realistas. Se tiene registros de la presencia de la primera banda militar en territorio nacional en el año de 1818 (Pablo Guerrero 2004, 294-295); se trataba de la Banda del Batallón Numancia, que había sido enviada de Bogotá a Lima por el virrey de Santa Fe, Juan de Samano. Es, sin lugar a dudas, un hecho de gran trascendencia, ya que a su paso por el Ecuador la Banda del Batallón Numancia actuó en las principales ciudades de la Sierra ecuatoriana, causando una fuerte impresión en la población por la magnitud y calidad artística de los músicos que la constituían; otro aspecto que seguramente causó asombro es la presencia de instrumentos que hasta ese momento no se habían visto en territorio nacional: el pícolo, corno francés, oficleides (tuba antigua), serpentones (bombardino antiguo), junto a clarinetes, liras, trompetas, bombos redoblantes y platillos. Las bandas militares contaban por lo general con un número de entre treinta a cincuenta músicos, rango que aún hoy se mantiene.

Estos y otros aspectos motivaron el interés de los más jóvenes por los instrumentos y la música que interpretaban; así lo describe Manuel Espinosa Apolo: “Sin duda estas bandas despertaron el gusto por esta clase de música, motivando en el pueblo la formación de agrupaciones musicales que intentaban imitarlas” (Wordpress 2008). Una vez concretada la Independencia con la victoria de los ejércitos libertarios, hubo una gran proliferación de bandas en los distintos recodos institucionales de la nueva República, que crecieron a la par de consejos provinciales, concejos cantonales y parroquias. Pablo Guerrero, en su *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, nos dice:

Las nuevas instituciones republicanas precisaban de crear modelos de identidad y un tipo de conciencia nacional para la nueva República. La música servía para aquellos propósitos, se creó el Himno Nacional interpretado por primera vez por una banda militar, así como una gran cantidad de marchas e himnos para todos los organismos que se iban conformando. Desde entonces se fueron instituyendo paulatinamente gran cantidad de bandas, ya no solo a cargo de los militares en los diferentes destacamentos, sino de las organizaciones civiles e incluso religiosas (Pablo Guerrero 2004, 293).

Para Guerrero, el proceso de independencia consolidó además tres hechos musicales relevantes: la conformación de bandas militares, con característica similares a las europeas; el repertorio para este tipo de agrupación; y, sobre todo, un

hecho social: las denominadas “retretas”. Estas eran conciertos al aire libre realizados por las bandas militares en plazas de las principales ciudades, los días jueves por la tarde y noche y los domingos al mediodía. La retreta se transformó de esta manera en un rito social en el que participaban las diferentes clases de la época; “mientras las bandas tocaban, las familias acomodadas paseaban, los niños jugaban y las gentes del pueblo las escuchaban y miraban asombrados” (Wordpress 2008). Los conciertos que se daban a través de las retretas promovieron la difusión de nuevos repertorios y sembraron sobre todo en la juventud la afición musical hacia las bandas. El valor cultural y social de la retreta será analizado con mayor profundidad más adelante en el presente trabajo.

Por otro lado, y a la par del proceso institucional, se forman bandas de tipo civil, creadas por músicos que participaron en las bandas militares y que luego de la Independencia desertan y regresan a sus pueblos para transmitir los conocimientos musicales adquiridos a sus coterráneos e incentivar la conformación de bandas en sus comunidades. Esta fase es absolutamente dinámica, sobre todo en la zona rural, y conlleva a la creación de nuevos repertorios. La mixtura entre una instrumentación de tipo europea con instrumentos andinos como pífanos, pingullos y bombos se puede observar aún en el último tercio del siglo XIX. Esta fusión promueve interaprendizajes musicales e innovación musical con la creación de nuevos géneros.

Ya entrados en el siglo XX, y a medida que van transcurriendo las primeras décadas, las bandas fueron afirmando su expansión y la instrumentación netamente europea que se mantiene hasta la actualidad. Se crearon bandas de obreros, artesanos, colegios religiosos, etc. A partir de este momento, la denominación de banda de pueblo comenzó a hacerse común. “Fue a inicios del siglo XX que la denominación ‘banda de pueblo’ se empezó a aplicar a las agrupaciones musicales pueblerinas que tratando de imitar a las bandas militares de los regimientos urbanos habían incorporado algunos de sus instrumentos de bronce” (Wordpress 2008). Había una carga peyorativa en esta denominación, ya que a los ojos de las clases urbanas las bandas de pueblo eran imitaciones burdas de la “verdadera música”, puesto que las técnicas de interpretación de los instrumentos fueron acogidas de manera empírica, transmitidas de “oído”, como hasta la actualidad sucede, en un proceso interesantísimo de herencia musical que va de generación en generación.

Los instrumentos que poseían las bandas de pueblo eran desgastados y precarios porque justamente la mayoría de estos llegaba a las manos de un músico

aficionado luego de que este había sido desechado por alguna banda militar o de otra institución. Evidencia de aquello queda en los registros de las instituciones: “El 07 de febrero de 1903 J.A. Chiriboga, funcionario del Municipio de Riobamba, solicita se le autorice vender, aunque sea como metal, viejos instrumentos musicales que estorban en su dependencia” (Municipio de Riobamba 1904). La indumentaria habitual de los músicos era una emulación de los uniformes militares que usaban las “bandas oficiales”, y que se pueden observar hasta la actualidad. Sus integrantes eran por lo general artesanos, albañiles, carpinteros, zapateros, campesinos y obreros.

La multiplicación de las bandas de pueblo en territorio nacional continuó asiduamente en el transcurso del siglo XX. Su participación no se limitó únicamente a los eventos religiosos de las cofradías, sino también a actos sociales y civiles como fiestas de fundación de parroquias, cantones, bautizos, matrimonios, bailes. De esta forma se genera una dinámica completamente revitalizante para las bandas que visitan distintas comunidades y que, con el pasar del tiempo, conocen sus costumbres y tradiciones; ya no son agrupaciones asentadas en un solo territorio, sino que recorren, sobre todo en período de verano, cantones, parroquias, pueblos que se encuentran de fiesta. De hecho, manejan una planificación de acuerdo con el calendario festivo de los lugares en los cuales animarán los eventos. Conservan, sin embargo, sus características locales, como el nombre de la banda de acuerdo al sector o gremio al que representan; y fundamentalmente se convierten en grupos muy cohesionados, dados los lazos de parentesco que los unen, lo cual dará lugar a una tradición familiar de músicos que generación tras generación van constituyendo y reconstituyendo la banda.

La banda misma representa una escuela en sí, pues la mayoría de sus integrantes se forman musicalmente dentro de ella, ya que su ingreso a las agrupaciones empieza desde niños. De ahí que muchas bandas tengan entre sus miembros chicos de 5 años, quienes por lo general tocan instrumentos de percusión como güiros o redoblantes. Cuando sean jóvenes o adultos terminarán tocando algún instrumento de bronce. Es frecuente que los mismos músicos padres sean quienes introduzcan a sus hijos en las agrupaciones, pues en muchos casos, estos terminan reemplazando a sus progenitores cuando por su edad ya no pueden tocar o después que han fallecido (Wordpress 2008).

De esta forma, podemos encontrar bandas que fueron fundadas a principios o mediados del siglo XX y que se mantienen hasta la actualidad. En la ciudad de Quito tenemos, por ejemplo, a la Banda de Cotocollao, Campiña del Inca, La Magdalena,

Zámbiza entre otras. Son históricas en el país bandas como la de Cotacachi, fundada a finales del siglo XIX, la Banda de Calpi y la Banda Municipal de Quito.

Otro elemento importante para este análisis es el proceso de enseñanza musical en la banda, que desde mi punto de vista guarda mayor relación con la estructura del taller medieval europeo que con una escuela propiamente dicha. Recordemos que en los talleres de oficios europeos de la Edad Media, especializados en forjado de metal, alfarería, escultura, pintura, entre otros, existía un sistema no formal de enseñanza fundamentado en la práctica, cuya estructura estaba regida por un *maestro*, que era la persona que poseía los conocimientos del oficio y, por lo tanto, su nombre mantenía prestigio en una zona determinada. A él llegaban jóvenes por su propia cuenta o motivados por sus padres a solicitarle que les recibiera en su taller como *aprendices*; al cabo de una evaluación preliminar de ciertos parámetros, el maestro accedía o se negaba a la petición. Los aprendices conforman el escalón más bajo de la estructura de enseñanza del taller. Son chicos de entre 12 y 14 años dedicados a realizar las tareas más básicas del oficio, y cuya asistencia era obligatoria en un horario específico durante toda la semana. El aprendizaje tomaba sus años, transcurridos los cuales –y habiendo desarrollado una experticia básica– asumían el siguiente rol en el taller, que era de *oficiales*. Estos, a criterio del maestro, podían desarrollar tareas con mayor autonomía y emprender en actividades más complejas, las cuales van forjando con el tiempo la calidad y diferenciación que dan prestigio a los productos elaborados por el taller y, por tanto, a su maestro.

Cosa similar ocurre en las bandas de pueblo con el maestro denominado *músico mayor*, quien es el encargado de dirigir y representar a la banda ante la comunidad; se trata de una persona muy respetada por la experiencia que acumula tanto en lo musical como en otros menesteres, como son la negociación de los contratos, el conocimiento del territorio y las relaciones que este tiene con autoridades locales. Una de las responsabilidades fundamentales del músico mayor es la de organizar musicalmente a la banda; además, por su experiencia sabe quién está destinado para cada instrumento, conoce los arreglos musicales de cada tema que ejecutará la banda, es quien adiestra a cada músico en el desarrollo tanto de la técnica de ejecución de su instrumento como en la línea melódica que deberá interpretar en conjunto con la banda. Como ya se dijo anteriormente, a la banda ingresan niños a temprana edad (desde los 4 años), siendo estos los aprendices que se adentran en el proceso de enseñanza musical por lo básico, es decir, el ritmo;

aprenden a tañir con solvencia los platillos, la ejecución del tambor o redoblante, y conforme van creciendo, desarrollando su físico y fortaleciéndose en los conocimientos musicales, asumirán un instrumento de viento, sea del segmento de los metales como las trompetas, trombones o tubas, o de las maderas como saxofón alto, tenor y clarinetes.

Este proceso se ha repetido durante generaciones, posibilitando la formación permanente de nuevos músicos y la perduración de la banda; además, ha logrado establecer una metodología de enseñanza basada en la transmisión de los conocimientos musicales por “oído”, ya que la mayoría de sus integrantes no saben de notación musical, o sencillamente no han querido asumirla. Durante casi ya dos siglos se ha mantenido esta estructura cultural-musical, con pequeñas modificaciones de acuerdo a los cambios tecnológicos que se fueron presentando, pero en general manteniendo su matriz cultural, de ser una agrupación fuertemente cohesionada y con un valor cultural importantísimo para entender a la cultura popular en nuestro país.

## Capítulo dos

### Un acercamiento musical a las bandas de pueblo

#### 2.1 Las bandas militares como núcleo musical del siglo XIX

El proceso de Independencia en nuestro país, como se manifestó anteriormente, promueve la expansión de las estructuras del naciente Estado-Nación a lo largo del territorio nacional. Provincias, cantones y parroquias se fueron creando para atender las necesidades de la ciudadanía y sobre todo para tener presencia del Estado en los territorios. La República se funda sobre la base de lo “nacional” como valor fundamental de identidad cultural; sin embargo, lo paradójico es que la mirada estará situada en Europa. El molde sobre el que se crean todas estas estructuras institucionales será europeo, por lo que la matriz colonial seguirá intacta, de ahí que el pueblo quiteño escriba en sus paredes: “Último día de despotismo y primero de lo mismo”.

Contradictoriamente, lo “nacional” en esta primera etapa de la República, específicamente en el ámbito musical, seguirá constituyendo la música europea, desconociendo y desvalorizando todos aquellos ritmos tradicionales de herencia indígena. Así lo expone Mario Godoy:

Para los cultos, los ilustrados, la auténtica y verdadera música era la música académica o música “culto” europea, la música que se aprendía en los conservatorios, donde muchas veces estaba prohibido interpretar una canción tradicional o popular ecuatoriana o latinoamericana. Los “verdaderos” músicos “ilustrados” eran únicamente aquellos que se habían formado en los conservatorios de Europa o en el Conservatorio de Quito; los otros eran músicos empíricos aficionados, aprendices, grotescos y vulgares, los “trompudos”, los “pinchagua”, “bagres” de las bandas de pueblo (Mario Godoy 2012, 48).

En consecuencia, las élites, fundadas en su ideal frustrado de ser europeas, construyen todo un imaginario del mundo de lo “culto”. Las bandas, las “oficiales”, las institucionales, se extienden como se extiende el Estado-Nación, se crean en los regimientos controlados por el ejército, en consejos provinciales y municipios. Estas fueron las portadoras de la música que se podía oír en sociedad; interpretaban

esencialmente repertorio europeo como marchas, vales, zarzuelas, etc. Desde esta visión, el entorno urbano también tiene que cambiar para permitir los paseos y caminatas de las élites y sus familias, y poder disfrutar de la música de las bandas militares. “Las plazas públicas se convierten en parque, eje y símbolo del espacio público, en algunos sitios incluso se construyeron parques con glorietas, espacios cómodos donde las bandas de música daban las retretas. La ciudad como escenario social cambió y surgió la ‘ciudad ilustrada’ ” (Mario Godoy 2012, 48).

Las bandas de música y el rito social de la retreta nacen como parte de la cultura ilustrada de las élites en nuestro país. Las retretas eran conciertos públicos que eran ejecutados por las bandas militares en los parques y plazas de las distintas ciudades, los jueves por la noche y domingos al mediodía. Un relato tomado de la *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, de Pablo Guerrero, escenifica de mejor forma las características de la retreta:

Era un jueves de noche, noche de banda. Miré mi reloj. Dentro de cinco minutos las bandas militares se reunirían en todas las plazas de las poblaciones de Ecuador, desde Ibarra a Loja y desde Macas a Manta, y yo no quería perderme la banda de Loja. Ahí vienen los músicos calle abajo desde el cuartel, arrastrando los pies en un ritmo algo menos que marcial... Están llenos los bancos de la plaza y de la arcada que corre a lo largo de los frentes de los negocios. El primer número es un pasodoble. La luz de la calle cae sobre la cara bronce oscuro del tocador de la tuba. La conversación ha cesado. La radio colocada frente al almacén de Sotomayor, ha sido apagada. Uumpah, umm-pah; tudle diddle dii tuidle dii. Los gruesos labios del flautista soplan un obligatto. Sudan bajo su capote militar. Termina el pasodoble; los músicos descansan. Uno por uno se sacan las gorras y secan sus frentes. Se encogen de hombros y se mueven dentro de los capotes demasiado grandes. Otra pieza (Pablo Guerrero 2005, 1180).

Las retretas, como da cuenta la narración, y las bandas militares eran en su conjunto el espacio para acercarse a la música “cultura” para, como se suele oír, “culturizarse”. Sin embargo sigue siendo, en su comienzo, un ritual social destinado a las élites, o a aquellas familias que aspiran a serlo. El pueblo está relegado y excluido, porque los parques como espacio público de la ciudad ilustrada nacen siendo espacios de exclusión y discriminación, pero es en este mismo pueblo donde se gestará un proceso absolutamente potente y dinámico de asimilación, incorporación y resignificación de los elementos culturales de las bandas militares, de la música ecuatoriana y de la retreta popular como su espacio de difusión.

## 2.2 El formato instrumental de banda

La instrumentación de las bandas de pueblo—entiéndase el conjunto de instrumentos musicales que conforman las distintas secciones o familias de la banda, como son: instrumentos de viento madera, viento metal e instrumentos de percusión—ha tenido una evolución desde la llegada a nuestro territorio de las bandas militares, en el siglo XIX, hasta la actualidad.

Es evidente que no se puede hablar de un formato instrumental homogéneo de las bandas de pueblo, ya que este ha estado condicionado por una serie de circunstancias que dieron lugar a la más amplia diversidad de formas de instrumentación; sin embargo, lo que se ha convertido en denominador común, y de ahí que sigan denominándose bandas y no de otra manera, es precisamente la permanencia de las familias instrumentales que la conforman: viento madera, viento metal y percusión.

Partimos para este análisis del formato instrumental de las bandas militares del siglo XIX, que en líneas generales solían estructurarse de la siguiente manera: flautines o piccolos, flautas, oboes, clarinetes (de varios tipos), fagotes y contrafagote, cornos, cornetas o trompetas, serpentones (trombón antiguo), trombones y oficleides (antecesor de la tuba), apoyados por tambores, chinoscos, platillos de diversos tamaños, panderos, triángulos y liras. El número de integrantes de estas bandas militares estaba entre 30 y 50 músicos.

Una conformación instrumental que nos puede dar una idea cercana de cómo estaban distribuidos los instrumentistas en las distintas secciones de las bandas militares europeas del siglo XIX es la siguiente: un piccolo, un clarinete piccolo (denominado requinto), dieciséis clarinetes en Sib, cuatro fagotes, dos serpentones, tres trompetas, cuatro cornos, tres trombones, ocho instrumentistas de percusión entre tambores, platillos, bombo y lira. En este caso, la banda militar estaba conformada por alrededor de 42 músicos, incluyendo los percusionistas. Posiblemente, la Banda del Batallón Numancia, que como se ha relatado fue la que mayor impacto generó en el período independentista por ser la primera de este tipo en llegar a nuestro territorio, mantenía un formato instrumental similar al descrito.

Las bandas de carácter institucional, municipales, parroquiales, de colegios religiosos y similares, que se fueron creando a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, mantuvieron una estructura instrumental de entre 30 y 50 músicos; primero porque estas contaban con los recursos económicos para mantener una

planta de instrumentistas de esa magnitud, y segundo –aunque no menos importante– porque tenían la capacidad para adquirir el instrumental necesario que era importado sobre todo de Europa.

En el siglo XIX además ocurrieron importantes innovaciones instrumentales: se crea la tuba, el barítono, el saxofón en sus distintas familias, y se perfeccionan en general los mecanismos, llaves y pistones de los instrumentos de viento. Estos instrumentos vienen a formar parte del formato moderno de banda, que se puede observar hasta la actualidad con ligeras variantes que se presentarán principalmente por criterio y organización del director.

En el caso de las bandas de pueblo, su tendencia fue la reducción del formato instrumental que presentaron las bandas militares, debido a dos razones: la primera, la dificultad para conseguir el instrumental de banda, pues la mayoría de los integrantes eran personas de bajos recursos económicos, además de que resultaba difícil adquirir este tipo de instrumentos fabricados en Europa. La segunda residía en encontrar músicos que supieran interpretar estos instrumentos o estuvieran dispuestos a su aprendizaje, debido a que muchas veces los conocimientos musicales eran transmitidos empíricamente, al “oído”, lo cual demandaba mucho tiempo de ensayo en la banda y disciplina. Ciertamente, la característica fundamental del formato instrumental de las bandas de pueblo es la heterogeneidad al momento de organizar las familias de instrumentos. Estamos hablando de que la instrumentación se ha reducido hasta tener entre 12 y 17 músicos como máximo, distribuidos de forma diversa de acuerdo a los instrumentos que posee la banda o al criterio del responsable de dirigirla, el “músico mayor”.

Un ejemplo de las múltiples combinaciones que pueden existir en las bandas de pueblo es el siguiente: dos clarinetes, dos saxos altos, un saxo tenor, dos trompetas, un trombón, una tuba o barítono, un percusionista de bombo, un percusionista en el redoblante, un percusionista en platillos y un percusionista en güiro.

### **2.3 Géneros y ritmos de ejecución tradicional**

Existe una gran variedad de géneros y ritmos que las bandas de pueblo han incorporado en su repertorio desde el proceso de consolidación que vivieron en el

siglo XIX, y por supuesto guarda estrecha relación con la evolución de la música tradicional ecuatoriana.<sup>3</sup>

Lo que actualmente denominamos como música tradicional ecuatoriana ha sido fruto de un largo proceso de más de cinco siglos de mestizaje entre los vestigios de la música indígena, africana y europea, que tuvo su mayor punto de convergencia en el período colonial. En primera instancia, hay que reconocer un legado de los pueblos ancestrales de la región interandina sobre la base de su sistema musical pentafónico menor; quizá el referente aquí sea el sanjuanito, ritmo binario autóctono, delimitado por Pablo Guerrero: “El sanjuanito, aunque con variantes regionales y culturales, se halla presente en casi toda la Sierra ecuatoriana, e incluso en poblaciones mestizas serranas y costeñas”. De acuerdo al criterio de varios etnomusicólogos de nuestro país, los ritmos tradicionales ecuatorianos que podemos considerar de raíz indígena son: el sanjuanito, el yaraví, el yumbo y el danzante.

En el período colonial, la ejecución de la música ancestral de los pueblos indígenas fue prohibida, censurada juntamente con las danzas que la acompañaban. Mario Godoy nos dice: “Se prohibía la mayor parte de danzas. Vestimentas, adornos, instrumentos musicales, etc., aquellos cantares, sonidos que no conocían” (Mario Godoy 2012, 45). El proceso de aculturación ponía especial énfasis en eliminar estos elementos imponiendo el miedo y el sentido de pecado a través de la religión católica; la música y la danza indígenas eran consideradas idolatría, y castigados como tal quienes las practicaban.

La música sacra europea fue la que primó en la Colonia en el ámbito oficial de la vida; sin embargo, y como ya lo han expuesto autores como Fernando Ortiz, García Canclini, Jesús Martín Barbero, Ángel Rama, entre otros, el proceso jamás se dará en una sola vía. La convergencia de dos culturas hace necesariamente que sus elementos constitutivos se modifiquen y den lugar a una estructura cultural nueva en la que están manifiestas las culturas precedentes, pero jamás serán las mismas. En el prólogo de su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fernando Ortiz cita a Malinowski y dice:

---

<sup>3</sup>En el presente trabajo se hace una distinción entre música ecuatoriana y música tradicional ecuatoriana. La primera constituye toda música compuesta, producida o ejecutada en territorio nacional, sin que importe el género al que pertenezca. La segunda agrupa a los ritmos tradicionales de nuestro país, fruto del sincretismo entre la tradición andina, africana y española, y del proceso de mestizaje que ha vivido, por ejemplo el sanjuanito, los yumbos, albazos, pasacalles, pasillos, etc.

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en adelante, toda transculturación, es un proceso en cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un toma y daca, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo original e independiente (Fernando Ortiz 1978, 05).

En el caso de la música, este proceso dio lugar a una variada y riquísima creación de ritmos y géneros musicales híbridos, iniciando por la propia música religiosa europea que asumirá los elementos pentafónicos y formas andinas. A decir de Segundo Luis Moreno en su trabajo titulado *La música en el Ecuador*, “comenzaron los españoles por adaptar la melodías a las plegarias y cantos piadosos, y escribir otros nuevos sobre la base de la escala pentafónica menor. Luego siguieron por componer yaravíes con todo el carácter y sabor autóctonos, sin alterar nada de la estructura pentafónica, pero confiriendo a la línea melódica más soltura y variedad” (Segundo Luis Moreno 1996, 37). Fueron proliferando de esta forma los géneros musicales ecuatorianos en el transcurso de los siglos XIX y XX. Actualmente existen estudios bastante completos acerca de este tema, realizados por musicólogos ecuatorianos como Segundo Luis Moreno, Pablo Guerrero, Juan Mullo y Mario Godoy.

En este punto, únicamente quiero hacer referencia a los géneros musicales ecuatorianos sin ahondar en su origen o estructura, sino más bien centrándose en citarlos como parte del repertorio más generalizado de ejecución de las bandas de pueblo, y divididos de la siguiente forma:

**Géneros musicales ecuatorianos de estructura rítmica binaria.** Dentro de esta categoría podemos agrupar al sanjuanito, el fox incaico, el pasacalle, el pasodoble criollo y las marchas fúnebres.

**Géneros musicales ecuatorianos de estructura rítmica ternaria.** Aquí se puede encontrar el albazo, el aire típico, el alza, el yaraví, el capishca, el cachullapi, la tonada, la chilena, el danzante, el yumbo, el pasillo y los tonos de niño o villancicos (también se pueden escuchar villancicos de estructura binaria).

Además, resulta indispensable hacer referencia a la herencia musical afroecuatoriana, desde el ritmo de bomba que tiene estructura rítmica ternaria, en el valle del Chota de la provincia de Imbabura, hasta los ritmos de andarele y marimba, en la provincia de Esmeraldas.

Es fundamental comprender que la ejecución de cada uno de estos géneros musicales va a estar relacionada con la función social que la banda asuma en determinado momento en la comunidad, sea este festivo, religioso, oficial, exequial. Así lo expone Mario Godoy:

Las bandas de pueblo daban retretas en los parques o los días de fiestas religiosas en el atrio del templo. Interpretaban sanjuanitos, yaravíes, chilenas, tonadas, marchas, pasodobles, habaneras, polcas, pasillos, vales, tonos de niño. En los años 30 del siglo XX boleros, tangos, etc. El pueblo se deleitaba con el capishca “La Venada”, la tonada “Ay Carambas”, u otros temas en moda como el fox incaico “La bocina” del compositor cañarejo Rudecindo Inga Vélez. Cuando los jóvenes conscriptos eran enviados desde Riobamba a otros cuarteles, la banda les despedía en la estación de ferrocarril con el sanjuanito “Cuitas de amor”, de Elías Cedeño y Francisco Paredes Herrera. En los pases del niño o procesiones navideñas los músicos de las bandas de pueblo acostumbraban interpretar tonos de niño tradicionales, una variante regional del albazo. En los traslados, rumbo al cementerio, en San Andrés, Calpi, Químiag, hasta ahora los músicos de banda acostumbran tocar “La paloma”, tema tradicional (Mario Godoy 2012, 71).

Es importante realizar una puntualización, que más adelante se la tratará con mayor profundidad, y es la diferenciación necesaria que se tiene que hacer de las bandas institucionales u oficiales, que son la bandas militares y municipales, y la banda de pueblo. Las primeras representan en el siglo XIX el ámbito de la alta cultura por lo que al iniciar la historia de las retretas y del espacio público urbano, éstas actividades son destinadas a las élites de la ciudad y se constituyen es espacio de exclusión del pueblo y las clases populares.

Por otro lado, las bandas de pueblo y su música van constituyendo de manera paulatina un núcleo alrededor del cual la vida de la comunidad, del pueblo y sus símbolos, se dinamiza de acuerdo al ámbito social de celebración o conmemoración, y empiezan a disputar esos espacios de exclusión como lo es el parque del pueblo. Es por esto que en Ecuador constituyen un elemento fundamental de la cultura popular y de todas las relaciones, símbolos, sinergias, solidaridades, parentescos que se construyen en su interior.

## Capítulo tres

### El sentido de pueblo en las bandas

Cuando hacemos referencia a una agrupación musical como banda de pueblo estamos marcando desde ese momento una mirada que la distingue completamente del mundo académico musical y sus estructuras eurocéntricas, como conservatorios, orquestas, bandas sinfónicas y salas de concierto; marca también una diferencia del ámbito socialmente creado de lo “culto”; además, nos plantea un contexto social y cultural arraigado en tradiciones y prácticas de los grupos subalternizados y oprimidos por las clases dominantes, desde el cual se resiste y recrea la vida social, denominado cultura popular.

#### 3.1 La Colonia como matriz cultural de poder

Para llegar a este punto es menester realizar una revisión de los procesos que han permitido estructurar el mundo de lo culto y lo popular como dos ámbitos polarizados y en disputa. Habrá que iniciar, pues, en lo que varios autores denominan como colonialidad del poder. El dominio del español en nuestro continente, del hombre moderno europeo y su modelo civilizatorio, se construye sobre la base de tres pilares: la razón, la religión y la fuerza. Prima sobre todo la razón colonial, ya que se impone como la única forma valedera de ver y entender el mundo; todo lo demás queda recluido a un estadio inferior de barbarie y tiene que ser desechado, es la negación del Otro, es decir el Otro es aquel que no posee el conocimiento y tiene que ser civilizado por la educación. “Y educar es enseñarle el don de la civilización europea. Se le enseñará el catecismo de Trento y, a la larga, el castellano se impondrá” (Enrique Dussel 2006, 192). Para el proceso civilizatorio, todo lo que está por fuera de esta visión racionalista del mundo no existe. Su afán es la homogenización, desde la perspectiva pretenciosa de universalidad que tiene de sí misma la cultura europea.

Se configura de esta forma un centro desde donde se construirá, en palabras de Enrique Dussel, toda una pedagogía de la dominación, y que además se convertirá en el horizonte hacia donde se dirigirán las miradas y anhelos del “deber ser”, que es

Europa. Así se establecen los niveles de dominio de la matriz colonial del poder en América. En la cúspide de la pirámide está Europa como centro de poder; en la periferia, las colonias establecidas en los territorios invadidos, divididas estas por la misma lógica de poder en élites ilustradas y pueblo. Así lo expone Enrique Dussel: “La dependencia cultural es primeramente externa. Del imperio a la élite, la élite es minoritaria pero tiene el poder: es la oligarquía dependiente. Luego hay también una dependencia interna, la que la élite ilustrada ejerce al dominar al pueblo, hasta por medio de la escuela. La élite alienada pretende alienar al pueblo” (202).

El proceso de dominio se mantiene intacto con esta lógica durante todo el período colonial; los procesos de Independencia que se dan en América Latina en el siglo XIX, de igual forma, mantienen vigente la matriz colonial del poder, de hecho, se producen como efecto de los conflictos de poder que tienen criollos y españoles. Por lo que, esto no significó renegar o cuestionar la herencia cultural impuesta desde Europa. Las élites ilustradas en América Latina serán las que ejerzan el poder en las nacientes repúblicas; alienadas como están, no podrán romper el cordón de dependencia que tienen con Europa. La independencia será un eufemismo político-administrativo, y seguirá el dominio ideológico de Europa, siendo este el marco de referencia en lo filosófico, político, social, económico, cultural, estético. Paralelamente, las clases dominantes promueven un rechazo y una desvalorización de todo aquello que no tenga como referencia la cultura europea, creando así el mundo de lo culto basado en una copia del modelo “civilizado” de vida del europeo.

En el ámbito musical, el sistema que se impone es el occidental, basado en una estructura tonal funcional. En un primer momento, se incorpora como principio rector la difusión y enseñanza de la música religiosa a través de las distintas cofradías que se irán construyendo a lo largo del territorio. La enseñanza musical se la realiza como parte del proceso de evangelización de los pueblos indígenas; se forma principalmente a los niños y se los prepara en el canto religioso. A los más talentosos se les instruirá en la ejecución de instrumentos europeos como el violín, la viola, el arpa, la vihuela, con la finalidad de tener conjuntos de cámara que acompañen la liturgia religiosa.

En el mundo andino, como ya se ha dicho, prima la oralidad; en el caso de la música prevalece el escuchar; la transmisión de las habilidades musicales se las realizaba, y se continúa haciendo, a través de un proceso de escuchar e imitar lo que se conoce como música de “oído”. De ahí que el choque con la matriz cultural

europea sea tan abrupto en todo sentido. La palabra escrita, en contraposición a la oralidad; análogamente, la notación musical *versus* la música de oído.

Hay un hecho que, por lo simbólico, vale la pena recordarlo y que da cuenta de la dimensión de este choque. Me refiero al encuentro entre el inca Atahualpa y el padre Vicente Valverde, en Cajamarca, el 16 de noviembre de 1532. En la fecha citada, el padre Valverde requiere la presencia del inca Atahualpa, a quien incita a la sujeción de las creencias religiosas cristianas y la orden de la España imperial; le hace entrega de la Biblia, en donde –según le explica– se encuentra la palabra de Dios. Entonces el inca acerca el libro a su oído, y al no escuchar nada termina por lanzarlo al suelo. En general o con ciertas variantes, este es el relato que ha llegado hasta nuestros días. Ahora, la imposibilidad del inca Atahualpa para decodificar esa experiencia cultural da como resultado la imposición de una mirada por parte de los invasores europeos que lo sitúa, a él y a todo su pueblo, en un estado de barbarie; dejan de ser sujetos para transformarse en objetos de una conquista legítima. La escritura es el símbolo de lo civilizado, de un orden de poder y autoridad que se impondrá. Antonio Cornejo Polar lo dice de la siguiente manera:

Lo esencial es, entonces, que la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el poder. El libro en concreto, como queda dicho, es mucho más fetiche que texto y mucho más gesto de dominio que acto de lenguaje. Como tal, deja fuera de juego a la oralidad indígena, huérfana de una materialidad que pueda confirmar sin atenuantes su propia verdad y como diluida en unas voces que la memoria recoge sin interés, como al desgaire. En otras palabras: el triunfo inicial de la letra es en los Andes la primera derrota de la voz (Antonio Cornejo Polar 2003, 41).

Ahora, retomando el análisis, el mundo de lo culto en la música se construyó, como ya se dijo, sustentado en el sistema musical europeo, básicamente estructurado por los siguientes componentes: 1) sistema tonal funcional, en los modos mayor y menor, que incorpora la escala de siete sonidos; 2) notación o escritura musical transmitida por medio de teoría y solfeo; 3) instrumentación europea; 4) armonía; 5) formas musicales europeas. En contraposición, el mundo musical andino tiene un sistema pentafónico menor en su estructura interna, esencialmente la ejecución melódica se realizaba al unísono sin armonización, y su instrumentación fundamentalmente estaba constituida por instrumentos de viento o aerófonos.

En la conquista, los pueblos indígenas se ven obligados a renunciar a su música, tradiciones, fiestas, religión, danzas, etc., por ser consideradas herejías y parte de su estado primitivo; deben adoptar la fe cristiana y su posición social de esclavitud. El imaginario de música culta que se establece como parte de la matriz colonial del poder será el sinónimo de música europea, sobre todo religiosa, en su primera fase. Sin embargo, hay que anotar que a pesar de que la imposición cultural fue abrupta y violenta no logra borrar la herencia cultural de los pueblos ancestrales de América.

### **3.2 Resemantización cultural**

Si bien es cierto que el proceso de dominio fue brutal en todo el sentido de la palabra, hay que reafirmar el hecho de que la imposición de la cultura europea, con su sistema de normas, valores, creencias, objetos culturales, ciertamente va a tener supremacía. Pero esto no significa que la recepción de ese conjunto de expresiones de lo cultural haya sido absoluta y pasiva, como si se tratara de rellenar un recipiente vacío. Muy por el contrario, el contenedor en el que se vierten todos estos nuevos códigos de la cultura europea ya tenía su contenido propio; por eso en un primer momento puede existir un proceso de pérdida parcial o desculturación, en términos de Fernando Ortiz, sobretodo de los contenidos culturales menos arraigados, casi obsoletos. Sin embargo, implica fundamentalmente incorporaciones que vienen de la cultura externa y principalmente un esfuerzo por resignificarlas, recomponiendo el tejido cultural roto entre los elementos de la cultura originaria y la externa, en un proceso de pérdida, selección, resignificación de contenidos culturales; lo cual da como resultado un conjunto de transformaciones que continuamente están operando y que dan cuenta de la cultura como un campo orgánico.

Pasemos a algo concreto que ejemplifique este proceso pensando en la música tradicional ecuatoriana y en las agrupaciones que dieron origen a las bandas de pueblo en nuestro país. Si bien la música religiosa europea fue la herramienta usada por los españoles para el adoctrinamiento de los indígenas en la religión católica, también es cierto que esta misma música religiosa sufrió procesos de cambio y adaptación en nuestro territorio e incorpora melodías andinas menores en su composición. Un ejemplo claro lo tenemos en el canto religioso “Salve, salve, gran señora”, que a decir de Segundo Luis Moreno, antes de ser adaptada como canto religioso dedicado a la virgen María, esta era ya, en tiempos prehispánicos, un canto

divino al Sol, denominado *yupaichishca*, que significa adorable, venerable, digno de toda alabanza.

Al respecto dice Segundo Luis Moreno:

De todas maneras es indudable que desde los primeros tiempos de la dominación española, esta melodía debió ser adaptada como plegaria a la “gran señora... emperatriz del cielo”. Y esta suposición no es gratuita, pues no es difícil comprender que los misioneros—siempre sagaces y caritativos—habrán buscado la forma de contemporizar con los indígenas en todo aquello que podían hacerlo sin reato de conciencia, para suavizar en lo posible las asperezas de la conquista militar. Y qué cosa mejor que servirse de melodías indígenas, de aquellas que sin cambios sustanciales se prestaban para ser utilizadas como cantos religiosos (Segundo Luis Moreno 1996, 16).

Este proceso puede ser mirado de forma análoga para el conjunto de ritmos que conforman lo que denominamos como música tradicional ecuatoriana, es decir, un cúmulo de elementos musicales de las culturas indígenas y la cultura española que, con el transcurrir del tiempo y su mutua influencia, generan una forma y un sonido “propios”. Investigadores como Segundo Luis Moreno categorizan a este proceso y su resultante como “música mestiza ecuatoriana”. Al respecto, Pablo Guerrero en su *Enciclopedia de la música ecuatoriana* nos dice lo siguiente:

Para Moreno, la música mestiza era aquella que utilizaba la escala mestiza, es decir la escala menor pentáfona con los dos grados agregados, el segundo y el sexto grado, las sensibles resultaba a un tono de distancia (la, si, do, re, mi, fa, sol, la). [Los españoles en estos territorios] componían en estilo autóctono, procurando desde un principio, llenar los vacíos de la escala pentáfona, primeramente introdujeron el segundo grado (pues casi todo lo componían en tonalidad menor), y mucho después, el sexto; lo que dio origen a las composiciones mestizas; es decir, piezas de estilo autóctono, en que la escala iba llenando todos sus grados. Pero esto se realizaba por obra exclusiva de los descendientes de los españoles (Pablo Guerrero 2005, 969).

Recordemos ahora lo que ya se dijo en el primer capítulo en cuanto a cómo la tradición andina de instrumentos de viento crea las condiciones propicias para la incorporación de los instrumentos europeos de banda. Las tropas de viento andinas estaban conformadas por las familias de aerófonos, tanto de tubo abierto como cerrado; eran grandes conjuntos compuestos por una o varias decenas de músicos que interpretaban al unísono ritmos tradicionales; por lo general, sus integrantes eran también bailarines que participaban de manera activa en las fiestas de sus comunidades, en desfiles y comparsas. Se ejecutaban en conjunto el mismo tipo de

flauta o siku<sup>4</sup> en distintos tamaños, lo que define su tesitura; los más largos serán de registro grave, y los más pequeños de registro agudo, habrá también los intermedios; todos estos aerófonos andinos van acompañados por instrumentos de percusión tales como bombos y tambores.

Existe también otra forma de agrupación andina, de carácter guerrero, que vale la pena revisar en función de aportar al siguiente argumento: la tradición andina de instrumentos de viento favoreció la incorporación de instrumentos de banda y potenció su proliferación en el territorio ecuatoriano. En este caso, me refiero a las conformaciones instrumentales de quipas o caracolas marinas, instrumentos cuya emisión sonora en su ejecución tiene semejanza a las trompetas. Se abre en una punta de la caracola un orificio en el cual se apoya la embocadura, y con la vibración de los labios y la emisión de la columna de aire se produce el sonido. Pablo Guerrero comenta: “es un instrumento musical que tuvo un vínculo con acciones guerreras, como señal o llamada, y también se usaba en festividades y faenas agrícolas. En la actualidad, la quipa es usada para convocar a la comunidad y dentro de algunas festividades indígenas de la región andina” (Pablo Guerrero 2004, 1161). Tiene estrecha relación con el pututu o trompeta de barro de la época incaica, generalmente construida con la forma de las caracolas y trabajadas en barro; al igual que con la bocina en sus distintas clases de materiales de construcción. La emisión de sonido en este conjunto de instrumentos guarda el mismo principio que el de las trompetas; su función social general es la de convocatoria y son parte importante en los actos ceremoniales.

Todavía es aventurado decir que son estas estructuras instrumentales ancestrales las responsables del prolífero desarrollo bandístico que existe en nuestro país; sin embargo, se puede encontrar una correlación entre esta tradición andina de instrumentos de viento y su posterior incorporación a la ejecución de instrumentos de viento europeos. Hay que analizar esto desde la perspectiva de las familias que constituyen el formato de banda europea, es decir, tres grandes grupos: 1) viento maderas, 2) viento metales, y 3) instrumentos de percusión. La familia de las maderas está representada a breves rasgos por los clarinetes, las flautas, los saxofones y, en algunos casos, los fagots; la característica de este conjunto de

---

<sup>4</sup> Los sikus son tubos cerrados de carrizo que se utilizan en la construcción de zampoñas, payas, antaras, etc.

instrumentos es su sonoridad más dulce, cálida y aterciopelada, por poner algunos calificativos que generalmente se usan. Si bien organológicamente va a existir una evidente diferencia con la tropa andina de flautas o sikus, su sonoridad y hasta tesitura se encuentran en similares rangos de frecuencia, sin que se interprete esto como que son idénticos, pues tienen sus características propias. Sin embargo, su función como segmento de una estructura instrumental más grande puede asimilarse.

Ahora es importante para el análisis pasar revista a la familia de los vientos metales, constituida por las trompetas, los trombones, el barítono y las tubas. Su sonoridad, por su propia construcción, es más brillante, con una intensidad en su timbre mucho más fuerte que las maderas, lo cual redundará en una mayor proyección sonora; de ahí que sus homólogos andinos tengan como función social la convocatoria de la comunidad. Las trompas andinas (caracolas, pututus, bocinas) tienen el mismo principio de emisión sonora. En este caso no podemos decir que la tesitura de los instrumentos europeos sea similar a la de los andinos porque estos últimos, al ser más bien ancestros de aquellos, por lo general tienen frecuencias sonoras más bajas; entonces la argumentación en este punto procede fundamentalmente de la técnica de ejecución del sonido, que para los dos tipos de instrumentos es la misma, por lo que podemos imaginar que la asimilación de una trompeta europea para un instrumentista de quipa o quipero pudo resultar menos compleja. De todas formas, el razonamiento no necesariamente tiene que ser entendido de manera literal, es decir, que los maestros religiosos de música españoles determinaron la existencia de instrumentistas nativos que ejecutaban una especie de trompetas y que, por lo tanto, a estos lo adecuado sería educarles musicalmente en la misma familia de instrumentos pero europeos. Evidentemente esto no ocurrió así; más bien, en un proceso absolutamente heterogéneo en distintos territorios, se fueron incorporando los instrumentos de banda europeos a la tradición popular de agrupaciones de viento existentes en las comunidades de nuestro país.

Finalmente, los instrumentos de percusión tanto andinos como europeos guardan el mismo principio sonoro: son instrumentos que al ser percutidos o golpeados producen el sonido. Encontramos bombos y tambores de distintos tamaños en la instrumentación andina y en la europea. Entonces, con la revisión de la instrumentación de uno y otro lado del Atlántico podemos decir que existen similitudes tanto en la presencia de las familias de instrumentos como en la técnica requerida para la emisión sonora, por lo que se puede dejar esbozada una correlación

entre estas características comunes como medio para favorecer la incorporación y proliferación de las bandas en el Ecuador.

El momento de análisis al que hemos llegado es fundamental para entender el proceso de masificación de las bandas, ya que es aquí donde podemos marcar un punto de inflexión desde el cual el camino de las bandas en nuestro país se bifurca, por un lado, hacia lo oficial, formal, académico, que corresponderá a la bandas institucionales y militares que se crearán conforme se van expandiendo territorialmente los regimientos y las estructuras del Estado-Nación; y por otro lado, el que más interesa al presente trabajo, aquel que construye la categoría de bandas de pueblo, ligadas al sentir popular, a la fiesta y a las tradiciones.

### **3.3 La cultura popular, la raíz de las bandas**

Es de vital importancia, en este análisis que se realiza de las bandas de pueblo, situar el contexto general de la producción teórica que existe sobre lo popular, la categoría pueblo, y sus entrecruzamientos.

Cuando hablamos de cultura popular intrínsecamente marcamos una oposición con la cultura de la élite o ilustrada, la que domina y tiene a su cargo el poder político, económico y simbólico. Lo popular es excluido y despreciado por las élites que socialmente construyen lo culto, por supuesto matizado el sentido de la palabra exclusión. No se trata de dos absolutos sin relación, sino, por el contrario, lo popular como un proceso orgánico que constantemente se está transformando, asimilando y resemantizando lo proveniente de la cultura “oficial”.

Roger Chartier lo dice en estos términos:

“Estos entrelazamientos no deben ser entendidos como relaciones de exterioridad entre dos conjuntos dados de antemano y yuxtapuestos (uno erudito, el otro popular), sino como productores de mezclas culturales o intelectuales cuyos elementos se incorporan en forma sólida entre unos y otros como en mezclas metálicas” (Roger Chartier 1996, 35).

De esta forma superamos la visión en la que la cultura popular, es nada más receptora de lo impuesto desde arriba por parte de la cultura dominante, es decir, la una destinada a dominar, la otra a resistir. Desde luego, tampoco se trata de hacer un apología de la cultura popular y poner su permeabilidad como la clave para la transformación de todo el sistema. Es evidente que lo popular resiste, transforma, insurge e impugna al sistema; sin embargo, en la cultura popular también existen prácticas que refuerzan la lógica de poder y dominación. Este análisis se lo puede realizar en sentido inverso desde la cultura dominante; no todo lo que ahí existe se

transmite como forma para mantener la estructura de poder. Por eso Jesús Martín Barbero, hablando de los planteamientos de García Canclini, dice:

“Si algo nos ha enseñado (García Canclini) es a prestar atención a la trama: que no toda asunción de lo hegemónico por lo subalterno es signo de sumisión, como el mero rechazo no lo es de resistencia, y que no todo lo que viene de arriba son valores de la clase dominante, pues hay cosas que viniendo de allá responden a otras lógicas que no son las de la dominación” (Jesús Martín Barbero 2003, 102).

Se hace necesario entonces complementar este marco con la categoría tan manoseada y muchas veces desestimada de pueblo. Aquí quien más luces da acerca del tema es Enrique Dussel. El pueblo para él no solo representa el conjunto social oprimido por la clase dominante y que asume los valores de ese sistema por formar parte de él, sino que también existe el pueblo como una “exterioridad” que está por fuera del sistema de opresión, y desde este lugar “incontaminado” impugna y recrea el mundo y la vida.

Si se considera una cultura periférica, donde hay un opresor y un oprimido, al oprimido lo puedo llamar pueblo. Pero en tanto es oprimido, es alienado, y en tanto alienado ha introyectado la cultura dominante. [...] Pero el pueblo no es solo esto. Pueblo también es un resto escatológico que es otro que el sistema, y que de esa exterioridad, no solo no intentará ser dominador del sistema, sino que intentará un nuevo sistema (Enrique Dussel 2006, 207).

La raíz del pueblo, dice el autor, está en su exterioridad escatológica, en este lugar fuera del sistema. Pero advierte a su vez que hay que saber discernir entre lo peor del pueblo que es su introyección en el sistema y su naturaleza como medio de liberación. Y esa liberación se da por la creación cultural: de símbolos, música popular, literatura popular, la lengua, las tradiciones, creación en sí misma de cultura popular; “la cultura popular es el fruto del compromiso y la historia del pueblo” (219). Entonces el pueblo es ese sujeto social e histórico que subvierte, desde una exterioridad, el orden establecido, y su manifestación tangible de liberación es la cultura popular. “La cultura popular, lejos de ser una cultura menor, es el centro más incontaminado e irradiativo, de resistencia del oprimido contra el opresor” (219).

La clave de lo popular, como lo ha señalado Jesús Martín Barbero, “no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, la manera como sobreviven y las estrategias a través de las cuales

filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y lo funden con lo que viene de su memoria histórica” (Jesús Martín Barbero 2003, 85).

Traslademos lo dicho a una ejemplificación de lo popular en el proceso de las bandas en el Ecuador. Cuando con cierto desprecio las élites “cultas” de nuestro país denominan (nombrar es otra característica del poder) a las nacientes agrupaciones civiles de banda como “bandas de pueblo”, lo hacen con la finalidad de excluir de lo que ellos consideran como arte y “verdadera música” aquello que se cataloga como vulgar y ominoso, y que solo puede ser destinado al pueblo, a esa muchedumbre que no sabe de estética ni de arte. “El músico llamado popular o el músico indio fue marginado y mal visto por las élites de poder. La fiesta popular era tachada de ruidosa, intolerable, carente de decoro, desenfrenada, desmedida, etc.” (Mario Godoy 2012, 31).

Recordemos, pues, que las bandas militares ofrecían las retretas en las plazas públicas de las urbes a manera de concierto; el repertorio escogido principalmente estaba destinado a ser escuchado desde la comodidad de las bancas ubicadas en la plaza. Ahora, el otro lado de aquel ritual urbano de alta cultura se materializa poco a poco en una nueva forma que tomará lo popular, como son las bandas de pueblo, las retretas populares y la fiesta religiosa.

El sentimiento profundamente expresivo de las melodías andinas está grabado en los músicos ecuatorianos como una herencia sonora, por siglos y siglos de transmisión, de oído a oído, de música tradicional. Cuando llegan las bandas militares a nuestro territorio, evidentemente causan asombro y curiosidad en la población, pero fundamentalmente en los músicos, y entre estos en los músicos populares. Ahí tiene lugar el primer gran momento de asimilación y resignificación, cuando estos músicos asumen, de manera empírica en su mayoría, estos instrumentos, y emulan a la “cultura” banda militar, pero no interpretan marchas, vales, zarzuelas, sino que buscan en el sonido de estos nuevos instrumentos ejecutar las viejas melodías andinas en sanjuanitos, yaravies, danzantes y yumbos, que debieron ser olvidados por imposición de la autoridad; sin embargo, la memoria sonora siempre ha sido más fuerte, dando cuenta de las tradiciones como conciencia política del pasado. Ante el rechazo y desprecio de las élites, el pueblo responde con sus propias herramientas, conformando bandas de pueblo, de artesanos, campesinos, zapateros, etc. Las plazas de las comunidades, de sectores rurales y urbanos

populares, van siendo tomadas por las bandas para desarrollar las retretas, no con las características de aquel concierto de la urbe ilustrada, sino como un espacio para el desarrollo de la fiesta. Entonarán con entusiasmo la música tradicional ecuatoriana, sobre todo ritmos bailables como sanjuanitos, albazos, pasacalles, y la gente responderá a este llamado bailando con algarabía. Es decir el pueblo no solo resiste con los elementos culturales transmitidos generacionalmente desde el pasado, sino que existe un proceso paulatino de insurgencia simbólica, ya que los elementos con los cuales se oprime y excluye al pueblo se transforman en elementos que cuestionan e impugnan la lógica del poder.

En las grandes bandas militares la música se aprende “por nota”, es decir, tomando en consideración la teoría y el solfeo, cuya finalidad es dotar de los conocimientos para la lectura de la notación musical; en cambio, las bandas de pueblo surgen de una pedagogía popular en la que aprenden a entonar las melodías por “oído”. Fieles a la tradición oral de las culturas ancestrales, los músicos populares escuchan para aprender. Recordemos que en las bandas de pueblo además se instaló una suerte de jerarquía similar a la del taller medieval, en el que un maestro –el músico mayor– es la persona dotada de mayor experiencia tanto en lo musical como en temas administrativos; y están los músicos de nivel intermedio, que luego de haber pasado por los instrumentos de percusión asumen un instrumento de viento; y finalmente los más pequeños, que son los aprendices que inician su enseñanza musical siendo niños tocando platillos, tambores, panderetas, etc. El músico mayor es el que conoce casi de memoria el repertorio musical y cómo debe sonar en cada uno de los instrumentos, de ahí que se encarga de moldear a cada uno de los integrantes para que adquieran las destrezas necesarias para ejecutar la técnica de su instrumento, pero además que los músicos tengan un entrenamiento eficaz para sus oídos, con el fin de poder asimilar de forma rápida las melodías que pide que entonen. En consecuencia, los músicos populares construyen como parte de todo su acervo una pedagogía musical popular que responde a las necesidades de aprendizaje y que además contribuye a mantener vigente, por más de dos siglos, a las bandas de pueblo, siendo uno de los movimientos musicales más dinámicos en nuestro territorio.

También es importante en este punto, siguiendo por supuesto la línea interpretativa de resignificación e insurgencia simbólica que dan las bandas de

pueblo a los elementos de la cultura ilustrada, topar el tema de la sonoridad. El sonido clásico de los instrumentos de las bandas militares, sinfónicas y académicas es un sonido trabajado durante años de estudio y enseñanza de la técnica de emisión sonora de cada instrumento. Hay de esta manera una escuela formal para llegar a la sonoridad requerida para conformar las bandas de estilo clásico. En general, se suelen escuchar calificativos como sonido redondo, equilibrado, limpio, dulce, cálido, un sonido centrado que tenga sobretodo mayor presencia de los armónicos de la región media, en definitiva, la búsqueda es hacia un “timbre bonito”.

En contraste a aquello, las bandas de pueblo adquieren una sonoridad propia, que no tiene que ver con las escuelas de música clásica a las que se hizo referencia, sino a la búsqueda de una expresividad, o el “sabor” que los músicos populares quieren darle a la música tradicional ecuatoriana. Seguramente va a ser muy difícil describir esa sonoridad propia de las bandas de pueblo con palabras, pero podría decir que su sonido vibrante, de mayor energía sonora y festiva, justamente para poner énfasis en la expresividad que nuestra música tiene, entendido esto como sonidos más brillantes, con primacía de armónicos en la región aguda, con un vibrato más presente en los timbres, pero rápido e irregular. Si bien es cierto que por momentos la afinación en su conjunto no es exacta, y esto puede resultar desagradable a oídos exigentes, esa es una particularidad que forma parte de la sonoridad propia que han construido las bandas de pueblo. Un aspecto relevante es su rítmica, que es el elemento que le da ese carácter alegre y festivo a su música, principalmente fundada en la sección de la percusión con los golpes sincopados del bombo, los patrones rítmicos enérgicos del redoblante, güiro y timbales, y los remates de platillos, pero también esta rítmica está sostenida por los contrapuntos a contratiempo que permanentemente está ejecutando la sección de los vientos metales, generalmente los trombones. Esta conjunción rítmica, unida a una melodía sincopada ejecutada por las maderas, da como resultado la sonoridad tan característica de las bandas de pueblo.

La proliferación de las bandas de pueblo en el Ecuador que se dio sobre todo a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se debe por una parte a las bandas de tipo civil que mantienen una fuerte relación con las comunidades a las que pertenecen, de ahí que inclusive los nombres que asumen como agrupación sean los mismos de los lugares en los que viven: Banda de Zámbriza, Banda de Nayón, Banda de la Magdalena, Banda de Guayllabamba, etc. Entonces se volvió como una suerte

de competencia mutua entre las poblaciones vecinas contar con su propia banda de música que acompañe las fiestas religiosas y cívicas del pueblo.

Por otro lado, esta fructífera reproducción de la formación de bandas de pueblo se debe a su carácter nómada; si bien es cierto que las bandas militares e institucionales salían de sus regimientos o municipios para ofrecer conciertos en otros lugares, esta no era la regla sino su excepción. La mayor cantidad de tiempo pasaban en sus lugares de origen, atados sus músicos integrantes a estas instituciones y regimientos por vínculos contractuales que les establecían horarios y funciones. Al ser una agrupación de carácter civil, los integrantes de la banda de pueblo no gozan de una remuneración estable. El músico mayor es el encargado de velar por el sustento económico de sus músicos, lo cual obliga a que en muchas ocasiones tengan que salir de sus pueblos para conseguir contratos en poblados aledaños.

De esta manera, tienen presente en su organización todo el calendario festivo de las regiones Sierra y Costa para en esas fechas acudir y participar en estas celebraciones. Mario Godoy dice al respecto:

La crisis cacaotera iniciada en 1914, la Primera Guerra Mundial, la crisis económica de los años veinte, no solo que generaron recesión e inestabilidad política, también afectaron la calidad de vida de los músicos. En esos años de crisis se acentuaron las migraciones temporales de los músicos de pequeñas bandas, conjuntos u orquestas de la serranía, hacia los poblados de la costa. En esa región los músicos animaban de preferencia las fiestas del santoral religioso: San Juan, San Pedro y San Pablo; Virgen del Carmen, Santa Ana, San Jacinto, Virgen de las Mercedes, etc., y las fiestas cívicas parroquiales (Mario Godoy 2012, 50).

En consecuencia, este transitar de las bandas de pueblo por las distintas poblaciones de la Sierra y de la Costa contribuyó efectivamente a dejar la semilla en estos pueblos para la formación de sus propias bandas. Además, en muchos de los casos, músicos aficionados de estos lugares solicitaban unirse a la banda; lo cual ocurría con la aprobación del músico mayor, para participar posteriormente en el proceso de aprendizaje de la banda. Luego de un tiempo regresaban a sus terruños y formaban sus propias bandas de pueblo.

Luis Conde músico mayor de la Banda de Pueblo La Dolorosa de la parroquia rural de Calderón relata lo siguiente:

“Cuando era niño, mi papá fundó la banda con mi tío José Miguel Conde, a los 4 años ya me llevaba a los ensayos y me daba unos platillos para aprender el ritmo. Recuerdo que en ese entonces éramos trece músicos, mi papá se encargaba de hablar con las juntas parroquiales para conseguir los contratos y poder animar la fiestas de la parroquia. Fui el primero en entrar a la banda, luego mi hermano Gustavo y el menor Francisco. En la banda también estaban mis primos Manual y Carlos hijos de mi tío José Miguel. Prácticamente nos criamos en la banda, los martes y jueves a partir de las cinco de la tarde comenzábamos los ensayos y por lo general duraban hasta las ocho o nueve de la noche. Este legado que nos dejó mi papá es la mejor herencia que pude recibir, ahora yo estoy a cargo de la banda y seguramente mis hijos y mis nietos serán los que me sustituyan”<sup>5</sup>.

Una prueba irrefutable de este proceso de igual forma está registrado en el magnífico cuento de José de la Cuadra titulado “Banda de Pueblo”, que narra de manera magistral las circunstancias de la banda de Nazario Moncada, una pequeña agrupación montuvia que recorre distintos poblados de la costa animando las fiestas y sobresaliendo de situaciones adversas. Este cuento refiere también una relación fundamental que sostiene en el tiempo a las bandas: el parentesco y el compadrazgo. Al interior de las bandas de pueblo podemos encontrar hermanos, primos, tíos, padres e hijos. En el cuento de José de la Cuadra tenemos, por ejemplo, a los hermanos Alancay, que tocaban el clarinete y el barítono; a Ramón Piedrahita, que tocaba el bombo e iba acompañado de su hijo Cornelio.

Los niños desde temprana edad comienzan a participar de la vida musical en la banda, siguen a sus padres y estos los incorporan en la sección de percusión para que inicien tocando los platillos o el güiro. Fieles a la tradición religiosa popular, para los bautizos de sus hijos los padres seleccionan a los padrinos entre los músicos de la banda, lo cual consolida la relación de compadrazgo y de cohesión entre sus miembros; por ejemplo, en el citado cuento, la relación de Ramón Piedrahita con su compadre Manuel Mendoza. El parentesco y el compadrazgo garantizan la continuidad de la banda en el tiempo, ya que permanentemente existirá un relevo generacional. Cuando fallece Ramón Piedrahita en el relato de José de la Cuadra, es su hijo Cornelio quien asume el bombo y completa la estructura instrumental de la banda. Ante la muerte de Piedrahita hay un pasaje maravilloso del cuento que escenifica otro de los roles de la banda: el acompañar los actos funerarios del pueblo.

---

<sup>5</sup> Testimonio tomado de las entrevistas y trabajo de campo realizados para el presente trabajo.

Uno de los hombres –después se supo que fue Alancay, el del barítono–, sopló en el instrumento. El instrumento contestó con un alarido tristón. Los demás músicos imitaron inconscientemente a su compañero... Se quejaron con sus gritos peculiares el zarzo, el trombón, el bajo, el cornetín... Y, a poco, sonaba pleno, aullante, formidable de melancolía, un sanjuan serraniego... Mezclábanse en él trozos de la marcha fúnebre que acompañaba los entierros de los montuvios acaudalados y trozos de pasillos dolientes... Lloraban los hombres por el amigo muerto; lloraban su partida; pero, lo hacían, sinceros, brutalmente sinceros, por boca de sus instrumentos, en las notas clamorosas... Más, algo faltaba que restaba concierto vibrante a la música: la armonía acompasadora del bombo, el sacudir rechinante de los platos. Faltaba. Pero, de pronto, advirtieron los músicos que no faltaba ya. Se miraron. ¿Quién hacía romper su calma al instrumento enlutado?

¡Ah!... Cornelio Piedrahita golpeaba rítmicamente la mano de madera contra el cuero tenso... –¡Ah!... (José de la Cuadra 2004, 03).

### **3.4 Religiosidad popular y fiesta religiosa**

Una de las claves para comprender el proceso de desarrollo de las bandas de pueblo en nuestro país es precisamente la religiosidad popular. Entendemos, por una parte, al proceso evangelizador de América como uno de los pilares sobre los cuales se fundó la matriz colonial, como un instrumento del dominio que ejerció Europa sobre nuestras poblaciones ancestrales. Pero, por otro lado, está la capacidad de los sectores oprimidos, populares, de transformar esos elementos que se usaron para dominarlos en signos y códigos de su propia cultura, en símbolos para impugnar y liberar. Dice Dussel: “lo paradójico es que en el tiempo colonial, introyectó la cultura hispánica importada, pero, poco a poco, ese catolicismo se transforma en la propia cultura del pueblo” (Enrique Dussel 2006, 216). Es un proceso histórico de fusión de las tradiciones religiosas andinas y europeas, que se lo conoce como sincretismo religioso, y que actualmente lo podemos observar como un conjunto coherente de creencias y prácticas religiosas integrado a los modos de vida de las personas en los sectores populares.

La religiosidad, así como todo lo popular, tiene que ser entendido fundamentalmente desde la práctica, es “ante todo un uso y no un origen específico, un hecho y no una esencia. La religiosidad popular será entonces la multiplicidad de hechos que tradicionalmente impugnan a lo hegemónico” (Germán Ferro Medina 2004, 18).

Entonces, en más de cinco siglos de imposición del cristianismo, la religión se ha constituido en elemento transversal de lo popular, asimilando el rito cristiano de lo sagrado en lo referente a la devoción a los santos, la virgen María, Jesús, la misa dominical, los sacramentos, etc., resignificándolos continuamente, en una “batalla de

signos inagotable, un conflicto, la mayoría de las veces silencioso, sutil e incomprensible a los ojos de la modernidad” (Germán Ferro Medina 2004, 18).

Pensemos ahora en las bandas de pueblo y su relación con la religiosidad popular. Primeramente, al estar tan interiorizadas las prácticas católicas en la población, todo pasa por el rito cristiano de fundación y bendición. Las bandas no son la excepción. Al crearse una banda esta se encomienda a algún santo o a la Virgen, para que les conceda protección en su transitar como agrupación musical. Así, por ejemplo, tenemos las bandas de San Pedro de Cayambe, La Dolorosa de Calderón, Banda Señor del Árbol de Pomasqui, Santa Cecilia de Calderón, y así por el estilo. En sus lugares de ensayo por lo general construyen altares para sus santos y es común ver a los integrantes de las bandas persignarse cada vez que pasan frente al altar del santo patrono.

Así también, es infaltable la misa anual de fundación de la banda. Para el desarrollo de este acto, entre los músicos se delegan el priestazgo encargado de proveer de la comida, bebida, transporte, adornos, y todo lo que se requiera para el desarrollo del evento de celebración.

Por otra parte, es primordial la relación que conecta a la banda de pueblo con la fiesta religiosa popular, relación que culturalmente se ha ido configurando por la tensión, conflicto y disputa, entre lo europeo y lo andino, así por ejemplo, la historia nos muestra como el calendario festivo se adecua de tal manera que las celebraciones religiosas católicas “coincidan” con la antiguas fiestas andinas, así, el Inti Raymi o celebración del Sol se festeja en junio, al igual que el Corpus Christi, o la navidad cristiana con el Kapac Raymi andino. Consecuentemente, el pueblo celebra las fiestas cristianas que le han sido impuestas, pero también hace referencia a esa memoria histórica de lo popular y de la oralidad andina y celebra la relación con la Pachamama, el taita Inti, la mama Quilla, y sus ciclos. Hay en esta relación la evidencia de lo expresado por Antonio Cornejo Polar desde su categoría de análisis denominada heterogeneidad cultural:

Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites. Traté a la vez de historizar con el mayor énfasis posible lo que al principio no era –y tal vez ésta fue su paradoja más fructífera- sino la descripción de la *estructura de un proceso*; fructífera, claro está, porque se instalaba en una coyuntura intelectual en la que

todavía uno y otro término (*estructura y proceso*) parecían inevitablemente contradictorios y hasta daban lugar a disciplinas distintas (Antonio Cornejo Polar 1994, 17).

En este calendario de fiestas religiosas, la participación de las bandas de pueblo es fundamental, con su presencia en las procesiones, desfiles, acompañando el recorrido según el caso con música religiosa, luctuosa o de alegría y baile. Luego de cumplidos los actos religiosos es infaltable el gran baile popular que se realiza en las noches hasta el amanecer, que incorporan elementos adicionales como los juegos pirotécnicos artesanales, castillos, vacas locas; los vendedores de comida típica ecuatoriana que se encuentran apostados alrededor de la plaza, los juegos populares para los niños, etc.

De igual forma, en los actos religiosos de la familia, al iniciar la vida, en los bautizos, las bandas de pueblo amenizan la celebración. Así mismo, en los matrimonios, o en el festejo de algún acontecimiento que permita el crecimiento material de la familia como por lo general ocurre al concluir la construcción de una casa, se procede a su bendición y a la celebración con bombos y platillos con las bandas de pueblo. Están también presentes en el último recorrido que dan las personas, acompañan con marchas fúnebres, pasillos y yaravíes el traslado de los difuntos hacia el cementerio. Hasta cierto punto las bandas de pueblo en la cultura popular se transforman en símbolos de status social al formar parte de las celebraciones o conmemoraciones familiares, ya que buscan mostrar la capacidad económica de los organizadores y posicionar socialmente a la familia que realiza el contrato.

Mantienen una profunda relación con el ciclo de vida de las personas de los sectores populares, sus tradiciones y prácticas. Y a la vez la banda de pueblo como eje articulador de la fiesta, en esa silenciosa disputa por el sentido, en esas “batallas que son apropiación, robo, secuestro, mimesis, préstamo, circulación, seducción de signos. [...] que es también juego, negociación, recreación, síntesis, efecto bumerán, esto es: “que sus signos son ahora los míos” (Germán Ferro Medina 2004, 18).

### **3.5 La banda mocha, la expresión afroecuatoriana de las bandas**

No es posible cerrar este capítulo sin revisar una interesantísima conformación instrumental nacida en el valle del Chota, provincia de Imbabura, uno

de los lugares donde prima la población afro del Ecuador, denominada “banda mocha”.

En el período de invasión y colonización de América, una gran cantidad de esclavos africanos fueron traídos a este territorio, lo cual originó en nuestro país dos asentamientos importantes de comunidades afroecuatorianas, el primero en la región Costa, en la provincia de Esmeraldas, y el segundo sobre todo en la provincia de Imbabura, aunque también comparte ciertos espacios con la provincia del Carchi en la región Sierra del Ecuador.

La banda mocha, según consta en registros fotográficos, habría aparecido a finales del siglo XIX como una “asimilación” afroecuatoriana de las bandas militares europeas. La banda mocha combina instrumentos musicales afros, indígenas y europeos. “Por un lado se utilizan calabazas vacías, llamadas puros o mates, hojas de naranjo y capulí, peines (como instrumentos parlantes), penco, pingullos, flautas, y por otro lado redoblante y bombo” (Pablo Guerrero 2004, 295).

A pesar de lo “rústica” que podría parecer su instrumentación a ojos de la academia musical, claramente conforman las distintas familias de una banda. El sonido de los puros, que son calabazas de distintos tamaños y a las cuales se les ha cortado (mochado, de ahí su denominación) la punta para producir una embocadura, se emite por un impulso gutural de la garganta del ejecutante, el cual es amplificado por el cuerpo de la calabaza. Estos van sustituyendo a la instrumentación europea. Los más grandes corresponden a la región grave de la banda e imitan los motivos melódicos de los trombones y tubas; “conforme las calabazas son más pequeñas sustituyen al equivalente de los metales y las maderas, incluso son llamados puros primeros, segundos, barítonos, bajos, saxos, en una clara muestra de comparación instrumental” (1152). Las hojas de naranjo y capulí producen su sonido con la presión de aire que el ejecutante emite al tener la hoja entre sus labios, lo que hace vibrar la hoja y producir el sonido; de acuerdo a su tamaño asumen la región media y aguda de la banda, de esta forma ejecutan las melodías principales a dos y hasta tres voces.

En cuanto al número de músicos que la integran, se puede apreciar en fotografías de finales del siglo XIX que podía superar fácilmente la veintena de instrumentistas; sin embargo, en la actualidad tienen entre once y trece músicos. Al respecto, Abdón Vázquez, músico de la Banda Mocha de Changuayacu, cantón Pimampiro, cuenta: “antes éramos trece personas. Pero ahora cuando muere un

integrante ya no lo reemplazan sus descendientes, como sucedía anteriormente” (El Comercio 2012). A sus 70 años, Vázquez pertenece a la tercera generación de músicos de la banda, lo que nos referencia a finales del siglo XIX como el período de creación de la agrupación.

En referencias a su nombre, Pablo Guerrero dice que puede provenir de la acepción popular del término “mocho”, que significa sin filo o punta, es decir la palabra *banda* es incorporada en relación a las bandas militares europeas y *mocha* hace referencia a la conformación instrumental de calabazas sin punta. Su repertorio es festivo y danzario, por lo general es de ejecución instrumental, aunque en ciertos temas incorporan el canto; es variado, teniendo como parte de él al ritmo afroecuatoriano surgido en el valle del Chota, la bomba y otros géneros que han sido incorporados para su ejecución como sanjuanitos, albazos, cumbias, etc.

El investigador Pablo Guerrero establece tres aspectos que considera fundamentales de la identidad musical de los afroecuatorianos del valle del Chota:

“1) La música y poesía oral que se expresa a través de un género llamado música de bomba, que tiene como instrumento principal a un tambor llamado bomba. 2) La danza que se presenta a través de una coreografía, que igualmente se llama baile de bomba. 3) Agrupaciones específicas para la música y bailes antedichos: banda mocha y conjunto de bomba” (Soy Música Ecuatoriana 2010).

La *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, de Pablo Guerrero, contiene un excelente relato del zoólogo italiano Enrico Festa—quien estuvo en nuestro país entre 1895 y 1898— acerca de la banda mocha y de la admiración que produce su singular instrumentación:

...la noche de la víspera del domingo de pascua, todos los negros de la hacienda se reunieron delante de la casa del amo, para hacer homenaje a los dueños y comenzar así la fiesta. Comenzaron con un concierto con banda musical, uno de los más extraños que tuve ocasión de oír en mi vida; aparte del bombo, todos los instrumentos eran lo más primitivo que se puede imaginar; una caja de lata de petróleo vacía servía de tambor, algunos de los músicos, adaptando con mucha habilidad a sus labios pedazos de hojas de banano, imitaban muy bien el sonido de las flautas, los pífanos y clarinetes; otros, soplando dentro de zapallos vaciados, imitaban el sonido de trompetas y trombones. Con estos instrumentos preadamíticos, los negros lograban tocar bastante bien varias piezas bailables y marchas militares (Pablo Guerrero 2004, 1152).

La banda mocha es una clara muestra de la heterogeneidad cultural, que nos habla Cornejo Polar, y que configura la compleja estructura cultural de nuestros

pueblos y su capacidad de creación. De cómo los elementos de la cultura europea fueron incorporados y resemantizados desde lo popular, en este caso afroecuatoriano. Da cuenta del profundo impacto que generaron las bandas militares en nuestra historia musical, porque es desde este punto que distintas culturas toman el referente cultural de las bandas europeas y lo transforman e incorporan como elemento de su producción musical y cultural. En consecuencia, las bandas de pueblo constituyen un ejemplo fehaciente de la dinámica y poder de lo popular en nuestras culturas.

## Capítulo cuatro

### Una mirada actual a las bandas de pueblo

#### 4.1 Consideraciones conceptuales de la tradición

En general, uno de los planteamientos fundamentales del pensamiento social clásico, en torno al desarrollo de las sociedades, está referido a que mientras más se acercan estas a su etapa moderna, las tradiciones van perdiendo su significado y valor en la vida cotidiana de las personas, y finalmente tienden a desaparecer. Desde este punto de vista, las tradiciones son vistas como una herencia de un pasado rústico y, por lo tanto, se contraponen a una sociedad y un estilo de vida “moderno”. “La teoría social clásica, en muchos sentidos un producto del pensamiento ilustrado; y la Ilustración se caracterizaba, por su rechazo a la tradición, vista por muchos pensadores ilustrados como fuente de mistificación, enemiga de la razón y obstáculo para el progreso humano” (John Thompsom 1998, 240). La razón ilustrada, promovida por muchos teóricos como la fuente para salir del retraso de las sociedades, se contrapone enérgicamente a la tradición y fomenta su desaparición.

Marx es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes pensadores de la historia; sin embargo, su pensamiento no hace excepción en esta mirada hacia la tradición, compartía la antipatía del pensamiento ilustrado que tenía hacia ella considerando que es fuente de mistificación y, por lo tanto, que ocultaba la verdadera naturaleza de las relaciones sociales, pero fundamentalmente advertía en el modo de producción capitalista una dinámica que transformaría la estructura de la vida social, ya que a diferencia de las sociedades precapitalistas, que eran profundamente conservadoras, las sociedades modernas se caracterizan por su permanente transformación. Están estructuradas de tal forma que continuamente tienen que cambiar, esa es su forma de existir, revitalizarse a sí mismas. De ahí que todos los sólidos se desvanecen como dice Marx: “todo lo sagrado es profanado y el hombre en última instancia es obligado a enfrentarse con el sentido común, sus verdaderas condiciones de vida, y sus relaciones con su clase” (Karl Marx y Friedrich Engels 1968, 38). En consecuencia, las tradiciones se desarticulan como referentes de la vida social, van

perdiendo su estatus de verdades transmitidas de generación en generación y pasan a ser cuestionadas en el debate público; las sociedades entran en proceso de desmitificación que sobre todo desnudará las relaciones de explotación entre clases.

En términos generales, este es el escenario de análisis que la teoría social clásica ha marcado en relación a la tradición, una oposición clara con las sociedades modernas y un camino unidireccional del “progreso”, que tendrá como resultado la desaparición de la tradición en las sociedades. Sin embargo, esta premisa no es del todo cierta, pues tiene sus matices que deben ser abordados desde una mirada política, porque lo que nos cuestiona en la actualidad, en pleno siglo XXI, y nos exige una mayor rigurosidad en el tratamiento de este tema, es precisamente que las tradiciones no han desaparecido, mantienen su vigencia pero no como verdades incuestionables, como lo eran en las sociedades tradicionales, sino como legados del pasado que encuentran un nuevo significado en el presente, entonces observamos a la tradición como conciencia política del pasado.

En este reto de analizar con mayor profundidad la tradición y su actual vigencia, los aportes realizados por John Thompson son fundamentales. Tomo como referencia las siguientes consideraciones:

Con el desarrollo de las sociedades modernas, existe un gradual declive de los fundamentos tradicionales de la acción y del papel de la autoridad tradicional, esto es, en los aspectos normativos y legitimadores de la tradición. En otros aspectos, sin embargo, la tradición retiene su significado en el mundo moderno, particularmente como medio de dar sentido al mundo (aspecto hermenéutico), y como manera de crear un sentido de pertenencia (aspecto de la identidad). Aunque la tradición mantiene su significado, ha sido transformada de manera fundamental: la transmisión de materiales simbólicos que comprenden tradiciones se separan progresivamente de la interacción social en un espacio compartido. Las tradiciones no desaparecen pero pierden sus vínculos en los espacios compartidos de la vida cotidiana. El reamarre de tradiciones procedentes de espacios compartidos de la vida diaria no implica que las tradiciones floten libremente; por el contrario, las tradiciones se sostendrán a lo largo del tiempo si son continuamente reincorporadas a nuevos contextos y arraigadas a nuevos tipos de unidades territoriales (John Thompson 1998, 246-247).

Es decir, podemos comenzar a entender esta persistencia de la tradición en tiempos modernos por un cambio en su naturaleza; como lo plantea Thompson, existe un declive de la autoridad de la tradición, lo que una generación transmitía a la siguiente y mantenía un estatus de verdad, implicando un carácter de legalidad, legitimidad y sacralidad como fundamento de dominio, en las sociedades modernas ya no lo será. Pero esto no significó la eliminación de las tradiciones, sino más bien

una modificación de su naturaleza y su papel. Gradualmente, las personas retoman la confianza en la tradición como medio para entender el mundo y crear un sentido de pertenencia. En la actualidad, las tradiciones no pueden ser vistas por fuera de los procesos que involucran lo popular, masivo y mediático. Es en la interacción entre estos procesos que la tradición ha retomado un nuevo impulso, sobre todo pensando en el rol que juega el desarrollo de los medios de comunicación en las sociedades. “Los nuevos medios de comunicación también han logrado separar la transmisión de la tradición del hecho de compartir un espacio común, en consecuencia, han creado condiciones para la renovación de la tradición, a una escala que excede ampliamente cualquiera que haya existido en el pasado” (John Thompson 1998, 247). Si pensamos en las sociedades premodernas, nos damos cuenta de que priman las relaciones cara a cara; la vida cotidiana está marcada por la rutina, es una vida constreñida y limitada. En contraste, las personas en las sociedades modernas están sumergidas en un vertiginoso proceso de apertura –flexibles y móviles, dirá Thompson–, expuestas a un abrumante despliegue de experiencias sin la necesidad de viajar físicamente.

¿Pero esta sobreexposición a la información y comunicación no atentaría contra el sostenimiento firme y sólido de la tradición en la sociedad? En cierta medida sí, pensando en la tradición tal y como se la vivía en las sociedades premodernas, es decir, cargada de todo un proceso de ritualización y consumo colectivo de la misma; sin embargo, las cosas son distintas al darle una mirada actual al proceso, primero porque efectivamente la solidificación y arraigo de la tradición pierde su forma “convencional” de una interacción cara a cara, establecida en un territorio concreto y en un espacio social comunitario. Como se ha dicho, la tradición encuentra en lo mediático una nueva forma de expresión de su contenido simbólico. Y se afianza porque lo mediático le ofrece la posibilidad de anclar parte de su material simbólico en procesos que no requieren la representación ritualizada de la tradición, ni la interacción cara a cara, y tampoco un territorio específico para su desarrollo, por lo tanto son características de la tradición en tiempos modernos que sea desritualizada, despersonalizada y desubicada. Sin que esto implique, por supuesto, la eliminación de todos los elementos de la ritualización, tampoco de una interacción cara a cara en un espacio compartido. “Por lo tanto, la renovación de la tradición podría implicar una mezcla continuamente en mutación, de casi-interacción mediática e interacción cara a cara” (John Thompson 1998, 257).

Pero fundamentalmente podemos decir en este punto, que fuera del ámbito de producción, circulación y consumo de los materiales simbólicos, sean estos mediáticos o con una interacción cara a cara, la tradición mantiene su vigencia y además se hace evidente un proceso de reposicionamiento de lo tradicional en la sociedad, a partir de entender que el advenimiento de las sociedades modernas no terminó con la necesidad de los individuos de afianzarse en un conjunto de conceptos, valores y creencias para dar sentido al mundo. Entonces, lo que cambia y se renueva constantemente va a ser precisamente la forma en que asume el material simbólico, en conceptos, valores y creencias, para dar coherencia a nuestra manera de ver y entender el mundo. Estos serán entonces los pilares sobre los que se sostienen los distintos niveles de lo cultural, que además estarán en constante tensión justamente para configurar esa forma que irá asumiendo lo simbólico.

#### **4.2 Las bandas en disputa con la modernidad**

Ahora, vuelvo a plantear lo dicho en función de los procesos que las bandas de pueblo han atravesado en el Ecuador. A finales de los ochenta y en general la década de los noventa marcó un escenario complejo para las bandas de pueblo. La tecnificación de equipos para mezclar música en vivo, el disco de vinilo y luego el *compact disc* (CD) móviles, y su facilidad de acceso en el mercado, pusieron en auge este tipo de emprendimientos en nuestro país. Las fiestas que tradicionalmente eran animadas por las bandas de pueblo ahora pasan a desarrollarse con disco móviles, los cuales se convierten en los nuevos referentes simbólicos de la modernidad. Esta situación puso en riesgo la economía de las bandas y, por consiguiente, la desintegración de muchas de estas, sobre todo porque la competencia era desigual, es decir, para su puesta en escena el disco móvil requería como máximo de dos personas, el *disk-jockey* (DJ) que se encarga de realizar la mezcla de los audios en vivo, y un ayudante que presta su contingente para el montaje y desmontaje de los equipos. Por lo tanto, sus costos de operación por hora eran menores que los de la banda, y la gente optaba por contratarlos para el desarrollo de sus eventos.

Aparentemente, este escenario pronosticaba la desaparición de las bandas de pueblo en nuestro país, las relegaba a ser un recuerdo del pasado; sin embargo, y contrario a esto, nuevamente se puso de manifiesto la capacidad que tiene lo popular para transformar e innovar. Primero entendamos el proceso. La proliferación de los disco móviles en nuestro país fue masiva; se incorporó rápidamente en las fiestas de

parroquias, cantones, barrios; se realizaban bailes populares y también competencias importantes en la Costa y la Sierra, denominadas “la guerra de los disco móviles”, que además eran auspiciadas y promocionadas por medios de comunicación radiales, lo que promovía aún más la difusión de esta nueva forma que tenía lo popular festivo. En las grandes ciudades, principalmente en el sector urbano, el DJ se transforma en figura pública, las mezclas en vivo se realizan en medios radiales que van posicionando sus nombres en los estratos juveniles, entonces la búsqueda de este sector irá destinada hacia la discoteca como espacio de encuentro con el DJ y como lugar de la diversión nocturna de fin de semana, de farra. Ahora, si lo tecnológico dio paso al posicionamiento del disco móvil como dispositivo y al DJ como personaje central de la fiesta, lo tecnológico será también el causante de su profundo declive. El espacio temporal de finales del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI ha constituido un período de constantes y vertiginosos cambios en las tecnologías de la información y comunicación.

Dos hechos marcaron directamente una transformación en la forma de consumir música que afectaron a los disco móviles. Por un lado, el paso del formato físico CD al formato digital mp3 en línea; y por otro, la virtualización de las consolas de reproducción y mezcla de audio que pasan en su mayoría a convertirse en *software* de acceso gratuito. Cada persona, en la comodidad de su hogar, y nada más que con un ordenador y una conexión a internet, se convierte en un potencial DJ. Ya no se requiere adquirirlas compacteras de audio, ni tener una basta colección de CD, el sinfín de cables de conexión, etc., para poder mezclar música en vivo. En consecuencia, nuevamente las personas optan por este cambio y paulatinamente los disco/CD móviles van desapareciendo porque la demanda del servicio disminuye considerablemente.

Paralelamente, muchas de las bandas de pueblo encontraron un refugio, en este período de auge de los disco móviles, en los sectores rurales. La ruralidad se transforma en el espacio territorial que guarda el acumulado cultural tradicional de las ciudades. Esto no significa que los disco móviles o en general los cambios tecnológicos no hayan llegado a estos territorios, sino que su incorporación siempre va a ser más limitada y lenta, por ello su impacto es “menor” en la vida de las personas, además de que el arraigo que tienen las tradiciones en la comunidad es mucho más fuerte que en las ciudades. La fiesta, religiosidad popular, creencias, valores y costumbres son parte de la vida de las personas en lo rural, desde que nacen

hasta que mueren. Así, las bandas de pueblo en lo rural mantuvieron su dinámica forma popular, acompañando procesiones, siendo parte de bautizos, matrimonios, entierros, participando como un eje articulador de la fiesta en la parroquia, de los bailes, castillos, vacas locas, toros populares, en sí manteniendo en interacción al conjunto de elementos que configuran la tradición y lo popular en lo rural.

En efecto, este proceso establece un lugar desde el cual la tradición resiste a todo el embate tecnológico de lo moderno, pero además hay que decir que desde este punto la tradición comienza a “filtrarse” y ser reincorporada en el ámbito urbano moderno que constituyen las ciudades, principalmente quiero referirme al proceso que ha vivido Quito, ciudad en la que con mayor evidencia se muestra un re arraigo de las bandas de pueblo.

A partir del declive de los disco móviles, en Quito comienza el retorno progresivo de músicos de banda, principalmente en el mes de diciembre, en sus fiestas de fundación. Una primera gran oleada de este retorno llega porque encuentra una nueva forma de ingresos económicos a partir del auge que van teniendo las “chivas”<sup>6</sup> en diciembre, estos vehículos que buscan acercar la fiesta popular tradicional a la ciudad e incorporan para su animación musical a un grupo reducido de músicos que emulan a la banda de pueblo. Durante el recorrido, los músicos entonan fundamentalmente ritmos danzarios como sanjuanitos, pasacalles, albazos y tonadas. Existe una gran cantidad de estos vehículos en las fiestas de Quito, pues es un servicio de alta demanda. Al recorrer la ciudad, el sonido de las bandas de pueblo vuelve a permearse en el cuerpo social y a construir una renovada identificación de la gente con las bandas y el ambiente de fiesta. Sin lugar a dudas, el “tono” referente en fiestas de Quito es el pasacalle “El Chulla Quiteño”, del compositor Alfredo Carpio, una melodía omnipresente en la ciudad en el mes de diciembre.

A partir de aquí existe un proceso de reorganización de las bandas de pueblo que se disolvieron por la crisis, y de creación de nuevas en distintos sectores de la ciudad, ya que miran una gran oportunidad económica en la creciente demanda que tiene año tras año el servicio, y en su “reconciliación” con la gente, porque la tradición vuelve a tener vigencia precisamente porque las personas encuentran en la banda de pueblo un referente de identidad de la ciudad. Hasta el punto que

---

<sup>6</sup> La chivas son vehículos tipo bus, adaptados de manera que en el recorrido los pasajeros puedan ir bailando en su interior y movilizándose por las principales zonas de la ciudad. Es un servicio muy demandado en el mes de diciembre.

actualmente las fiestas de Quito son imposibles de imaginar sin música de banda de pueblo.

El re arraigo de las bandas de pueblo, por un lado, tiene que ver con todo este impulso que diciembre provocó de volver la mirada a lo tradicional en Quito, lo cual resultó en la reincorporación de la banda como símbolo musical de la fiesta; pero por otro lado, creo que está relacionado a un proceso de mediatización de las bandas y su música, que ha ido permeando, como dije anteriormente, el cuerpo social hasta adherirse a los nuevos significados y representaciones de la fiesta y “farra”<sup>7</sup> en todos sus niveles y estratos.

### **4.3 La mediatización de las bandas de pueblo**

#### **4.3.1 La música de banda como consumo cultural masivo**

Para entender una parte del proceso de mediatización de las bandas de pueblo es fundamental el trabajo realizado por una agrupación que dio el impulso necesario para que la música de banda se posicione y circule en todo el territorio ecuatoriano y en todo ámbito social. Se trata de la Banda Show 24 de Mayo, de Patate.

Si bien la banda fue creada en la primera mitad del siglo XX, en el año de 1942, por Juan Punguil, y se constituye, como es la característica de las bandas, en una agrupación familiar por las relaciones de parentesco que existen entre sus integrantes y fuertemente arraigada a su terruño, es a partir de este nuevo siglo que tiene un éxito rotundo. Su propuesta musical está basada en repertorio de baile y fiesta, bombas, sanjuanitos, albazos, pasacalles, presentados en mosaico para que la duración del baile sea más prolongada. Un proyecto musical que le saca el jugo a lo rítmico y tradicional de la música de banda de pueblo, añadido a una puesta en escena que incorpora un animador que contagia la algarabía con su pregoneo constante.

Dos procesos han sido primordiales para este éxito rotundo. Primero, como ya se dijo, una propuesta musical sólida: la Banda Show 24 de Mayo no nace de la noche a la mañana, son siete décadas de trayectoria musical, lo que le permite tener a esta agrupación todo un acervo musical, conjugado con el relevo generacional que trae consigo una mayor conciencia de identidad y de sus referentes simbólicos, que se pone de manifiesto en sus producciones discográficas. Precisamente este es el

---

<sup>7</sup> En el presente trabajo hago una diferenciación entre fiesta y farra, porque la segunda la entiendo como la representación desde la “juventud” de la fiesta.

segundo punto: incorporarse en la producción musical como la forma moderna que tienen los procesos creativos para ponerse en circulación. Actualmente, la banda cuenta con siete producciones discográficas, todas ellas con mosaicos de la música tradicional ecuatoriana. El incorporarse en los procesos de producción ha implicado grabar su música en estudio, producir videos y estructurar procesos de difusión como la planificación de giras nacionales e internacionales. Su primer trabajo discográfico grabado en el año 2001, titulado “Mosaico No. 1”, ha sido el que más circulación y difusión ha tenido a nivel nacional e internacional; se trata de un mosaico de bombas que impone magistralmente el estilo de banda en sus arreglos musicales. Como lo dice García Canclini, “las industrias culturales proporcionan, a la plástica, la literatura y la música, una repercusión más extensa que la lograda por las más exitosas campañas de divulgación popular originadas en la buena voluntad de los artistas” (Néstor García Canclini 2001, 98).

A partir de aquí se puede observar un potente proceso de circulación de este material, tanto en canales “convencionales”, festivales, conciertos, radio, televisión, pero también en espacios alternativos y no legales como la piratería, con sus puestos de venta, que al estar tan generalizada en Ecuador lo que hizo es generar un canal de acceso a música que territorialmente abarca todo el país. Este mosaico con sus arreglos musicales se posicionó tanto que las bandas de pueblo de todo el país lo asumieron como propio. Actualmente se ha convertido prácticamente en parte del repertorio “obligatorio” de banda. Pero no únicamente las bandas, sino agrupaciones de otro tipo como tríos o grupos de música folclórica andina, incorporan la música de banda en su repertorio de músicaailable. Ejemplo de esto lo tenemos en los mosaicos de banda del Trío Colonial, la producción que realizan Los Cuatro del Altiplano con banda de pueblo, entre otros. Es decir, la música de banda, sobre todo en la última década, circula y se consume a todo nivel.

Es tan significativo este arraigo que resulta sumamente importante, por lo ilustrativo, hablar del alcance que han tenido las bandas de pueblo al “filtrarse” a espacios de socialización insospechados. Las discotecas en Quito, especialmente en el sector de La Mariscal, conocida como la zona rosa de la ciudad, son los lugares más visitados los fines de semana para el ocio y el consumo, principalmente del segmento juvenil. En esta zona existe una oferta recreativa que va desde lo más “exclusivo” destinado a las clases altas, hasta lo que se denomina como “under”, consumido por los sectores populares, y una oferta intermedia que oscila entre

ambas. Es un espacio en disputa por las prácticas sociales heterogéneas que “conviven” en un mismo territorio de vida nocturna; sin embargo, quisiera centrar mi exposición en lo que ocurre en las discotecas, que son los lugares donde la farra tiene su máxima expresión.

Definitivamente, cuando se visita estos lugares lo que musicalmente prima es el género urbano: el reguetón y la música electrónica ocupan la mayoría del tiempo de la jornada, luego los ritmos latinos, la salsa, bachata y merengue. Pero lo interesante ocurre al finalizar la noche. En el clímax de la fiesta, como esperando revelar algo de lo que también estamos hechos pero que permanece oculto, aparece la música de banda de pueblo con toda su energía. La identificación con la música es instantánea y la pista de baile se llena de parejas como si se tratara de los *hits* de música urbana que hace un par de horas sonaban. La gente disfruta al máximo el cierre de la fiesta: la banda de pueblo se toma la escena nocturna.

Algo análogo ocurre en los espacios de socialización de la vida privada, fiestas de bautizo, matrimonio, graduaciones, tanto de los sectores de clase alta como de los populares. En los sectores populares el centro de la atención va a tener la música popular ecuatoriana. La búsqueda de este grupo irá destinada a mantener sus tradiciones heredadas y traídas a la ciudad como parte de los procesos migratorios. En el otro lado, es decir las clases pudientes urbanas, han vivido un proceso de negación de lo tradicional; el enfoque es el mismo con el que abrimos este capítulo. Por una parte, las tradiciones son vistas como la herencia de un pasado que debe ser desechado para dar paso a la modernidad; por otra, persiste como parte del mestizaje, un conflicto identitario que trata de borrar cualquier vínculo con lo indígena. Sin embargo, este proceso de mediatización y de arraigo de las bandas de pueblo es sumamente potente. Como ocurre en las discotecas, la música de banda de pueblo aparece para cerrar la fiesta, los prejuicios desaparecen y nuevamente la tradición se filtra y reposiciona, así sea desde un lugar inicial de negación.

Este primer proceso de mediatización de las bandas de pueblo está anclado a su vinculación con la industria cultural, la circulación y consumo de este material simbólico, y su incorporación en el sistema urbano de la fiesta. Consecuentemente, este proceso lo que hace es reubicar la tradición en la urbe, en la ciudad moderna, por supuesto reinventada, como lo dice Thompson, pero absolutamente masiva.

### 4.3.2 La televisión

Cuando hablamos de consumos culturales masivos, sin lugar a dudas el dispositivo que todavía marca el paso es la televisión. El proceso de mediatización que han vivido las bandas de pueblo no se podría entender en su totalidad sin la referencia de la televisión como espacio de difusión masiva. Se hará referencia principalmente a lo que acontece en el mes de diciembre, en el marco de las fiestas de Quito. Desde el año 2009 Ecuavisa, que es una de las 18 televisoras de carácter nacional, produce y transmite en el horario de los noticieros de la comunidad, de seis a nueve de la mañana, el Concurso de Bandas de Pueblo Ciudad de Quito, con un impacto social y *rating* muy altos.

El concurso nace como parte de la estrategia de los medios de comunicación de generar espacios de cercanía con la comunidad, el barrio y la familia. Para la estructuración del concurso y solventar todos los costos que su ejecución implica se ha establecido una alianza público-privada entre Ecuavisa, el Gobierno de la Provincia de Pichincha y el Municipio de Quito. Las actividades inician desde el mes de octubre, en el que se realiza una convocatoria e inscripciones para la participación en el concurso; luego se realiza la primera eliminatoria, en la que las bandas se presentan en vivo acompañadas de su grupo de danza que realiza una coreografía de la interpretación musical, todo desde locaciones de barrios tradicionales de Quito. Esta eliminatoria da como resultado la clasificación de ocho bandas que se disputan el paso a la última fase del concurso en dos semifinales; la gran final se desarrolla con cuatro bandas y se ha convertido en una costumbre realizarla en la plaza de San Francisco.

Para la determinación de los ganadores de cada fase, existe un jurado conformado por personalidades de la escena musical del país, quienes han establecido los parámetros para la calificación de cada banda, divididos en aspectos técnico-musicales y coreográficos que vale la pena citarlos:

- 1) INTERPRETACIÓN: Capacidad de expresar los diferentes rasgos que recogen las intenciones explícitas en la obra (género sanjuanito, albazo, pasacalle, pasillo), plasmadas por el compositor y el arreglista, según su contexto estético.
- 2) BALANCE INSTRUMENTAL: En nomenclatura para banda de pueblo, se evalúa la capacidad de la agrupación para lograr un equilibrio instrumental entre los diferentes grupos sonoros en realización de las obras, teniendo en cuenta tanto la instrumentación del repertorio como la conformación instrumental de la banda.
- 3)

**AJUSTE RÍTMICO Y MÉTRICO:** Precisión en el tratamiento rítmico de las obras por parte del conjunto instrumental y estabilidad de acuerdo a los cambios de tiempo, y a la propuesta en cada tema. 4) **AFINACIÓN Y REPERTORIO:** Justa afinación de cada instrumento y del conjunto en los diferentes pasajes del repertorio presentado. Adecuada selección de las obras de acuerdo al nivel técnico interpretativo de la agrupación y calidad de las instrumentaciones o versiones presentadas. 5) **DESARROLLO ESCÉNICO DE LA BANDA Y LA COMPARSA:** Se evaluarán los distintivos identitarios de la agrupación, tales como uniformes, coreografías y símbolos de identificación local. La comparsa será calificada en base a los siguientes parámetros: a) **Escenificación:** Se calificará todo aquello que se presenta en la escena, teatralizando sucesos o manifestaciones de la vida real que el intérprete considera como espectáculo digno de atención y plasma su actuación en la forma más espontánea y desinhibida posible. b) **Ritmo:** Los pasos, movimientos corporales, manos, pies, desplazamientos acompasados con los aditamentos de adorno o trabajo, deberán estar musicalmente armonizados, sujetos a la frase, al compás, al pulso, combinación y sucesión de movimientos corporales. c) **Mensaje:** Se calificará el trasfondo o sentido profundo de la obra artística respetando todos sus aspectos, lo que se quiere dar a entender, y que el público asuma ese mensaje a través de su tristeza, alegría o protesta, contagiándose con el estilo, donaire, naturalidad, espontaneidad del intérprete (Ecuavisa 2014).

Todas las etapas del concurso son transmitidas en vivo en el horario matutino de los noticieros de la comunidad de Ecuavisa, además de ser retransmitidas por las radios Pública de Quito, Pichincha, Universal y Francisco Estéreo. De similar forma, la prensa escrita con diarios de la ciudad como *Últimas Noticias*, *La Hora*, *El Comercio*, publican en sus páginas artículos relacionados con el desarrollo del concurso, lo que da cuenta de la gran cobertura mediática que este tiene.

Mario Duque, director de noticieros de la comunidad de Ecuavisa en Quito, relata que en primera instancia la propuesta nació como un proyecto piloto para recuperar el valor de las bandas de pueblo en la ciudad. Nadie imaginó la magnitud que ha alcanzado el concurso en Quito y a nivel nacional.

Actualmente, el concurso se encuentra en su sexta edición. Efectivamente, son 6 años en los que se ha vivido un proceso mediático absolutamente dinámico que ha reposicionado a las bandas de pueblo en el centro de la esfera pública de las celebraciones de fundación de Quito, y esto porque, por una parte, la mediatización lo que hace es articular el contenido simbólico de la tradición en productos mediáticos, y por otra, reincorporarla en la vida social con la masificación del consumo del producto.

Sin embargo, el consumo mediático responde a la forma en que se configura la recepción familiar del producto, porque la estrategia de la televisión justamente buscará incorporarse como parte de la vida cotidiana de la familia y rutinizar el

proceso de consumo. Esto es fundamental cuando se da una mirada al posicionamiento que tiene el concurso de bandas de pueblo, porque el horario definido para su difusión está establecido en función de la hora en la que las personas se alistan para salir de sus casas hacia los trabajos o estudios y es una práctica común mirar televisión, específicamente espacios noticiosos. Ahora, como ya se señaló, existen 18 canales de televisión de carácter nacional que en ese mismo espacio temporal están transmitiendo noticieros; sin embargo, la captación de la mayoría de la audiencia está centrada en Ecuavisa, precisamente porque el concurso de bandas posibilita en la intimidad familiar tener una interacción mediática con el material simbólico que representa la tradición de las bandas de pueblo, esto es los ritmos y géneros tradicionales ecuatorianos, su sonoridad, vestuario, coreografías, etc.; por lo tanto, la mediatización renueva la identificación y sentido de pertenencia con lo tradicional ecuatoriano expresado en la bandas de pueblo.

#### **4.3.3 Las redes sociales**

Está claro que los vertiginosos cambios de la comunicación en la última década han afectado las formas de interacción de los seres humanos. Las redes sociales en la actualidad constituyen uno de los principales espacios de interacción social, navegación y uso de la internet. Este espacio también ha sido asumido por la bandas de pueblo para difundir sus trabajos musicales, conectarse con circuitos creativos y ofertar sus servicios musicales. Existe una proliferación de agrupaciones que han encontrado en el Facebook y Youtube, principalmente, la ventana de oportunidad para promocionarse, esto debido a dos aspectos.

Primero, la facilidad que implica incorporarse en estos canales de comunicación, dado que son plataformas de acceso gratuito, y que en términos de producción musical y de video tienen exigencias mínimas; los parámetros de calidad están establecidos con relación a la resolución de los archivos para que tengan compatibilidad con la plataforma, y no en referencia a la calidad de producción de los trabajos en sí mismos, razón por la que los trabajos colgados en la red pueden ir desde realizaciones caseras con cero costo de producción hasta trabajos muy elaborados de cientos de miles de dólares. Las bandas de pueblo por lo general suben a la red videos caseros sin mayor trabajo de edición, que muestran principalmente su participación en algún festival, fiesta o procesión.

Segundo, la posibilidad de masificar la circulación y consumo de su material, ya que las redes sociales, como ningún otro espacio mediático en la actualidad, tienen la capacidad de disputar con la gran industria cultural la oferta y el consumo de bienes y servicios culturales. Los parámetros que el mercado de lo simbólico ha establecido para producir son cuestionados desde las redes *on line*; allí se rompe con la homogeneidad promovida por el mercado y se pone de manifiesto toda la diversidad de la que está constituido lo cultural, y es el internauta el que decide en última instancia qué es lo que mira, comparte y consume. Las bandas no hacen la diferencia en este proceso, se han insertado en las redes sociales, desde estos espacios interactúan de forma dinámica, generando otra forma mediática en la que la tradición es vivida por las personas. Es interesante revisar en YouTube que los videos subidos por bandas de pueblo tienen un alto nivel de visualizaciones y comentarios, referidos estos últimos a una valoración de la tradición y la nostalgia que evoca, principalmente para los migrantes, el recuerdo de sus pueblos de origen.

Ahora, el re arraigo de las bandas de pueblo responde a la capacidad que tiene la tradición y lo popular de reinvertirse; para las bandas, específicamente, han sido fundamentales varios procesos que se dieron de manera paralela y que han sido desarrollados en este capítulo. Sin embargo, vale la pena hacer un recuento de las bases sobre las que se asienta este re arraigo. 1) La ruralidad constituyó el espacio de resistencia de la tradición ante el embate tecnológico en las ciudades. 2) Producto del declive tecnológico de los CD móviles, la ciudad vuelve la mirada a lo tradicional; en Quito, por ejemplo, en el mes de diciembre se comienza a observar un retorno progresivo de las bandas. 3) La incorporación de la banda en los procesos de producción de la industria musical, principalmente la labor realizada por la Banda Show 24 de Mayo, puso en circulación y posicionó a nivel nacional la música de banda. 4) La mediatización de las bandas con presencia en televisión con el Concurso de Bandas de Pueblo Ciudad de Quito, radio, prensa escrita. 5) La incorporación de las bandas a las redes sociales.

#### **4.3.4 La fusión y experimentación musical con banda**

Una tendencia actual en la música es la fusión de distintos ritmos o géneros en una propuesta musical unificada. Las bandas de pueblo no han estado exentas de incorporarse en este tipo de procesos. Como se señaló, agrupaciones nacionales con formatos musicales tradicionales como el Trío Colonial han realizado arreglos

musicales para integrar en su repertorio mosaicos de banda; a la par, desde la música andina o folclórica, Los Cuatro del Altiplano realizaron un trabajo discográfico con banda de pueblo denominado *Mi Ecuador del Alma*, en el que llevan a cabo una fusión entre instrumentos andinos y de banda interpretando sanjuanitos, pasacalles, tonadas, bombas, etc. Sin embargo, por su carácter innovador, y por lo distantes que parecerían estar la música electrónica y las bandas de pueblo, una de las propuestas que mayor impacto ha generado en nuestro medio es el proyecto ElectroBandas.

Esta propuesta nace de la idea original de Juan Zabala, artista audiovisual de Quito, quien cuenta que todo se gesta a partir de una fiesta en la que estaba mezclando, entonces un músico de banda que se encontraba ahí comenzó a seguir sus *beats* con la trompeta. La idea solo pudo ser materializada en el año 2011 con la incorporación en el proyecto de Toño Cepeda, quien se encargó de realizar los arreglos y la dirección musical para fusionar estos dos lenguajes, además del apoyo del Centro de Arte Contemporáneo en el marco de su exposición “Bandas de Pueblo-el alma de la fiesta”.

Electrobandas contempla un equipo de cuatro músicos electrónicos, un Artista Visual o VJ, y la participación de la Banda de Zábiza con alrededor de treinta músicos. La Banda de Zábiza es una de las más representativas de Quito. Fundada en 1942 en la parroquia rural del mismo nombre, tiene una larga trayectoria musical que le ha hecho acreedora a grandes premios, entre los que destacan el segundo lugar del Concurso de Bandas de Pueblo Ciudad de Quito en el 2012.

El proyecto Electrobandas en escena mantiene dos partes. En la primera, la banda interpreta temas clásicos de la música electrónica, de agrupaciones como Daft Punk y Chemical Brothers, mientras los DJ con esa base melódica y armónica mezclan sus *beats*. La segunda parte corresponde a la música popular ecuatoriana; la banda toca pasacalles, bombas, sanjuanitos, y los DJ incorporan sus beats para fusionar lo electrónico con lo tradicional, todo esto en una atmósfera de luces láser que permanentemente están cambiando de acuerdo a los ritmos y matices que va encontrando la música.

La metodología para fusionar en escena estos dos géneros es sumamente interesante, porque el director, a partir de tarjetas con gráficos, establece la dinámica, el tempo y el carácter que busca darle a las obras. Las tarjetas tienen gráficos con nubes, rayos, un signo menor, que representan las características sonoras que tendrán

que interpretar tanto músicos de banda como DJ en momentos determinados de cada tema.

Ahora, uno de los aspectos más interesantes para analizar de la propuesta se presenta en la forma en que esta articula, reorganiza y vincula a grupos sociales aparentemente distintos en el consumo del producto cultural híbrido. En la puesta en escena, sin lugar a dudas, el proyecto ha logrado tender un puente entre jóvenes de culturas urbanas vinculados a procesos de producción, circulación y consumo de arte contemporáneo con grupos sociales populares, algunos de estos de sectores rurales que son seguidores de la música de banda y de la fiesta popular. Como lo plantea García Canclini, este tipo de procesos da cuenta de la reorganización de los vínculos entre grupos y sistemas simbólicos.

(...) los descoleccionamientos y las hibridaciones no permiten ya vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales. Si bien muchas obras permanecen dentro de los circuitos minoritarios o populares para los que fueron hechas, la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclen en sus gustos objetos de procedencias antes separadas (Néstor García Canclini 2001, 281).

En definitiva, es una muestra más de la dinámica capacidad de renovación y transformación que tiene lo popular. Las bandas de pueblo son en la actualidad un ícono de la fiesta que ha logrado insertarse como parte de un sistema de producción, circulación y consumo de lo cultural, que tiene incidencia en las nuevas formas de interacción con lo simbólico que mantienen las personas, lo cual implica matices que van desde lo que se considera como “tradicional”, y se consume con interacciones cara a cara, hasta hibridaciones contemporáneas de consumo virtual.

#### **4.4 Lo institucional de la cultura**

Para cerrar este capítulo, es indispensable realizar un breve análisis de cómo el Estado-Nación y sus instituciones de carácter cultural han abordado la gestión de lo público en el ámbito de la cultura, principalmente en relación a las bandas de pueblo, tomando en consideración el período temporal 2008-2014.

##### **4.4.1 Contexto general**

En 2008 el Ecuador vivió un cambio en su estructura normativa al entrar en vigencia una nueva Constitución de la República, elaborada en Montecristi, provincia de Manabí. En términos generales, la Constitución de Montecristi constituye un avance normativo en cuanto a derechos, amplía los derechos

ciudadanos y reconoce derechos a la naturaleza, algo inédito en temas constitucionales. En lo referente a lo cultural y en relación al presente trabajo, la Constitución establece lo siguiente:

Art. 21. Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. No se podrá invocar la cultura cuando se atente contra los derechos reconocidos en la Constitución.

Art. 22. Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría.

Art. 379. Son parte del patrimonio cultural tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, y objeto de salvaguarda del Estado, entre otros:

Art. 380. Serán responsabilidades del Estado:

1. Velar, mediante políticas permanentes, por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza histórica, artística, lingüística y arqueológica, de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador.
2. Promover la restitución y recuperación de los bienes patrimoniales expoliados, perdidos o degradados, y asegurar el depósito legal de impresos, audiovisuales y contenidos electrónicos de difusión masiva.
3. Asegurar que los circuitos de distribución, exhibición pública y difusión masiva no condicionen ni restrinjan la independencia de los creadores, ni el acceso del público a la creación cultural y artística nacional independiente.
4. Establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridad para niñas, niños y adolescentes.
5. Apoyar el ejercicio de las profesiones artísticas.
6. Establecer incentivos y estímulos para que las personas, instituciones, empresas y medios de comunicación promuevan, apoyen, desarrollen y financien actividades culturales.
7. Garantizar la diversidad en la oferta cultural y promover la producción nacional de bienes culturales, así como su difusión masiva.
8. Garantizar los fondos suficientes y oportunos para la ejecución de la política cultural (Asamblea Nacional, 2010).

Este es el marco constitucional que rige en Ecuador con relación a la cultura como derecho dentro del régimen del Buen Vivir. Ahora, para que ese marco constitucional tenga una base concreta sobre la cual aterrizar se establecieron dos mecanismos que hasta la actualidad no terminan de consolidarse; por parte del Ejecutivo, la creación del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y desde el poder Legislativo, el trámite del Proyecto de Ley de Culturas.

La Ley de Culturas, que en términos futbolísticos marca la cancha y las condiciones sobre las cuales operarán los distintos actores culturales, públicos y privados, tiene como misión principalmente establecer el Sistema Nacional de Cultura para organizar y articular una gestión dispersa y poco efectiva de las instituciones culturales en varios niveles de gobierno, además de determinar la rectoría para la generación de políticas culturales en el Ministerio de Cultura del Ecuador.

El proyecto de ley ha estado cargado de problemas que no han permitido un trámite adecuado y que provoca que a la presente fecha hayan pasado cerca de seis años sin trámite en la Asamblea Nacional. Primero, no ha existido una adecuada socialización ni generación de espacios para receptar aportes por parte de todos los actores involucrados en el sector cultural, fundamentalmente de los actores culturales comunitarios, pero además de la ciudadanía en general, que no tiene conocimiento de lo que trata la ley ni de su importancia. Segundo, es evidente que la cultura como sector sigue siendo un ámbito secundario para el Estado. No ha existido la voluntad política de tramitar esta ley porque, en definitiva, existen otras “prioridades” para el país en materia legislativa. Finalmente, la Ley de Culturas no ha estado lejos de las controversias; los cuestionamientos principales surgen al momento de plantear la independencia y autonomía como características fundamentales del proceso creativo de los artistas y gestores culturales, razón que ha generado polémica entre el Ministerio de Cultura con otras entidades como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, orquestas sinfónicas, elencos nacionales como el Ballet Ecuatoriano de Cámara, etc.

Por otra parte, el Ministerio de Cultura y Patrimonio, que se crea en el año 2007, ha vivido un proceso paulatino de desgaste que lo ha llevado a perder credibilidad entre los actores culturales e instituciones del ramo por su poca efectividad al momento de establecer políticas que conduzcan a promover un desarrollo en el sector y a garantizar los derechos culturales consagrados en la

Constitución. Peor cosa ocurre en la ciudadanía en general, que no logra visualizar los beneficios o la razón del ser de esta cartera de Estado.

Actualmente han pasado por el Ministerio de Cultura cinco ministros, cuya conducción no ha permitido generar y comunicar políticas culturales claras. Críticas fuertes se han hecho por parte de gestores y artistas a la carga burocrática que ha ido creciendo en esta institución, y a los trámites y procesos que en general son excesivos y lentos, para acceder a fondos públicos.

En términos de política cultural se puede decir que la deuda es grande quizá por problemas de concepción y comunicación. Hay una visión limitada de lo cultural desde la oficialidad, que no ha logrado entender los procesos culturales que emergen desde lo subalterno y que disputan espacios con lo oficial y las élites. Es decir, desde lo establecido en la Constitución, las políticas culturales deben garantizar el derecho de los/as ciudadanas al acceso a la cultura y al arte, a la conservación y democratización de patrimonio, al fomento de la creatividad, y al desarrollo de una economía alternativa basada en la producción y consumo de bienes culturales. Sin embargo, su enfoque ha estado limitado a una gestión asistencial con los actores culturales; de hecho, el énfasis siempre ha sido en los actores culturales y no en la ciudadanía. El peor de los escenarios se ha creado al pensar que el Ministerio de Cultura es la institución que asigna recursos para los gestores culturales; eso genera un estancamiento, dependencia y evidentemente se promueve una relación clientelar entre institución y actores culturales. El enfoque debe mirar al conjunto de la ciudadanía (sociedad civil, actores culturales) y orientar el debate hacia la corresponsabilidad en el alcance del Desarrollo Cultural del Buen Vivir.

#### **4.4.2 La relación institucional con las bandas de pueblo**

Hay que marcar un distanciamiento entre lo que el Estado ha promovido en lo constitucional y lo que efectivamente se ha concretado en la política pública. Desde las instituciones culturales sigue predominando una visión patrimonialista vinculada principalmente a lo material, con una mirada que fija su quehacer en el pasado, en los objetos y su exposición en monumentos y museos como parte de una historia contada desde lo oficial. Esta perspectiva mira a la cultura y al patrimonio desde visiones esencialistas, que no logran ver las relaciones, prácticas y sentidos que construyen los actores sociales alrededor de lo patrimonial.

En este contexto, lo que ha primado desde el Ministerio de Cultura han sido las acciones de “conservación”, restauración y museificación del patrimonio material. Evidentemente, el patrimonio es el legado social de nuestros ancestros, la herencia cultural y simbólica que permite la construcción de sentidos en el presente, en la vida cotidiana. Como lo dice el antropólogo y músico Patricio Guerrero, “el patrimonio no es una esencia que habita el espíritu de las cosas, es una construcción sociocultural y simbólica de sentido social, e históricamente situada, que no puede ser reducido únicamente a sus dimensiones materiales” (Patricio Guerrero 2009, 33). El mayor patrimonio, manifiesta Guerrero, es “el patrimonio humano vivo, los actores sociales que cotidianamente tejen el sentido de la existencia de la mano de la cultura” (33).

Lamentablemente, en el caso de las bandas de pueblo la mirada es distinta. Declarativamente se dice que forman parte del patrimonio inmaterial; sin embargo, su relacionamiento con la institución se reduce a la contratación de un proveedor de servicios artísticos para animar la parte preliminar de los eventos públicos que organizan las instituciones. No se valora todo el conjunto de relaciones sociales que tejen las bandas alrededor de la fiesta y la comunidad, ni el sentido de pertenencia e identidad que construyen en la actualidad con la gente. Peor aún, no podemos hablar de una política que fomente la transmisión de los saberes, el levantamiento y socialización de sus metodologías de enseñanza popular, o el patrimonio sonoro que muchas de ellas guardan.

En lo local, la instancia encargada es la Secretaría Metropolitana de Cultura, que de igual forma no está lejos de este escenario; sin embargo, hay que decir que un logro que se ha alcanzado es la construcción, en el año 2012, de la Casa de las Bandas, resultado de una lucha de cerca de 20 años del área de bandas parroquiales para contar con un espacio propio, un espacio para la investigación, formación, difusión y el fortalecimiento de la enseñanza instrumental a las bandas de pueblo del Distrito Metropolitano de Quito. La infraestructura existe, pero la mayor dificultad reside en que no se ha concretado por parte de las autoridades municipales la implementación necesaria para su funcionamiento completo, además del incremento de personal de capacitación para ampliar la cobertura del proyecto. Es decir, la lucha popular de este sector que trabaja con las bandas de pueblo se vio atendida a medias. Todavía no se mira como prioritario el tratamiento de la cultura popular desde la institución pública.

Finalmente, hay que decir que históricamente el Estado ha sido el instrumento de poder de las élites que han gobernado nuestro país. En ese sentido, la construcción de lo patrimonial, la memoria y lo cultural se ve condicionada a los elementos que refuerzan la estructura de poder vigente. Actualmente, los esfuerzos por cambiar esas estructuras resultan infructuosos sino se pone verdadero énfasis en los procesos de descolonización. Guerrero nos propone: “debemos trabajar el patrimonio desde perspectivas interculturales, esto implica aportar al proceso de lucha por la descolonización económica, social, cultural, epistémica de nuestros pueblos, puesto que la interculturalidad es un horizonte para la descolonización de la vida” (Patricio Guerrero 2009, 35).

La perspectiva intercultural del patrimonio debe “contribuir a los procesos de revitalización de las culturas, identidades y memorias colectivas, de las diversidades sociales” (36). Debe ser el espacio para el fortalecimiento de sus capacidades, la autogestión económica, política y cultural, el reconocimiento y respeto de su diferencia, en definitiva, a su “construcción como sujetos políticos e históricos a fin de reafirmar sus procesos de insurgencia material y simbólica” (36).

## **A manera de conclusiones**

Las bandas de pueblo en el Ecuador representan uno de los más claros ejemplos de la poderosa dinámica de transformación, resistencia e insurgencia que tiene la cultura popular en nuestros pueblos. Es importante resaltar que la riqueza cultural se halla en la mixtura, la hibridación que se produce entre la herencia de los pueblos ancestrales del Ecuador, los elementos de la cultura europea y afroecuatoriana, incorporados, resemantizados y masificados como parte de la cultura del pueblo.

Con respecto al origen y características propias que adoptaron las bandas en nuestro territorio, sostengo en definitiva que la tradición de los pueblos ancestrales del Ecuador, sobre todo de la región andina, en la ejecución de tropas de instrumentos de viento creó las condiciones adecuadas y facilitó la incorporación y adopción de los instrumentos de banda europeos; por supuesto, esto se dio como un proceso en el que la transición dio cuenta de algunas formas mixtas de instrumentación hasta llegar al actual formato de banda de pueblo.

Es importante resaltar como algo fundamental en el proceso de proliferación y consolidación de las bandas de pueblo en Ecuador el establecimiento de bandas militares e institucionales en el territorio nacional, como parte de las estructuras del Estado que se implementan en la naciente República. Las bandas militares, hacia finales del siglo XIX y la primera mitad de siglo XX, se transforman en el referente musical de la sociedad y constituyen un punto de referencia para el desarrollo musical y cultural de nuestro país, establecen el ritual social de la retreta y construyen el imaginario de la “música culta” principalmente a partir de la ejecución de repertorio europeo.

Como se escribió en los párrafos precedentes, la banda de pueblo nace como la expresión popular de la banda militar y de la banda municipal, estas dos ligadas a lo institucional u oficial. Por el contrario la banda de pueblo está ligada a las clases populares, a la gente del pueblo, artesanos, albañiles, campesinos, agricultores, zapateros, conforman estas agrupaciones, asimilan y resignifican el formato instrumental, la sonoridad y técnicas de ejecución, el repertorio, la metodología de

enseñanza, la retreta, dotándoles de características propias ligadas a la heterogeneidad cultural en nuestro territorio entre lo indígena, europeo y africano.

A nivel teórico considero fundamental haber realizado la lectura interpretativa de las bandas de pueblo principalmente desde las categorías hibridación y heterogeneidad cultural, con sus respectivas posibilidades y limitaciones. Por una parte la hibridación cultural planteada por Garcia Canclini permite entender los procesos dialécticos que han conformado elementos híbridos, resultantes de la disputa simbólica de matrices culturales diversas. Sin embargo, debo reconocer las limitaciones que se presentan al momento de pensar que todas las diferencias culturales terminarán asimilándose en el proceso de hibridación, teniendo como resultado un “síntesis cultural”, dejando de lado las contradicciones, disputas, tensiones, conflictos presentes, de esta forma relegando a un segundo plano o desconociendo procesos de resistencia cultural de grupos sociales que a pesar de haber entrado en contacto con elementos modernizadores deciden mantener especificidades culturales provenientes de material simbólico transmitido desde el pasado, por ejemplo en el caso de las bandas de pueblo podemos citar el caso de músicos que han tenido la posibilidad de incorporar secuencias MIDI, instrumentos electrónicos, etc. sin embargo deciden mantener su instrumentación y sonido acústico de la agrupación. En ese sentido resultó relevante para esta investigación la categoría de heterogeneidad cultural propuesta por Antonio Cornejo Polar, porque permite ampliar y profundizar el análisis cultural entendiendo la contradicción principio epistemológico de la heterogeneidad, lograr una mirada que observa que existe una totalidad contradictoria, sistemas culturales que están en disputa, tensión y conflicto, que convienen y no se anulan pero que están en una constante lucha simbólica por el sentido.

Con respecto al proceso metodológico de esta investigación debo insistir en que el trabajo de campo y el contacto directo con los músicos de banda permitió recopilar valiosa información de las distintas dimensiones que la banda, su historia y cotidianidad, mucha de la cual a tenido que pasar por el necesario proceso interpretativo. El trabajo etnomusicológico en nuestro país todavía es limitado, sin embargo para esta investigación a resultado fundamental contar con los criterios y material bibliográfico publicados por importantes investigadores y musicólogos ecuatorianos como Mario Godoy, Pablo Guerrero, Juan Mullo, Manuel Espinosa Apolo, Gonzalo Puchaicela, a quienes quedo eternamente agradecido.

Este en ningún momento pretendió ser un trabajo exhaustivo de las bandas de pueblo, plasma una mirada e interpretación de su proceso cultural, sin embargo y de manera personal considero es una importante contribución para entender mejor quienes somos. Particularmente las bandas de pueblo han formado parte de toda mi vida, al concluir este trabajo ratifico mi profunda admiración hacia como se realiza y difunde la música popular, su producción simbólica, por lo que este trabajo más que considerarlo cerrado creo abre la posibilidad de nuevos diálogos y aportes para comprender y vivir la cultura popular.

Finalmente, quiero insistir que mirar en la actualidad a las bandas de pueblo da cuenta de la capacidad de adaptación y transformación que tiene lo tradicional popular en tiempos modernos, donde lo tecnológico es predominante. Efectivamente, las bandas de pueblo se han incorporado en los circuitos de producción y difusión de la industria musical, en medios masivos de comunicación, redes sociales, lo que ha permitido generar otro tipo de procesos de circulación y consumo de lo simbólico que tienen como base la mediatización de lo tradicional en la sociedad.

## **Fuentes bibliográficas**

- Asamblea Nacional. 2010. Constitución de la República del Ecuador 2008, Quito.
- Bauman, Zygmunt, 2002. “Espacio/Tiempo”, en *Modernidad Líquida*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, Roger. 1996. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Constitución de la República del Ecuador. 2008. Montecristi.
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire*. Lima: CELACP.
- De Certeau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano I, Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- De la Cuadra, José. 2004. *Latinoamérica Lee*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la cultura y la liberación*. 2006. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Echeverría, Bolívar. 2001. Definición de la Cultura, México, Itaca, UNAM.  
\_\_\_\_\_.Las ilusiones de la modernidad, Quito, Editorial TRAMASOCIAL.  
\_\_\_\_\_.1998. La Modernidad de lo barroco, México, UNAM.
- Ecuavisa. 2014. Bases del Concurso de Banda de Pueblo Ciudad de Quito. Quito.
- Ferro Medina, Germán. 2004. *La Geografía de lo Sagrado*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- García, Canclini Néstor. 2004. “*El dinamismo de la descomposición: megaciudades latinoamericanas*”, en Patricia Navia y Marc Zimmerman, coord., *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo des-orden mundial*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Godoy, Mario. 2012. *La música ecuatoriana*. Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo Chimborazo.
- Guerrero Arias, Patricio. 2009. “Cultura popular y patrimonio, escenarios de lucha de sentidos”, *INPC: revista de patrimonio cultural*, No. 1, Quito, INPC.
- Guerrero, Pablo. 2004. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, t. I. Quito: CONMUSICA.  
———, 2005. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, t. II. Quito: CONMUSICA.

- Idrovo, Jaime. 1987. "Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador", *Serie Nuestro pasado*, No. 2. Cuenca, Museo del Banco Central.
- Luis Moreno, Segundo. 1996. *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Martín-Barbero, Jesús. 2003. "Transformaciones de la experiencia urbana", en Oficio de cartógrafo, Travesías latinoamericanas en la cultura, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- Martín Barbero, Jesús. 2003. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Monsiváis, Carlos. 2005. "La ciudad: la difamación de la pesadilla", en Rossana Reguillo y Marcial Godoy Anativa, editores, *Ciudades translocales*, México, Editorial Iteso A.C.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. 1998. *Manifiesto of the Communist Party*, en *Selected Works in one Volume*. Londres: Lawrence Wishart, 1968. Citado por John B. Thompsom, *Los media y la modernidad, una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Moreno, Segundo Luis. 1996. *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Municipio de Riobamba. 1904. Archivos históricos. Riobamba.
- Ortiz, Fernando. 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Salazar, Ernesto. 1990. *El proceso cultural en el Ecuador aborigen y en América. El hombre temprano en Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- . 1994. "La arqueología contemporánea del Ecuador (1970-1993)". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 5(Quito).
- Salvador Lara, Jorge. 1997. "500 años del natalicio de Atahualpa", *El Comercio* (Quito), 21 de marzo.
- Ramos, María Elena. 2011. "El arte público en la escena urbana", en: *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Turner editores.
- Sarlo, Beatriz. 1994. *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel.
- Thompsom, John B. 1998. *Los media y la modernidad una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Vich, Víctor y Virginia Zavala, *Oralidad y poder*. 2004. *Herramientas metodológicas*, Bogotá, Editorial Norma.

