

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

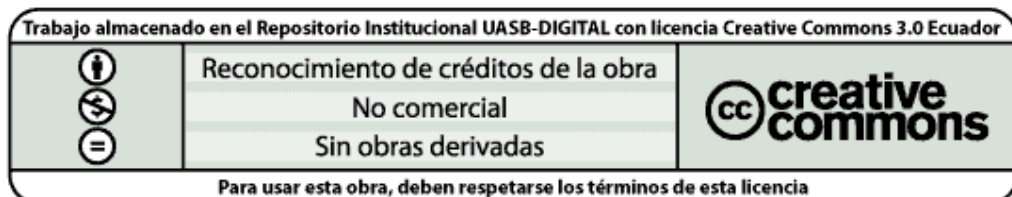
Tensiones, movilidades y posibilidades culturales: la noción de lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador.

Un acercamiento desde los Estudios Culturales

Autora: María Dolores Ruiz Martinod

Director: Alex Schlenker

Quito, 2017



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo, María Dolores Ruiz Martinod, autora de la tesis intitulada “Tensiones, movilidades y posibilidades culturales: la noción de lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador. Un acercamiento desde los Estudios Culturales”, 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 Estudios de la Cultura, con mención en Políticas Culturales, 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 formato virtual, electrónico, digital u 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.

Firma:

Resumen

La presente investigación aborda el análisis de lo andino en la experiencia de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, a la luz de los Estudios Culturales, como un proceso que puede dar luces, a través de la música, sobre temáticas tan complejas como la identidad y memoria de quienes forman parte de la agrupación, así como de la ciudad de Quito.

La exploración del fascinante pluriverso¹ de la música, sobre la lupa de los diálogos críticos, la tradición oral, la historia y los Estudios Culturales, pretende evidenciar que dentro de estos procesos, como el antes mencionado, pueden explicarse realidades sociales que marcan y definen al individuo y la sociedad, en general. Conocer estas expresiones, puede iluminar el camino y aportar al debate sobre la música ecuatoriana, sus procesos sonoros y la elaboración de los discursos sobre identidad y memoria que, desde aquí, se realizan.

El trabajo se realizó mediante la recopilación de información sobre Estudios Culturales, la historia de la música, a nivel global y local, el devenir del grupo como institución musical de Quito y Ecuador, la realización de entrevistas a miembros de la agrupación y funcionarios de la Fundación Teatro Nacional Sucre, institución a la que está adscrita la Orquesta de Instrumentos Andinos, y la asistencia constante a ensayos y presentaciones de la agrupación, durante los últimos cuatro años. Cabe destacar que la investigación tuvo como meta clara intentar crear lazos entre la academia y los procesos que se desarrollan por fuera de ella, para evidenciar otros modos de analizar la realidad que nos rodea y el entramado cultural que nos marca.

Sin duda, el estudio de la agrupación, sus antecedentes, su presente y su *ser andino*, arrojaron datos interesantes sobre identidad y memoria, siendo el más importante el acercamiento a una sonoridad mestiza, urbana, que ha logrado conjugar, o convivir en equilibrio, entre su ancestralidad y su contemporaneidad. La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, refleja el mestizaje imperante en la ciudad, pero con la plena aceptación del hecho. Un detalle que puede extrapolarse a la vida diaria, y abrir el horizonte de análisis, en un país móvil, en permanente construcción de su memoria y su identidad.

Música; Identidad; Memoria; Estudios Culturales; Historia de la Música; Mestizaje.

¹ Entendiendo que dentro de la cosmovisión andina no se concibe la existencia de un solo universo, sino la idea de que hay varios universos, de ahí lo pluri o multi en su definición.

Dedicatoria

Para Dieguito, por todo lo que quedó pendiente.

Agradecimiento

Este trabajo de investigación fue posible, gracias a la apertura y al apoyo de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, al Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, y a mi tutor Alex Schlenker. Un agradecimiento especial a Tatiana Carrillo, Tatiana Proaño, Tadashi Maeda, Patricio Mantilla, Wilson Haro, Segundo Cóndor (†), Antonio Cilio, Jorge Cela, Milton Castañeda, Milton Arias, Giovanni Mera, Luis Guevara, Enrique Sánchez de la Vega y Stalin Lucero. Sin duda, esto no hubiese sido posible sin ustedes.

Los trabajos académicos, como muchas otras cosas en la vida, dependen de la voluntad y la constancia. A veces uno puede perder el camino, pero es bueno contar con personas que te devuelven al ruedo. Gracias a mi familia, por la preocupación, el empuje y la paciencia, y a mis amigos, por aguantar los ires y venires de mi voluntad para hacer la tesis.

A la música, que mantiene todo en movimiento en mi vida.

Tabla de contenidos

Introducción - Rirpu: la música como realidad sonora [...]	7
Capítulo uno - Kallari: el camino musical recorrido	10
1. Música, cultura e identidad: la música y su relación con el ser humano	11
1.1. El camino de la música en Occidente y Oriente	11
1.2. El sendero de la música en la Región Andina	17
2. Aproximación a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito [...]	25
- Un vistazo al siglo XX: de lo global a lo local	25
- La experiencia histórica, social y musical de Ecuador [...]	31
- La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador [...]	36
Capítulo dos - Kunan Pacha: el multiverso sonoro de la Orquesta [...]	44
1. La palabra que se repite y termina por definir: versatilidad	47
2. Movilidades: la delgada línea que separa... y une	51
3. Tensiones: la burocracia mata la cultura	62
4. Posibilidades: lo que cuenta el viento	69
Conclusiones	80
Bibliografía	85
Referencias de entrevistas	89
Referencias de material didáctico y musical	91

Rirpu²: la música como realidad sonora de la identidad y la memoria

“Improvisar, danzar sobre las cuerdas con los ojos cerrados, perdido en el río del tiempo, hacer música en el instante elegido, reflejar como un espejo; ésa es la manera de hablarle al mundo, ése es el espíritu eterno”
Andy Summers

Ser realidad sonora, huella audible del tiempo, de la cotidianidad. Ser ruido, melodía, historia, vida suspendida en notas musicales, sensaciones del ayer, del siempre. La música, material sonoro y espiritual, recuerdo hecho canción del devenir de los días, creatividad expresada en ritmos para descifrar el transcurrir del tiempo. Ella, vivencia trascendental de la identidad y la memoria de los individuos y los pueblos.

La música, que pasa desapercibida para algunos, que marca la vida de otros, esa que acompaña y atraviesa el espíritu de las personas, es la misma que es motor en la vida de quien realiza esta investigación y en este trabajo académico, y se la analiza más allá de su importancia estética, desde su trascendencia cultural.

En esta investigación se propone analizar la categoría de lo andino, en la experiencia de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, mediante los Estudios Culturales como herramienta, con el fin de ampliar el diálogo cultural y social de la ciudad y abordar, a través de la música, expresiones en constante construcción y evolución como lo son la identidad y memoria. ¿Qué es lo andino? ¿Puede la música ser proceso trascendental que exprese la identidad y memoria del individuo o de un pueblo? ¿Puede ser la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador una expresión cultural y sonora del ser andino? ¿Qué papel juega el mestizaje en esta investigación? Todas estas preguntas brotan, como manantial de curiosidad, y se convierten en motor de este trabajo.

Para lograr la consecución de este proceso académico se realizó un trabajo de recopilación de información relevante sobre el tema de investigación, así como la elaboración de entrevistas y conversaciones informales con miembros de la agrupación y del ámbito cultural de la ciudad. También se llevó a cabo un trabajo de campo de, aproximadamente cuatro años, en el que se acompañó al grupo en ensayos

² Espejo en Kichwa. Cabe aclarar que no se propone el término “espejo” como simple “reflejo” o acto de mostrar una realidad dada, sino como proceso por el cual se expresa la cotidianidad cargada de sentido, de materialidad y espiritualidad, de historia y expectativas a futuro.

y presentaciones en el país y fuera de él, para conocer su proceso y poder leer esta expresión cultural. Con toda esta información teórica y experiencia práctica se debatió sobre lo andino y los sentidos que esta frase evoca en la agrupación.

Cabe destacar que esta labor se realizó tomando como herramienta y proceso fundamente la tradición oral y la experiencia de vivir, reflexionar y analizar ensayos y presentaciones, así como debatir con los miembros de la agrupación sobre su propia concepción de ser andino, su propia idea de mestizaje. Este detalle es fundamental pues lo que se pretende es volver a las raíces, a la palabra, a los sonidos, a lo que está, más allá de las letras, de los libros, de la academia.

Así, el capítulo uno aborda la historia de la música desde diferentes frentes (occidental, oriental, andino, etc.), para tener una referencia clara de cómo los diferentes grupos humanos han concebido, a través del tiempo, la música. Luego de este proceso, se esboza un bosquejo social, político, cultural, etc. del contexto en el que se crea la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, así como sus objetivos, motivaciones, ideales, para entender el porqué de la agrupación y su propio modo de concebir su sonoridad y manera de hacer música. De este modo, se realiza un primer mapa mental con los aspectos fundamentales, para el análisis del grupo en el siguiente capítulo.

En el capítulo dos se presenta el análisis completo de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, y la respuesta de cuál es la noción de lo andino en esta agrupación. Para esto se parte de la metodología, que fue el acercamiento desde los Estudios Culturales, como herramienta de lectura de esta expresión cultural. Luego se aborda a la agrupación desde la ciudad, tomando en cuenta tres aristas importantes: sus movilidades, tensiones y posibilidades.

Se entiende como movilidad a todo aspecto que mantenga a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, en la cuerda floja entre lo establecido y lo aparentemente imposible, al juego permanente que la convierte en un organismo móvil, en constante evolución y cambio. Por otro lado, se comprende como tensión a toda cuestión que produzca malestar en el grupo, sea intrínseca o extrínsecamente. Así, con estas dos categorías y su complejo análisis, se aborda una tercera que es la posibilidad.

Hacia el final del capítulo dos se presenta la respuesta a la pregunta de investigación de este estudio, es decir, cuál es la noción de lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, llevando a cabo un análisis sobre la

sonoridad de la orquesta, sus implicaciones culturales, su modo de concebirse y las posibilidades culturales que nacen para leer la identidad y la memoria de la ciudad, a través de los sonidos que produce la música.

Así, lo andino, traducido en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, como mixtura, como mezcla o cruce entre varios procesos culturales, se levanta como una categoría para leer la ciudad, para entender su mestizaje, y dar luces sobre la identidad y la memoria, no solo sonora, de este espacio en el que habita la agrupación y otros individuos que se identifican con ella.

De este modo, esta investigación pretende abordar procesos tales como la identidad, la cultura, el mestizaje, lo andino, etc., desde otros frentes, procesos alternos, expresiones que rompen con la academia y que hablan desde la cotidianidad, desde lo más profundo del individuo: desde su historia, sus sueños y sus raíces.

Capítulo uno

Kallari³: el camino musical recorrido

1) Que la música está simplemente *condicionada* por la sociedad, 2) que la música es la *expresión* de la sociedad y 3) que la música *refleja* las condiciones sociales en las que nace.

Ivo Supicic.

La música, ilimitada y profunda, transmite desde la visión de quien compone, y ese individuo toma prestadas herramientas del entorno, experiencias de la cotidianidad, para crear modos de escuchar, vivir y dar sentido al mundo. Sociedad y música se alimentan entre sí, tomando bocados la una de la otra, compartiéndose sonidos, ruidos, silencios, que permiten al ser humano comprender la realidad que vive o que viven otros.

Esta investigación parte de ese análisis, de la relación indisoluble entre la sociedad y la música, y de cómo el devenir de la historia va marcando la pauta del modo en el que el ser humano existe, aprende y crea en el mundo. Un breve recorrido por la historia de la música universal, latinoamericana y ecuatoriana permitirá comprender las diferentes concepciones de la música, a lo largo del tiempo, así como la influencia de los hechos históricos, en el ámbito cultural de los diversos grupos humanos.

Este primer capítulo presenta los primeros pasos de la música en el pluriverso y su evolución, para aterrizar en el año 1990 y la creación de la agrupación, protagonista de esta investigación: la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador. Es importante realizar ese recorrido histórico pues este grupo presenta una peculiaridad cultural, una fusión de sonidos occidentales y andinos, una hibridación de sonoridades, que se explican desde el entorno, la historia y la ciudad. Esto permitirá, a futuro, conocer las movildades, tensiones y posibilidades de la agrupación.

Una reseña biográfica requiere de antecedentes, de hechos e ideas que expliquen el porqué de su creación y su razón de ser. Además, este acercamiento a la historia de la música dará la pauta para entender el modo en el que esta expresión cultural va dando cuenta de la experiencia individual y colectiva del ser en y con el mundo.

³ Inicio en Kichwa.

Si bien la estructura del capítulo presenta un orden que va desde lo occidental hacia lo andino, es importante precisar que el ruido, que luego se convertiría en música surgió, a su manera, en cada rincón del mundo, bajo la influencia de cada entorno y con la peculiaridad de cada imaginario. Tal como lo expresaría Simon Frith, “la música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente.”⁴

1. Música, cultura e identidad: la música y su relación con el ser humano

1.1. El camino de la música en Occidente y Oriente

Así, la música fue música antes de ser ‘música’. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escondida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría ‘artística’.

Alejandro Carpentier

Remontarse al nacimiento de la música es, sin duda, ingresar a un capítulo incierto del ser humano. Se han elucubrado teorías sobre ello, manteniendo que surgió como un modo de imitar la naturaleza, o como una actividad que tenía como función seducir al otro, en su afán de procreación. Una tercera opción apunta a la idea de que la música se deriva del lenguaje y de la intención con la que pronunciamos los sonidos.

Lo cierto es que, como expresaría Curt Sachs, “la música, generada del impulso motriz del cuerpo, de las vagas imágenes de la mente, de nuestras emociones en toda su extensión y profundidad, impide cualquier tentativo de reducción a una simple fórmula.”⁵ Esta expresión surge espontáneamente y se resignifica con cada nueva composición o aproximación de un autor.

Sin embargo, aunque el origen de la música es incierto, se presume que inició con el canto:

⁴ Simon Frith, “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, primera edición, (Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003), 184.

⁵ Curt Sachs, “La música en el mundo antiguo: oriente y occidente (La Música nel Mondo Antico)”, (Florencia, Sansoni Editore, 1981), 3.

por cuanto rudimentario pueda ser, este canto permea toda la vida del hombre primitivo. Comunica su poesía, divierte en el reposo y en las ocupaciones pacíficas, exalta y relaja; conduce a un trance hipnótico a aquellos que curan las enfermedades y luchan por el éxito y la vida en un mágico hechizo, aviva los músculos de los danzantes cuando están por rendirse, embriaga a los combatientes y lleva a las mujeres al éxtasis.⁶

Así también lo asumiría Segundo Luis Moreno, cuando manifestaba en su texto *La música en el Ecuador*, que “el origen de la música –no cabe dudarlo- es tan remoto como el del hombre: en sus primeras manifestaciones no pudo haber sido otra cosa que la expresión instintiva de las sensaciones del animal superior, por medio de ciertas inflexiones de la voz, alaridos y palmoteos, con que habrá procurado sostener el ritmo de la danza.”⁷

Según Pablo Montoya, que analiza la obra *Los pasos perdidos* de Alejandro Carpentier, el inicio de la música está en

los sonidos o los ruidos que los primeros hombres hicieron para apropiarse de los espíritus de los animales y poder cazarlos. Estas suposiciones parten de un principio mimético. La música nace, según el musicólogo, por imitación. Tal teoría concibe las primeras manifestaciones rítmicas como simples imitaciones del trote, el galope, el salto o el trino de las aves que el hombre paleolítico cazaba.⁸

Sea cual sea el ángulo desde el que se quiera aprehender el origen de la música, una cosa es cierta: en el principio, la conexión entre el ser humano y la naturaleza era innegable. El ser humano, en su afán de permanecer conectado con el entorno, lo imitaba. Por lo tanto, el ser humano evolucionó mimetizándose con la naturaleza y creando sonidos a través de los cuales se identificaba con ella, y otros con los que la representaba.

Así fue al inicio y con el paso del tiempo su utilidad fue variando, pero sus raíces han permanecido inquebrantables, el lazo indisoluble entre el ser humano y su entorno marca la pauta de que la música “nos brinda una manera de estar en el mundo, una manera de darle sentido”⁹. Poéticamente, Segundo Luis Moreno diría que la música “es arte puramente sugestivo: promueve sentimientos y provoca

⁶ *Ibíd*, 5.

⁷ Segundo Luis Moreno, “La música en el Ecuador”, (Quito, Colección: Materiales Musicales del Ecuador, Serie: Historia, N° 3, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Unidad de Investigaciones Musicales, Archivo Sonoro, 1996), 1.

⁸ Pablo Montoya Campuzano, “Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música”, (Medellín, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma de México, número 139, año/vol. 41, julio – septiembre, 2005), 58.

⁹ Frith, “Música e identidad”, 192.

emociones por medio de la combinación de los sonidos. Sus dominios son ilimitados –ciertamente- pero en el orden ideal.”¹⁰

Según Pilar González,

en cada cultura, los signos de identidad más dinámicos y emotivos continúan siendo la música y el baile, hasta el punto de que actúan como activos resortes de solidaridad y tácito acuerdo entre individuos y colectivos humanos, no sólo en el plano político y social, sino principalmente en el religioso y patriótico, de suerte que unos compases o unos determinados pasos de danza pueden llegar a tener mayor poder de convocatoria que la más ardiente de las arengas, porque en ellos se concentran los rasgos esenciales de una larga tradición, o de una toma de postura concreta, en un determinado momento. A nivel individual, sabido es, asimismo, que los momentos más significativos de la vida de una persona suelen asociarse a la música que, en cada momento, les sirvió de marco, consciente o inconscientemente, hasta tal punto que al escuchar una determinada melodía se suscita la evocación de vivencias asociadas, «su edición en pantalla», que diríamos en términos actuales.¹¹

La historia y los diferentes grupos humanos que han habitado el mundo lo prueban. Desde Oriente hasta Occidente, pasando por cada rincón del mundo; desde los académicos hasta los que se inclinan por lo popular, y todo el abanico de posibilidades y tensiones que hay entre esos dos polos; todos confluyen en la idea de que la música, como elemento fundamental de la cultura, crea puentes o chakanas¹² que conectan el mundo interior del individuo, con el mundo exterior; lo ideal y lo real sostenido por un cable, que quizás podría denominarse *cable a tierra*¹³, que permite mantener viva la memoria individual y colectiva de una sociedad.

Así lo demuestra la historia cuando, haciendo un recuento por sus páginas, detalla el modo en el que éste proceso era concebido. En la civilización China, por ejemplo, la música jugaba un papel sumamente importante. Filósofos y pensadores de la época reflexionaban sobre el tema, dándole un espacio primordial y concibiéndola como origen e influencia de otras ramas del conocimiento humano.

Sujeta a los números, razones y medidas, la música fue puesta entre los fenómenos de la naturaleza. Fue sometida a la especulación astrológica y mística, pero también al ensayo y el cálculo, fue reclamada por magos, físicos y filósofos. Por esta

¹⁰ Moreno, “La música en el Ecuador”, 2.

¹¹ Pilar González Serrano, “La música y la danza en el antiguo Egipto”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, (Madrid, Serie II, H.' Antigua, t.7, 1994), 402.

¹² Término representativo de la cosmovisión andina que se traduce como “escalera” u “objeto que se asemeja a un puente”. Simboliza la unión entre los diferentes mundos y/o estados, y responde a principios de correspondencia, complementariedad y concepción cíclica del tiempo.

¹³ Entendiendo el término *cable a tierra* como un modo de aterrizar ideas, de materializar emociones, y como conductor de caminos de ida y vuelta, que intentan aprehender y explicar la realidad y sus complejidades.

multiformidad la música influyó en la ciencia, la medicina, la educación; así como en la política, para bien o para mal.¹⁴

En el antiguo Egipto, así como en Mesopotamia y en el pueblo Sumerio, la música estaba estrechamente relacionada con las actividades cotidianas del ser humano. Así, acordes y melodías acompañaban las labores agrícolas, de caza, y actos religiosos y funerarios. Se realizaban danzas y cantos para acompañar el proceso de siembra y cosecha, así como actividades de la misma índole para despedir a familiares, amigos o autoridades. Según el literato libanés Khalil Gibrán, la música “vigorizadora de los guerreros y fortaleza de las almas [nos ha enseñado] a ver con nuestros oídos y a oír con nuestros corazones.”¹⁵ Esta actividad emerge desde lo más profundo del ser humano, lo acompaña en sus tareas diarias, y aviva las emociones que de él brotan.

En Occidente, la historia no era disímil, así como tampoco lo era para el resto del mundo. En la antigua Grecia, por ejemplo, la música tenía relación con la astronomía y los números. Era una expresión cultural amplia que explicaba el orden del cosmos. Así lo describieron Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, cuando afirmaron que “se creía que las leyes matemáticas subyacían en los sistemas de los intervalos musicales y de los cuerpos celestes, y que ciertos modos, e incluso ciertas notas, se correspondían con determinados planetas, las distancias entre ellos, y sus movimientos.”¹⁶

Pero la música no solo se relacionaba con el entorno, no era solamente un modo en el que el ser humano se identificaba con él o lo representaba. Para los griegos, la música tenía la capacidad de “afectar” al alma humana, logrando cambiar estados de ánimo y delineando algunos parámetros de la conducta. “El alma humana se veía como una combinación que se armonizaba mediante relaciones numéricas. Se creía que la música no sólo reflejaba este sistema ordenado, sino que también penetraba en el alma y, en efecto, en el mundo inanimado.”¹⁷

Para Aristóteles, por ejemplo, la música representaba las diferentes pasiones del ser humano, y si una persona escuchaba una obra que imitaba una de esas pasiones, podía ser influenciado y, de ser el caso, cometer actos innobles.

¹⁴ Sachs, “La música en el mundo antiguo: oriente y occidente (La Música nel Mondo Antico)”, 27.

¹⁵ Khalil Gibran, “II. La voz del maestro. 7. De la Música”, en *Obras completas*, (Barcelona, Edicomunicación, vol. 2, 2003), 779-780.

¹⁶ Donald Jay Grout. Claude V. Palisca, “Historia de la música occidental I”, tercera edición, (Madrid, Alianza Editorial, 2001), 22.

¹⁷ *Ibíd*, 23.

Este autor afirmaba que “la música es [...] una imitación de los afectos morales, pues hay diferencias esenciales en la naturaleza de los diversos acordes. Los que los oyen son afectados de una manera distinta por cada uno de ellos [...]. Es indudable, pues, que la música ejerce una influencia moral bastante poderosa.”¹⁸

De este modo se evidencia que, desde la antigua Grecia, el ser humano comprendió la estrecha relación existente entre la música y el alma, entre ésta expresión cultural y lo más profundo de la especie.

Para los romanos, la concepción sobre la música no fue diferente, sólo que, a raíz del nacimiento de la Iglesia, el arte por el arte, es decir, el mero disfrute de esta expresión quedó prácticamente vedado.

Los Padres de la iglesia¹⁹ mantenían que había que valorar la música dado su poder de elevar las almas hacia la contemplación de las cosas divinas. Creían firmemente que la música podía influir para bien o para mal en los caracteres de aquellos que la escuchaban. [...] Su filosofía era específicamente la de que la música es la servidora de la religión. Sólo es digna de oírse en la iglesia aquella música que abre la mente a las enseñanzas cristianas y la predispone a pensamientos sagrados. Puesto que creían que la música sin palabras era incapaz de hacerlo, al principio excluyeron la instrumental del culto público.²⁰

Además, la música era valorada más desde el lado racional que desde la creatividad. Se pensaba que quien conocía sobre esta ella era el verdadero músico, aquel que filosofaba, criticaba y tenía una postura al respecto. Así lo expresó Anicio Manilo Severino Boecio, pensador importante en el ámbito musical del Medioevo, cuando afirmó que la música era “la habilidad de examinar cuidadosamente la diversidad de sonidos agudos y graves por medio de la razón y los sentidos.”²¹

La música, entonces, quedó reservada para una pequeña minoría educada que disfrutaba del canto en los oficios u horas canónicas, y en las misas, dejando las melodías instrumentales fuera de la institución religiosa. Aunque, como todo en la vida, la delgada línea que dividía lo sacro de lo profano se cruzaba muchas veces, haciendo borroso el límite entre “el bien y el mal”.

Con la ambigüedad llegarían nuevas formas de concebir la música y de crearla, y fue así como en el siglo XIV los músicos comenzaron a producir más obras profanas que sacras. “Una paradoja típica de esa época es que la corte papal de

¹⁸ Aristóteles, “Libro Quinto, Capítulo V, Continuación de lo relativo a la música como elemento de la educación”, en *La Política*, (París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1932), 221.

¹⁹ Escritores y eruditos cristianos que ejercieron una gran influencia, interpretaron la Biblia y establecieron algunos principios para guiar a la iglesia primitiva. Algunos escribieron en griego y otros en latín.

²⁰ Grout y Palisca, “Historia de la música occidental I”, 49.

²¹ *Ibíd*, 54.

Aviñon fue, en apariencia, un centro más importante para la música profana que para la música sacra.”²²

Todos estos cambios fueron preparando el terreno para que, en el siglo XV, el humanismo interrumpiese en la escena europea, interviniendo la música y acercándola a las artes literarias. La premisa entonces era

la nueva dedicación a los valores humanos en oposición a los religiosos. La realización en vida, así como la salvación tras la muerte, se entendieron entonces como meta deseable. El sentir y expresar la gama completa de las emociones humanas y el deleitarse con los placeres de los sentidos no fueron considerados como perversos. Artistas y escritores cultivaron también los temas religiosos como los profanos e intentaron hacer que sus obras fuesen entendidas y causaran placer a los hombres, así como aceptable a Dios.”²³

Con el Barroco, esta idea se mantuvo, pues se consideraba que el principal objetivo de la música era conmover a quien la escuchaba. Provocar emociones, desbordar sentimientos, ese era el nuevo modo de entender esta expresión cultural. “Los compositores [...] lucharon por encontrar los medios musicales que expresasen o promoviesen afectos [...] como la ira, la agitación, la grandeza, el heroísmo, la contemplación sublime, el asombro o la exaltación mística y las formas que intensificasen estos efectos musicales mediante contrastes violentos.”²⁴

Ya alejada de la población en general, la música y toda su experiencia, se disfrutaba, en su mayoría, en lugares cerrados y reservados para las altas esferas sociales. Así, eran pocos los beneficiados. Ya desde esta época se comienza a categorizar la música desde los espacios en los que se escuchaba. Estos lugares quedarán reservados para la *alta cultura*.

Para el siglo XVIII, la música cargada, barroca, llena de *adornos* había pasado a la historia y los músicos planteaban volver a la imitación de la naturaleza, a los sonidos más simples y puros, a las expresiones más primitivas y propias. Como un espiral, todo vuelve, todo se reinventa, y esta actividad no es la excepción. Caleidoscópica y variopinta, la música fue concebida desde la experiencia personal del compositor y aprehendida por el público bajo los cánones de la sociedad de ese entonces, y esta dinámica se ha mantenido hasta la actualidad.

²² *Ibíd*, 164.

²³ *Ibíd*, 217.

²⁴ *Ibíd*, 359.

1.2. El sendero de la música desde la Región Andina

De este lado del mundo, en la región andina (territorio que comprende lo que hoy en día se conoce como Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia), como en muchos otros rincones del planeta, el origen de la música estuvo fuertemente vinculado a la naturaleza. El sonido de la lluvia, el bamboleo de los árboles por el viento, el canto de las aves, etc., fueron actividades que el ser humano imitó, creando, sin tener conciencia al principio, lo que ahora se conoce como música.

En este apartado cabe señalar la importancia de la *cosmovisión andina*²⁵. Procesos como el de complementariedad (paridad), relacionalidad, solidaridad, reciprocidad, diálogo, son fundamentales para comprender el entramado de este modo de concebir el mundo y al ser humano. Además, para el análisis de esta investigación, estos procesos son de suma importancia pues, desde esta parte del mundo, la música siempre se concibió como expresión estrechamente ligada a la naturaleza.

Pero antes de abordar la concepción de la música desde la región andina, se hace indispensable comprender a qué se hace referencia cuando se habla de “lo andino”. Retomando las palabras de David Sobrevilla quien, a su vez, aborda el pensamiento de P. Josef Estermann, “lo andino” se entiende

sobre la base de tomar en cuenta un conjunto de aspectos geográficos (el espacio montañoso de Sudamérica que es conocido como la parte ‘serrana’ del continente), topográficos (la región montañosa situada entre los 2,000 y los 6,900 metros de altura, región en parte poblada hasta los 4,800 metros), culturales (en esta zona se habla el quechua, el aymara y el español y en ella se ha desarrollado una gran variedad de culturas históricas, con experiencias artísticas regionales y formas organizacionales peculiares) y étnicos (allí vive el ‘hombre andino’ o el ‘pueblo andino’).²⁶

Así, se comprende que “lo andino” está atravesado, no solo desde la geografía y sus características naturales, sino también desde la cultura, desde el modo en el que los seres que habitan en la región interactúan y conviven. Adicional a esto, este proceso, según los mismos autores, se centra en

una concepción ‘no purista’ de lo ‘andino’ –por oposición a las pretensiones del ‘indigenismo’ o ‘incaísmo’ militante. Lo ‘andino’ es (como también lo ‘incaico’ históricamente visto) un fenómeno multicultural y multiétnico y hasta sincrético. No

²⁵ Entendida esta como el entramado social, cultural, en sí, la concepción sobre la vida que se desarrolla en la región andina.

²⁶ David Sobrevilla, “La filosofía andina de P. Josef Estermann”, (Lima, Revista Solar, N° 4, 2008), 232.

entiende la ‘filosofía andina’ como un fenómeno netamente histórico (en el sentido de un periodo del pasado), sino como un pensamiento vivido y vivo en la actualidad.²⁷

“Lo andino” es un proceso en permanente evolución, una mezcla, un modo de concebir y concebirse dentro de un todo fuertemente relacionado entre sí. Y es dentro de este todo que surge la música, como expresión trascendental del ser humano y como modo de interpretación de la realidad que le rodea.

Según Mario Godoy, “la música, desde sus inicios, estaba presente en el tiempo ordinario, la cotidianidad, y en el tiempo extraordinario, la fiesta, los ritos del señorío étnico, *el ayllu, la llacta*, el pueblo. La música, más que expresión artística, puede ser vista como ‘fenómeno social, que varía según las coordenadas del espacio y del tiempo’.”²⁸ Acompañando mientras se trabajaba la tierra, como parte de un ritual religioso, o mientras se recogían los frutos o se realizaba la caza, los sonidos, que luego se convertirían en música, acompañaron la vida del ser humano desde sus primeros días.

Como se evidencia a lo largo de este breve recorrido histórico sobre la música, esta ha mantenido una estrecha relación con las actividades más intrínsecas del ser humano. Así, el individuo de esta región creó, entre otros, instrumentos musicales aerófonos primitivos con caracoles, huesos en forma de quena, o de percusión, como collares con concha *Spondylus*, para ser sacudidos al compás del corazón. Todos ellos, con el fin de acompañar las actividades prioritarias de aquella época: las fiestas y rituales religiosos, la agricultura, la caza, entre otros.

En Ecuador específicamente, las culturas que habitaron el territorio antes de la llegada de los incas, incursionaron en la música a través de las ceremonias o ritos que se realizaban para propiciar la lluvia y el cultivo de alimentos. Esta actividad cultural también permitió la comunicación entre comunidades. Como explica Mario Godoy, “el sonido del caracol o *quipa* y de algunos silbatos, debió servir para comunicarse con otras aldeas, como señuelos de caza, para alertar, dar mensajes.”²⁹

Mayoritariamente aerófonos, los instrumentos musicales hallados en el territorio ecuatoriano se relacionaron con ceremonias agrícolas. Por ejemplo, la concha *Spondylus* tuvo un papel fundamental para marcar el tiempo ritual andino, así

²⁷ *Ibíd.*, 232.

²⁸ Mario Godoy, “Historia de la música del Ecuador”, (Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012), 16.

²⁹ *Ibíd.*, 18.

como las expresiones culturales de los cultos y sacrificios llevados a cabo como parte del ciclo de la tierra.

Por ser un territorio en el que convergieron varias culturas y comunidades, Ecuador fue un espacio en el que se “propiciaron varios intercambios, de productos materiales, culturales, ideas, símbolos, música; dinámicos procesos de ‘préstamo cultural’, difusión e integración”³⁰. Esto ayudó al desarrollo de expresiones culturales como la música, más específicamente, el canto, utilizado en las mismas actividades descritas con anterioridad.

Más adelante la percusión acompañó las danzas rituales, y

las canciones para provocar el ‘amor recíproco’ se perfeccionaron y se convirtieron en canciones para deleitar al ser amado o para exaltar su belleza (Arahuí, wawaki). Debieron innovarse los cantos para las faenas agrícolas (Jahuay); los cantos fúnebres y de culto a la muerte (wakana, ayarachi, ayataki); los cantos para la guerra y la victoria (aucay aylli); y los cantos y danzas de la alegría (kashua), etc.³¹

Se conoce, por ejemplo, que en el Período de Integración los músicos, en la estructura social, tuvieron un papel importante. Adicional a esto, se tiene registros de que, desde esa época, el individuo adoptó una *visión relacional* de la música, que nació de la cosmovisión andina. Según esta perspectiva, no solo de la música o los instrumentos musicales, sino del mundo, la complementariedad y reciprocidad lo permean todo.

Así, dentro de lo que Josef Estermann denominaría la *Pachasofía*³², todo, absolutamente todo en el multiverso, se relaciona y complementa entre sí. De este modo, *arriba/abajo*, *adentro/afuera*, *derecha/izquierda*, *hembra/macho*, *alegría/tristeza*, *silencio/palabra* son categorías que, más que oponerse, se interrelacionan, alimentándose constantemente entre sí. Según el mismo autor,

la filosofía andina discrepa con la tradición occidental premoderna básicamente en el rechazo de la naturaleza jerárquica del orden cósmico. El principio de reciprocidad impide que las relaciones entre distintos estratos y elementos sean ‘jerárquicas’. En la pachasofía andina, no existen jerarquías, sino correspondencias recíprocas entre entidades del mismo valor y peso.³³

³⁰ *Ibíd.*, 25.

³¹ *Ibíd.*, 33.

³² En palabras de Josef Estermann “en el vocablo ‘sophia’ todavía está presente el ‘saber’ integral respecto a la ‘realidad’ que no solo incluye la ‘dianoia’ intelectual o la ‘noësis’ epistemológica, sino también la ‘aisthesis’ sensitiva (en castellano, ‘saber’ es una palabra lógico sensitiva equívoca) y la ‘empireia’ vivencial. El ‘sophos’ o ‘sophé’ es una persona experimentada y de autoridad que posee una ‘sabiduría’ (‘sophia’) integral e integrada.” El mismo autor también diría que “la ‘pachasofía’ es filosofía de ‘pacha’: reflexión integral de la relacionalidad cósmica, como manifestación de la experiencia colectiva andina de la ‘realidad’” (Stermann: 2006, 158-159).

³³ Josef Estermann, “Filosofía Andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo”, segunda edición (La Paz, Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología, 2006), 159.

Al ser la música una expresión fundamental de la existencia del ser humano, y relacionada con la cotidianidad del mismo, los antepasados de estas tierras supieron mantener su cosmovisión construyendo instrumentos musicales *macho* y *hembra*, así como canciones que tenían como fin alejar o acercar al ser querido, por dar solo un ejemplo, y que utilizaban instrumentos específicos para ese fin. Así, “el equilibrio musical se logra mediante la combinación de elementos pares y opuestos.”³⁴

Con la llegada de los incas, según Mario Godoy, “hubo un ‘proceso de cambio cultural’, de ‘innovación’ (variación, invención préstamo cultural, aceptación social, eliminación selectiva, integración). [...] En lo musical en la época del Incario hubo un dinámico intercambio y ‘préstamo cultural’, propiciado por los aparatos de control social: ‘mitmajkuna’ [...] – ‘gente trasplantada por el estado inca’.”³⁵

Como lo expresaría Fernando Santillán y Polo de Ondegardo “los incas solían respetar los usos y costumbres de los pueblos dominados en cuanto no interfiriesen con sus designios.”³⁶ De este modo, varias de las tradiciones sociales y culturales de aquellos tiempos pudieron subsistir, aunque fusionadas, hasta la actualidad. Esto permitió, aunque parcialmente, la resistencia de la identidad de cada grupo étnico que se asentó en territorio ecuatoriano.

Cabe recalcar que esto fue posible ya que los incas apreciaban las actividades referentes a la música. Según Segundo Luis Moreno, “el gusto por la música estuvo muy difundido en el Imperio de los Incas: de modo que todo acto público o privado de alguna significación, era solemnizado por el canto y la danza.”³⁷

No sucedió lo mismo con la llegada de los españoles al continente americano que, en su afán de conquistar las tierras y pueblos que aquí habitaban, utilizaron las más variadas herramientas para hacerlo. Una de ellas fue la música, específicamente el canto, que sirvió como transmisor de los valores y preceptos del conquistador. De esta manera, consolidaron su proyecto, insertándose en todos los rincones de la sociedad de aquel entonces.

Tal como ocurrió en Europa, la Iglesia Católica fue la encargada de impartir los patrones o cánones estéticos de la época, inculcando a indígenas, negros, criollos y mestizos el *nuevo* modo de percibir, asimilar y crear música. Está de más decir que

³⁴ *Ibíd.*, 42.

³⁵ *Ibíd.*, 39.

³⁶ *Ibíd.*, 40.

³⁷ Moreno, “La música en el Ecuador”, 5.

toda actividad musical se llevaba a cabo en templos, monasterios y conventos, y que las enseñanzas emulaban exactamente lo que sucedía en la Vieja Europa.

Comandada primero por los franciscanos y luego por los jesuitas, la música fue llevada a los lugares más recónditos del país, como herramienta ideologizante y evangelizadora. Ellos “aprovecharon de los indígenas, su predisposición musical, la facilidad que tenían para aprender la música y la gran atracción que ejercía en ellos este arte, entonces interpretado con novedosos instrumentos musicales.”³⁸

Sin embargo, aunque el panorama se vislumbraba hostil y lleno de prohibiciones, la música y quienes la interpretaban buscaron, con las herramientas que tenían a la mano, nuevas sonoridades y maneras de vivir, sentir y tocar. Así, se abrió un abanico mucho más extenso y rico de posibilidades musicales.

De esta manera lo expresó Alejandro Carpentier, en su texto *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*:

los instrumentos de Europa, de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. El ya viejo romance hispánico se mezclaba con las percusiones africanas, y con elementos de expresión sonora debidas al indio.³⁹

Aunque el oficio de músico no fue el más solicitado, quien lo ejercía podía estar exento de otras actividades de carácter obligatorio, como la mita o la encomienda; y no solo eso, “la participación de los músicos indígenas en las cofradías o hermandades sirvió para su ascenso social o, al menos, para lograr algunas consideraciones.”⁴⁰ Sin embargo, quienes aprendieron este arte no siempre fueron visibles en los grandes cuadernos de la historia musical del país.

En cuanto a la mujer, el oficio de la música no estuvo ligado, bajo ningún precepto, al goce estético. Por el contrario, las mujeres que aprendían esta actividad, lo hacían con el fin de ingresar a la iglesia para convertirse en monjas, o, si tenían una buena situación social y económica, “como complemento a su formación y como ‘adorno’ a su personalidad.”⁴¹

³⁸ Godoy, “Historia de la música del Ecuador”, 88.

³⁹ Alejandro Carpentier, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en Isabel Aretz (relatora), *América Latina en su música*, Novena Edición, (México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 2004), 11.

⁴⁰ Godoy, “Historia de la música del Ecuador”, 67.

⁴¹ *Ibíd*, 68.

Así, la música en esta época de la historia de Ecuador, jugó un papel importante como herramienta de transmisión de la ideología y cosmovisión del poder de la clase dominante. Con esto no se quiere decir que no hubo visiones alternativas y paralelas, porque las hubo. Fiestas populares, fandangos, obras teatrales, etc., todas fueron formas que tuvo el pueblo para burlar al poder y perennizar su cosmovisión ancestral.

De este modo, y justamente en esas fiestas españoles e indígenas aceptaban una tregua tácita y se reían de las autoridades utilizando, entre otras herramientas, la música. “En América, se teatralizó a la política, la entrada de un personaje importante, se convirtió en pantomima popular. La plaza, fue el eje de la fiesta.”⁴²

Aunque la clase alta quería siempre demostrar su poder y status, las fiestas, fuesen religiosas, oficiales o profanas, eran el lugar por excelencia para celebrar en conjunto. Indígenas, mestizos, españoles, todos se unían para bailar y cantar las penas y alegrías. “La fiesta popular tuvo mayor impacto con sus fandangos, carnavales, bebidas, etc.; el pueblo también delimitó su territorio, y encontró en la fiesta, un espacio para la evasión y para mofarse de su miseria y de la riqueza ajena.”⁴³

Sin embargo, para el ascenso social y la buena reputación ante el poder, la música debía emular el estilo español. Así, “el ideal era legitimarse a través de lo universal europeo copiando o imitando (en sus formas y conceptos) las manifestaciones literarias o artísticas de España, paradigma axiológico de lo bueno, lo bello y lo correcto.”⁴⁴

En la etapa independentista la música, y otras expresiones artísticas, cumplieron funciones ideológicas y nacionalistas, que apoyaron a la liberación del pueblo del yugo español, así como fueron forjando el ideal de ciudadano insigne y nación. Según lo expresa Catalina Andrango – Walker, en su texto *La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia*, la música:

en el campo de batalla [...] animaba a los patriotas y, a través de la memoria, los transportaba a sus respectivas tierras. En cambio, las familias nobles celebraban los acontecimientos con bailes para los que se componían piezas exclusivas de origen europeo, porque, como dice Robert Günther ‘[...] autonomía política no significaba en modo alguno desvinculación cultural de la antigua madre patria’. Esta música

⁴² *Ibíd*, 92

⁴³ *Ibíd*, 92.

⁴⁴ *Ibíd*, 100.

‘cultura’ sirvió para monumentalizar el momento histórico de la independencia, y fomentó la constitución de la nación.⁴⁵

Pero como todo cambia, y al mismo tiempo permanece, el Ecuador de la época o etapa republicana dejó de lado a España y comenzó a seguir los cánones estéticos de Francia, imitando y asumiendo preceptos jurídicos, ideológicos, artísticos y políticos de dicho país. También se reforzó la diferenciación entre la clase alta y el pueblo, siendo la primera la encargada de llevar el conocimiento, la cultura y las buenas costumbres a la segunda, pues se consideraba a la clase popular como bárbara e inculta. Parte de este trabajo lo realizaron los conservatorios creados en la época, así como las cátedras impartidas por clérigos y miembros de la Iglesia.

Como resultado, en el ámbito artístico, y específicamente musical, predominaba el canon eurocéntrico, la música académica y los músicos estudiados en Europa o conservatorios de Quito. “El músico llamado ‘popular’, o el músico indígena, era marginado y mal visto por las élites de poder.”⁴⁶ Así nacería lo que hasta hoy se mal conoce como *alta cultura* y *cultura popular*.⁴⁷

Cabe destacar que en esta época la iglesia siguió siendo uno de los entes reguladores de la música y que los militares también incursionaron en este oficio convirtiéndose en eje, en el gobierno de Gabriel García Moreno, por ejemplo. Según Catalina Andrango–Walker, en la época de independencia y creación de la República de Ecuador “decrecieron las composiciones litúrgicas que tanto habían servido para establecer y mantener el catolicismo; en su lugar se popularizaron las bandas militares.”⁴⁸

Nuevas propuestas filosóficas y posturas ideológicas de Europa fueron influenciando a las expresiones culturales de Ecuador, llevando al país a una paulatina superación de los preceptos coloniales, aunque hasta la actualidad se

⁴⁵ Catalina Andrango – Walker, “La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia”, (Sevilla, N° 25, 2011), 113.

⁴⁶ Godoy, “Historia de la música del Ecuador”, 122.

⁴⁷ Entendiendo la primera como una cultura de élite, comandada por los preceptos de la clase dominante, que se desarrolla en espacios definidos tales como teatros, grandes salones, templos, etc., y que se enfoca más en las expresiones académicas. Según Carlos Monsivais, en su texto *De las relaciones literarias entre “alta cultura” y “cultura popular”* (1985), la alta cultura es “a grosso modo, una relación arbitraria y sacralizada de lo mejor del canon de Occidente”.

La segunda, por su parte, se vive en el pueblo y desde el pueblo, y no requiere estudio académico alguno. Según el mismo autor, lo popular se define como “la zona típica y graciosa o, con más frecuencia, abismal, que representa sucesiva y alternativamente la ‘idiosincrasia’ y la ‘herencia atávica’ de las naciones (...).”

⁴⁸ Andrango – Walker, “La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia”, 111.

evidencien rasgos de esta época. Así, bajo la nueva cosmovisión dominante y con la consigna de construir el concepto y símbolo de nación, la música jugó un papel ideologizante y modelador. “Bajo el amparo de ‘lo nacional’ surgen compositores con una tradición académica adquirida desde la Colonia, cuya formación tanto en el campo estético, cuanto en la composición formal, les permite elaborar directrices teóricas dominadas por el fundamento nacionalista.”⁴⁹

Según lo expresa el mismo autor, en su texto *Música Patrimonial del Ecuador*,

el pensamiento ilustrado, la secularización de las artes y la cultura promocionan un nuevo espacio de poder expresado en la mentalidad de sectores con acceso a una información cultural europea y la moda en general, quienes impulsan la difusión de una ‘música aristocrática’, la cual se diferenciaba notablemente de la música indígena o popular; éstos serían rasgos visibles de una clara división social que, sin embargo, vienen a ser los formantes de la posteriormente denominada ‘música nacional’. Los géneros musicales nacionales nacen en el seno de esta diferenciación. Mientras la oligarquía criolla serrana y la burguesía comercial costeña promocionaban las danzas cortesanas europeas, los grupos indígenas, negros, montubios o mestizos populares recreaban sus propias experiencias estéticas sobre la base de su diversidad étnica y cultural.⁵⁰

Aunque desde aquella época existió una categorización binaria, entre la música académica y popular, cabe crear puentes y analizar las subcategorías que se forman y unen entre estas dos catalogaciones. Uno de esos puentes puede ser el músico “de oído”, individuo que transitará los dos polos, demostrando que las categorías pueden fusionarse.

Con todos estos antecedentes, la música y sus intérpretes ingresan al siglo XX con más dudas que certezas, y con un espectro sonoro en constante crecimiento y exploración, con intercambios formales e informales, y categorías en constante debate. La empresa de consolidar la idea de nación y el sentimiento nacionalista derivado de las guerras y desastres naturales que azotaron al Ecuador, sumado a la diversidad cultural del país, así como la creciente manifestación de organizaciones civiles e indígenas, creó el momento perfecto para la proliferación de nuevas expresiones culturales y musicales.

De esta manera, a modo de recapitulación, la música, desde sus diferentes orígenes, en cada rincón del mundo, a lo largo de su camino histórico ha sido

⁴⁹ Juan Mullo, “Música patrimonial del Ecuador”, (Quito, Fondo Editorial del Ministerio de Cultura de Ecuador – Cartografía de la Memoria, 2009), 33.

⁵⁰ *Ibíd.*, 30 – 31.

fundamentalmente una expresión muy arraigada a la matriz del ser humano y ha cumplido variadas funciones que se reinventan día tras día. Como parte de rituales espirituales, o actividades religiosas; como medio a través del cual se transmite la ideología o cosmovisión de un pueblo a otro; como herramienta edificadora de emociones, etc., la música acompaña al ser humano en su devenir histórico, así como en su evolución interior. Segundo Luis Moreno diría que

la música [...] es inherente al hombre como la facultad de la palabra; y en cuanto a sus manifestaciones, nadie duda que la música es anterior a la expresión hablada. Como dice L Cortijo: ‘el hombre antes de pensar, siente; y el grito de dolor que lanza al nacer, no es sino la primera nota de ese lenguaje que balbucea en el eterno canto que le acompaña durante su larga peregrinación por la vida’.⁵¹

En el Ecuador, han sido varias las instituciones o grupos privados que, desde tiempos inmemoriales, se han preocupado por la música que se ha creado desde esta parte del continente americano. Una de ellas, sin duda, es la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, agrupación protagonista de esta investigación, y de la que se hablará a continuación.

2. Aproximación a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador: boceto histórico, social y cultural de la experiencia de la agrupación y sus características

- Un vistazo al siglo XX: de lo global a lo local

El pasado continúa hablándonos (...).

Stuart Hall

Y el paso que dimos, es causa y es efecto (...).

Gustavo Cerati

La historia no solo se define por la sucesión de hechos que se dan de modo cronológico, como un devenir natural de la humanidad, sino que se nutre de diferentes factores que alimentan al contexto en el que suceden las cosas. Cada acción es causa y efecto, inicio y medio por el cual se llevan a cabo otros sucesos, como una cadena sin fin, con muchas posibilidades.

Y son precisamente estas acciones, este cúmulo de sucesos que se entrelazan los que, en parte, nos definen y nos hacen ser quienes somos. Es esta memoria que, a través del tiempo, e influenciada por el entorno, va creando la identidad que, según

⁵¹ Moreno, “La música en el Ecuador”, 42.

Stuart Hall, “es una narrativa del sí mismo, es la historia que nos contamos de nosotros mismos, para saber quiénes somos.”⁵²

Pero para narrar esta historia, la de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, hace falta echar un vistazo al pasado, a lo que ocurría en el mundo antes de su creación, a la influencia de lo global sobre lo local. Siguiendo a Hall, “así, de un lado, tenemos identidades globales porque tenemos un pie en algo global y, del otro lado, podemos reconocernos solamente porque formamos parte de algunas comunidades cara a cara.”⁵³

El siglo XX significó, para la humanidad, un periodo de transformaciones y una rápida evolución, en términos de pensamientos y acciones. Sin duda, el mundo dio un giro de ciento ochenta grados con decisiones que influyeron en la cosmovisión de la población, en general. Luego del terrible acontecimiento de las dos guerras mundiales (1914-1918 / 1939-1945), los individuos vieron resurgir un mundo con otras prioridades políticas, económicas, sociales y culturales. Por ejemplo, la migración del campo a la ciudad, fue un fenómeno que se vivió a lo largo y ancho del mundo y, como lo evidenciaría Eric Hobsbawm,

cuando el campo se vacía se llenan las ciudades. El mundo de la segunda mitad del siglo XX se urbanizó como nunca. Ya a mediados de los años ochenta el 42 por 100 de su población era urbana y, de no haber sido por el peso de las enormes poblaciones rurales de China y la India, que poseen tres cuartas partes de los campesinos de Asia, habría sido mayoritaria.⁵⁴

Entonces la gente llegó a la ciudad y comenzó a entender que, para conseguir un trabajo mejor remunerado, debía cursar estudios por lo menos de secundaria y si lo lograba, superiores. Así, en la segunda mitad del siglo XX también aumentó drásticamente el número de personas con educación secundaria y de tercer nivel, y estos jóvenes se convirtieron rápidamente en voceros de una nueva cosmovisión mundial.

Esta multitud de jóvenes con sus profesores, que se contaban por millones o al menos por cientos de miles en todos los países, salvo en los más pequeños o muy atrasados, cada vez más concentrados en grandes y aislados ‘campus’ o ‘ciudades universitarias’, eran un factor nuevo tanto en la cultura como en la política. Eran transnacionales, al desplazarse y comunicarse ideas y experiencias más allá de las fronteras nacionales con facilidad y rapidez, y seguramente se sentían más cómodos

⁵² Stuart Hall, “Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores), (Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Envión Editores), 2010, 345.

⁵³ *Ibíd.*, 344.

⁵⁴ Eric Hobsbawm, “Historia del siglo XX”, (Buenos Aires, Crítica – Grijalbo Mondadori, 1999), 296.

que los gobiernos con la tecnología de las telecomunicaciones. Tal como revelaron los años sesenta, no solo eran políticamente radicales y explosivos, sino de una eficacia única a la hora de dar una expresión nacional e incluso internacional al descontento político y social.⁵⁵

Pero la fuerte migración trajo consigo otros aspectos no tan beneficiosos para la población en general. El choque de culturas propició pensamientos y acciones racistas, y también dio paso a “la diversificación étnica y racial de la clase obrera, con los consiguientes conflictos en su seno.”⁵⁶

El traslado de los hombres del campo a la ciudad llevó también al empoderamiento de la mujer como sujeto activo de la economía, y más adelante de la política. Y fue esta ruptura de paradigmas la que propició la transformación de la concepción de la familia occidental. Aumentaron los divorcios y pronto se comprendió que

la crisis de la familia estaba vinculada a importantes cambios en las actitudes públicas acerca de la conducta sexual, la pareja y la procreación, tanto oficiales como extraoficiales, los más importantes de los cuales pueden datarse, de forma coincidente, en los años sesenta y setenta. Oficialmente esta fue una época de liberalización extraordinaria tanto para los heterosexuales (...) como para los homosexuales, además de para las restantes formas de disidencia en materia de cultura sexual.⁵⁷

Vientos frescos soplaban alrededor del mundo. Jóvenes con un pie en lo global y otro en lo local, con nuevos modos de concebir a la familia, su sexualidad y su entorno. Sociedades que no podían sostener eternamente la tradición y comenzaron a fusionarse con otras formas de concebir el mundo que les rodeaba; habitantes que acompañaron su proceso de cambio con drogas y sexo, superponiendo al ser y a los designios individuales sobre los colectivos.

A nivel cultural, movimientos artísticos renovadores de los años veinte como el surrealismo, dadaísmo, expresionismo, entre otros, brindaron una nueva paleta de colores para crear y resignificar el mundo. Es importante señalar que, en lo que respecta a la música, la época trajo también innovación y vanguardia. La migración del campo a la ciudad, así como el turismo que se dio en este periodo, propiciaron el intercambio cultural.

De pronto, la ciudad se vio matizada por el campo, y este, a su vez influenciado por la gran urbe, por esta nueva cosmovisión que permeaba todo, este

⁵⁵ *Ibíd.*, 300.

⁵⁶ *Ibíd.*, 311.

⁵⁷ *Ibíd.*, 324.

sentir de libertad que se dejaba ver en cuanto expresión cultural y social se llevase a cabo.

América Latina supo sentir esos vientos de libertad y se apropió de ellos al instante. Quizás uno de los momentos más significativos y demostrativos del sentir de aquel período fue el triunfo de la Revolución Cubana, el cual marcó el cambio político más representativo. Para la región, el triunfo de la Revolución Cubana significaría el comienzo de un proceso de liberación sobre el “yugo” estadounidense y la esperanza de una mejor calidad de vida para los habitantes, no solo de Cuba, sino de América Latina.

Diferentes sectores sociales se movilizaron para exigir cambios en áreas como la agricultura, la economía, la educación, etc., y hasta los sectores más convencionales dieron su brazo a torcer. Según Luis Maira, “incluso instituciones tradicionales como el ejército y la iglesia católica que habían sido bastiones del orden tradicional, asumieron nuevas visiones y perspectivas bastante cercanas a los esquemas del cambio social.”⁵⁸

Como un péndulo, luego de este aire revolucionario, América Latina se volcó hacia las dictaduras militares. La población puso énfasis en el cambio social, por encima de la propia democracia, y apostó por los diferentes regímenes que pulularon en la región, con la consigna de lograr el progreso que tanto anhelaba el sur del continente. Pero, como una olla de presión, la ciudadanía aguantó las prohibiciones, temió por su vida, se ocultó por su seguridad, y cuando las circunstancias fueron las indicadas explotó y luchó por su libertad. Las expresiones culturales no se hicieron esperar, y el arte fue estandarte y voz de procesos de liberación en toda América Latina.

De vuelta a la democracia, viviendo en los extremos políticos, con una región abierta a un cambio sustancial, la unión entre países de América Latina fue tomando forma y las diferentes expresiones artísticas dan cuenta de ello. Solo por citar un ejemplo, casi al terminar el siglo XX, la aparición del Festival *Todas las voces*

⁵⁸ Luis Maira, “América Latina en el último tercio del siglo XX: proyectos políticos e inserción internacional”, en Francisco Rojas Aravena, *Multilateralismo: perspectivas latinoamericanas*, (Santiago de Chile, Nueva Sociedad, 2000), 98.

*todas*⁵⁹ demostró la unión de la música latinoamericana, o por lo menos, de algunos países de la región.

Pero, si se desea ahondar en el camino enriquecedor de la música en América Latina, se verá que esta, en el siglo XX, tuvo tres matices importantes: el nacionalismo, la vanguardia y el postmodernismo. El ingreso al mencionado siglo fue, para América Latina, un proceso de reivindicación y búsqueda de una identidad propia, enfocada en el nacionalismo. Músicos de todo el continente apostaron por un tipo de música que reflejase las características de “lo propio”, en un momento de distanciamiento de lo europeo. Además, la mayoría de exponentes de la época (1900-1920), trabajaban de manera local, sin mayor conocimiento sobre las experiencias de sus colegas, en otros países del continente.

Como lo expresarían Ricardo Miranda y Aurelio Tello, en su obra *La música en Latinoamérica*, esta actividad

respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestro pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento). La preocupación por crear un sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor, o en las reminiscencias y reinversiones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa.⁶⁰

O como lo expresaría una de las figuras emblemáticas del siglo XX, el maestro cubano Amadeo Roldán, el fin del músico de la época era “conseguir hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro continental digno de ser aceptado universalmente no por el caudal del exotismo que en él pueda haber [...], sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte, por el aporte que haya en el nuestro al arte universal”⁶¹

La premisa era, entonces, encontrar un arte que pudiese ser moderno y a la vez conservar la raíz de la cultura y las expresiones de cada país. Referentes de la época fueron Heictor Villa-Lobos (Brasil), Silvestre Revueltas (México), Carlos Chávez (México), Amadeo Roldán (Cuba), Juan Francisco García (República

⁵⁹ Festival de música creado por el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, en el año de 1996, que contó con varias figuras latinoamericanas de la talla de Silvio Rodríguez, Mercedes Sosa, Piero, León Gieco, Inti-Illimani, Pueblo Nuevo, Luis Eduardo Aute, Víctor Heredia, Alberto Cortez, entre otros.

⁶⁰ Ricardo Miranda y Aurelio Tello, “La música en Latinoamérica, Volumen 4: la búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana”, (México D.F., Dirección General de Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, 2011), 147.

⁶¹ *Ibíd*, 149.

Dominicana), Vicente Emilio Sojo (Venezuela), José Rozo Contreras (Colombia), Alberto Ginestra (Argentina), entre otros.

Del otro lado de la orilla ideológica, y ya por 1930 y 1940, la corriente llevó las aguas hacia la vertiente vanguardista, la cual miraba con indiferencia a las expresiones nacionalistas, tildándolas de “música de tarjeta postal” o “música para turistas”.

Entre los años treinta y cuarenta se formaron diversas agrupaciones o asociaciones que propugnaron por la modernización de la composición en Latinoamérica, lejos de los cauces del nacionalismo, a fin de ponerse al día con las corrientes europeas del momento. El Grupo Renovación y la Agrupación Nueva Música en Argentina, el Grupo Renovación Musical en Cuba, la Asociación de Compositores y el Instituto de Extensión Musical en Chile, la organización Música Viva en Brasil, el grupo Nuestra Música en México.⁶²

Estas agrupaciones acordaban que la música nacionalista perjudicaba a la evolución de la misma en el continente, y la estancaba. A decir de la agrupación Música Viva, de Brasil, ese tipo de música, “en su esencia exalta sentimientos de superioridad nacionalista y estimula las tendencias egocéntricas e individualistas que dividen al hombre, creando fuerzas destructivas.”⁶³

Ya hacia la década de 1950, la tendencia fue alejarse de la corriente nacionalista y abrazar la vanguardia en su máxima expresión. Esto, con la consigna de aprender sobre las expresiones universales, y llevarlas al contexto local y a las necesidades individuales del compositor. Figuras como Leo Brouwer (Cuba) marcaron decisivamente la historia musical del continente ya que, acompañado por el fulgor de la Revolución Cubana, y con el apoyo de otros precursores como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, y Vicente Feliú, todos de la misma nacionalidad, vieron nacer al *Movimiento de la Nueva Trova*.

En este punto, se convierte en una tarea necesaria reconocer el carácter trascendental de la música, como proceso militante y posibilitador de un cambio fundamental en la mentalidad, cotidianidad e ideología de la población, en general. En esta época, las diferentes agrupaciones musicales se comprometieron políticamente por un cambio radical, demostrando la capacidad real de la música, como expresión comprometida con el proceso político y el devenir de los pueblos.

Pero no sería hasta la década de 1960 que la música electrónica comenzaría a ganar adeptos, llevando a la vanguardia al escalón del postmodernismo, que tendría

⁶² Ibíd, 175.

⁶³ Ibíd, 182.

su apogeo en la década de 1980. La nueva corriente postmodernista y sus seguidores “se distinguen por el desenfado con que toman cualquier elemento para su obra, combinan técnicas con entera libertad, no se arredran ante el uso de recursos tonales o modales, se vinculan a la música popular urbana, hacen uso de la electrónica y de la computación como un medio y no como un fin.”⁶⁴

En parte, este nuevo modo de percibir el quehacer musical, tiene su origen en la facilidad con la que, desde finales del siglo XX, el músico puede acceder a cualquier tipo de información, a lo largo y ancho del globo terráqueo. Como lo expresan Ricardo Miranda y Aurelio Tello,

la globalización ha puesto al alcance de los músicos contemporáneos una diversidad de manifestaciones culturales de diverso jaez, una multiplicidad de identidades y una cada vez más manifiesta interculturalidad reflejadas en la música de fusión, en la música experimental, en la ruptura de fronteras entre lo culto y lo popular y en la generación de una nueva forma de oralidad (...).⁶⁵

Lo curioso es que el carácter cíclico de la historia y de los procesos culturales, da luces de que, ya desde finales del siglo XX, con miras hacia todo lo que vendrá en el siglo XXI, la tendencia es el regreso a “lo propio” y la construcción de una identidad sonora autóctona.

- **La experiencia histórica, social y musical de Ecuador en el siglo XX**

Ecuador aparece en la escena mundial del siglo XX, con aires de cambio y decisiones radicales, que lo enrumbaron a la inevitable modernización. El movimiento liberal que acompañó al país en los primeros años del mencionado siglo, trajo consigo grandes logros como la instauración de un Estado laico, la separación de la iglesia de los latifundios (aunque en aquel entonces fueron confiados a nuevas burocracias), la conclusión de la magna obra que fue el ferrocarril trasandino, la llegada de la luz eléctrica, así como la circulación de automóviles, la validez del voto de la mujer, entre otros acontecimientos. Tal como lo habría llamado Enrique Ayala Mora, en su libro *Breve historia de Ecuador*, cuando Ecuador ingresó al siglo XX, abrió sus puertas a un *proyecto nacional mestizo*⁶⁶.

⁶⁴ *Ibíd.*, 238.

⁶⁵ *Ibíd.*, 239-240.

⁶⁶ Enrique Ayala Mora, “Breve historia del Ecuador”, (Quito, Corporación Editora Nacional, 2008), 32.

Con una crisis cacaotera a cuestas, que tuvo al país en paulatino caos hasta la década de 1940, Ecuador se balanceó políticamente entre el liberalismo y el conservadurismo, y más tarde entre la derecha y la izquierda. Como un péndulo, el país paseó, de un lado a otro, durante todo el siglo XX. Como país agro exportador, Ecuador se sostuvo primero con el cacao, luego con el banano, y más adelante se desprendió de esa línea para comenzar a exportar petróleo ayudándose, ya a finales del siglo XX, con otros productos como el camarón y las rosas.

Para la década de 1960, Ecuador se unió al sentir latinoamericano engrosando las filas de la integración de la región, que más tarde se conformaría como el *Pacto Andino*, y como parte de estos intercambios, no solo políticos y económicos, sino también sociales y culturales, el país se vio influenciado por procesos como la Revolución Cubana, y el deseo antiimperialista de convertirse en una nación soberana, sin intromisiones foráneas.

Sin duda, hubo algunos hitos que marcaron el siglo XX y repercutieron en cada país de América Latina, y Ecuador no fue la excepción. La Revolución Cubana, los golpes de estado en Chile y Argentina, fueron algunos de ellos. En el país, desde la década de los sesenta, se vivió una “montaña rusa” a nivel económico y político. De la crisis al auge y viceversa, el país vio la aprobación de la Ley de Reforma Agraria, el robustecimiento y modernización del Estado y el aparato productivo, la exportación del petróleo, el crecimiento de la deuda externa, la corrupción, el incremento de población que emigró a Estados Unidos y Europa, y la inconformidad del pueblo que constantemente se levantó en protesta.

Socialmente, Ecuador vivió en aquella época, cambios que lo marcaron, como su paulatina urbanización, la intromisión, cada vez más fuerte, de la televisión, la radio y demás medios “informativos”, y el vuelco de ciento ochenta grados de la iglesia católica, institución que se caracterizó, en aquel entonces, por defender procesos sociales.

Según Enrique Ayala Mora,

en medio de la elevación del clima contestatario de los años sesenta, alimentado por la influencia del triunfo cubano, se fue gestando una ruptura con las formas culturales tradicionales. [...] La música popular y de protesta, así como la influencia del rock, canalizaron las expresiones contestatarias. [...] En medio de un vigoroso despertar de los pueblos indígenas, avanzó la conciencia de la diversidad de la sociedad ecuatoriana y la necesidad de preservar los valores de todos sus componentes mestizos, indígenas y afroecuatorianos. Se abrió paso a un nuevo ‘proyecto nacional

de la diversidad', que avanzará junto con el gran esfuerzo de forjar una sociedad intercultural.⁶⁷

El incremento de la deuda externa y el gasto público, los desastres naturales y las guerras, entre otros acontecimientos, mantuvieron al país en una constante crisis-recesión, que explotó en 1999 cuando el presidente Jamil Mahuad decretó un feriado bancario y una congelación de depósitos que afectó a toda la población, llevando al Ecuador a la dolarización.

Sin duda, estos hechos han marcado al país y a sus habitantes de manera permanente, y ellos lo han demostrado social y culturalmente. El levantamiento de trabajadores e indígenas, de 1990, es uno de los ejemplos más claros.

Culturalmente, el siglo XX fue para Ecuador, una época en la que se ampliaron horizontes. Ya sin la iglesia entrometida en todos los procesos, el laicismo se extendió en todas las áreas. En la literatura, por ejemplo, géneros como el realismo, modernismo, indigenismo, entre otros, marcaron tendencia. Cabe resaltar, que la línea fue marcada por procesos socialistas que influyeron en el pensamiento y la cultura de todo el periodo. Así, el arte militante fue uno de los más practicados.

Musicalmente, la línea no fue diferente. La tendencia fue trabajar bajo dos preceptos: la música nacional académica y la popular. Aunque las dos ramas iban por caminos diferentes, y en algunos momentos hasta antagónicos, fueron el punto de partida para concebir lo que hoy en día se conoce como música nacional. El pasillo, por ejemplo, es prueba fehaciente de ello.

Uno de los mayores aportes del pasillo y la música nacional consiste en haber generado un número de composiciones y compositores nunca antes observado, pero, además de ello, haberse impregnado socialmente en la sensibilidad y la cultura populares, incluso incorporando a esta originaria danza de salón, giros melódicos pentafónicos propios del yaraví andino, lo que, más tarde, comprenderíamos como el proceso de 'yaravización o indigenización' del pasillo. Es por ello su importancia histórica y la proyección que tiene en el presente para los nuevos creadores ecuatorianos, sin que ello signifique, de ninguna manera, la repetición del pasado.⁶⁸

Exponentes como Jorge Araujo (Riobamba, 1892 – Quito, 1970), Carlos Brito (Uyumbicho, Provincia de Pichincha, 1891 – Quito, 1943), Segundo Cueva Celi (Loja, 1901 – Quito, 1969), Marco Tulio Hidrobo Cevallos (Cotacachi, 1906 – Quito, 1961), Francisco Paredes Herrera (Cuenca, 1891 – Guayaquil, 1952), Rubén Uquillas (Quito, 1904 – Valencia, Venezuela, 1976), entre otros, musicalizaron la década del treinta y la convirtieron en la *época dorada* del pasillo ecuatoriano. En la línea nativa

⁶⁷ *Ibíd.*, 41 – 42.

⁶⁸ Mullo, "Música Patrimonial del Ecuador", 33 – 34.

o referente a la historia nacional, exponentes como Segundo Luis Moreno (Cotacachi, 1882 – Quito, 1972) y Luis Humberto Salgado (Cayambe, 1903 – Quito, 1977) marcaron la sonoridad de la época. Más adelante, en la década de 1950, el maestro Mesías Maiguashca (Quito, 1938) introduciría el carácter experimental de la música nacional, y el maestro Gerardo Guevara (Quito, 1930) haría lo propio con la música contemporánea. Otros representantes de esta línea musical fueron Milton Estévez (Quito, 1947), Arturo Rodas (Quito, 1954) y Diego Luzuriaga (Loja, 1955).

Cabe señalar que el siglo XX también llegó con influencias extranjeras al país. Géneros como la Ópera italiana, el Minué y Pasodoble francés (este último pasaría, luego, a ser ritmo característico de España), la Rondeña y el Zapateado español, el Fox Trot y One Step estadounidense, así como el Tango argentino, la Galopa paraguaya, entre otros, fueron alimentando el quehacer musical ecuatoriano.

En la década de 1950, específicamente, un hecho marcó claramente el devenir de la música ecuatoriana y fue el aparecimiento y mayor utilización del requinto en las composiciones nacionales. Si antes de esa época, se acostumbraba bailar mientras se escuchaba la música sonar, desde ese momento la guitarra, el requinto y la voz sonarán, y el público se deleitará. Según Juan Mullo, “cuando aparece el requinto, esta función (la de bailar) de los géneros de la música nacional cambia de manera radical: pasan de ser coreográficos a ser comúnmente cantados. El paso de las formas coreográficas (bailadas) a las formas canción (cantadas) define rotundamente la nueva orientación de la ‘música nacional’.”⁶⁹ La introducción del requinto en la música ecuatoriana dio paso a la acción de poner atención a la letra de las canciones interpretadas. “El requinto favorece a la voz popular romántica, al canto. Aquí persiste la acción de escuchar el texto y la poesía, mientras que la guitarra tradicional favorece la acción del baile, la danza.”⁷⁰

Por otro lado, el siglo XX también traería la agrupación de instrumentos musicales en familias, como las estudiantinas (conjuntos musicales de cuerdas), o en diferentes especies como las bandas (conjuntos musicales de viento, metales y maderas, y percusión). Estas experiencias, además, se convirtieron en escuelas de música, alejadas de la iglesia o de los centros académicos, y permitieron la experimentación artística.

⁶⁹ *Ibíd.*, 38.

⁷⁰ *Ibíd.*, 41.

Para efectos de esta investigación, resulta interesante y fundamental analizar las expresiones musicales de la década de 1960, así como de la de 1970, pues

luego de la Revolución Cubana, el boom petrolero ecuatoriano, la muerte del presidente chileno Salvador Allende, etc., en los años sesenta y setenta del siglo XX se produjo en Latinoamérica un proceso ‘desarrollista’, se introdujo el tema de la ‘planeación’, se dieron los famosos ‘Planes de Desarrollo’, la producción autónoma de bienes pero en dicha planeación se omitió el componente cultural. Se produjo un boom que reivindicaba a Latinoamérica, hubo una búsqueda del ‘alma latinoamericana’, fue el tiempo de la ‘efervescencia de las utopías’ al son de la quena, el bombo, la guitarra y el charango.⁷¹

Fue justamente en esta época, que el Ecuador vio nacer y proliferar varias agrupaciones que se alinearon al movimiento de la *Nueva Canción*⁷². Algunas de ellas fueron: *Jatari* (1970), *Pueblo Nuevo* (1975), *Iliniza* (1979), *Huayanay* (1979), *Pucará* (1974), entre otras; todos grupos contestarios, con un compromiso social, frente a la situación política y económica del país de aquella época. De este periodo también se destaca el compositor Enrique Males, estandarte de la música ancestral de Otavalo, provincia de Imbabura, y de Ecuador. Este, junto a otras pocas agrupaciones, todavía continúa creando puentes musicales, resignificando las expresiones culturales que se viven en esta región.

Según Juan Mullo,

al finalizar la década del sesenta, aparece un grupo de gran importancia para la música ecuatoriana, los ‘Jatari’. Rescatan un nuevo concepto: ‘folklore latinoamericano’, que a la vez sustenta tanto una base social popular contestaria, cuanto un compromiso político. En 1969, tres jóvenes músicos y estudiantes universitarios quiteños lideran lo que se convertiría, primero, en un importante movimiento artístico ecuatoriano del folklore latinoamericano y posteriormente en la Nueva Canción ecuatoriana.

Los ‘Jatari’ introducen instrumentos latinoamericanos como el charango boliviano, la quena, el bombo legüero argentino. Sin embargo, debido a una actitud investigativa, se construyeron instrumentos autóctonos como las pequeñas flauta transversas ecuatorianas.⁷³

Sin duda, las agrupaciones que surgieron en aquella época, no solo respondieron a un llamado social, o a la influencia de lo que sucedía a nivel latinoamericano, sino que siguieron el fuerte deseo investigativo de encontrar sus raíces, y la insaciable curiosidad de experimentar con los sonidos, los ruidos y los silencios, para hallar su sitio en el inconmensurable ámbito de la música. Adicional a

⁷¹ Godoy, “Historia de la música del Ecuador”, 123.

⁷² Movimiento musical generado en América Latina, en la década de 1960. Una de sus características principales fue su compromiso con las causas sociales de la época. Musicalmente, esta tendencia recurrió a las raíces afroamericanas, indígenas e ibéricas, e intentó fusionarlas entre sí.

⁷³ Mullo, “Música Patrimonial del Ecuador”, 45.

esto, los grupos que nacieron en aquella época vinieron de la clase media, mestiza y urbana del país, en un período de modernización.

La proliferación de estos grupos, así como la continua búsqueda de una identidad propia, llevó a investigadores y músicos mestizos a agrupar familias de instrumentos y fusionar géneros musicales, para encontrar sonoridades que respondieran a cuestiones identitarias. Aunque estas expresiones no fueran autóctonas, sino más bien europeas, el resultado fue el mestizaje musical y la llegada de una nueva sonoridad.

En América, dentro de las culturas indígenas andinas, jamás hubo un proceso similar, más bien las familias de instrumentos, por ejemplo, de zampoñas, se agrupaban entre sí. Uno de los sistemas de ordenamiento cosmológico se ve reflejado en dicho manejo, tal el caso de los conceptos jatun, chaupi, uchilla (Andes centrales del Ecuador), ordenamiento trifuncional de los instrumentos musicales en grandes, medianos y pequeños. Se conciben otros sistemas de ordenamiento como la agrupación de pares sexuados, el principio del 'pareado', por ejemplo flauta macho con flauta hembra, rondador macho con rondador hembra. Este principio explica el uso del sonido acompañado –tipos de armonizaciones- dentro del ritual andino, en donde una flauta, por ejemplo, lleva la melodía principal, mientras la segunda flauta hace 'el pareado', acompañamiento con pedal rítmico o nota tenida.⁷⁴

Así, con un cúmulo de expresiones artísticas y culturales, y con un proyecto intercultural en proceso de ebullición surge, en 1990, una de las agrupaciones que se ha convertido en referente, a nivel quiteño, ecuatoriano, latinoamericano y mundial, de la música de que produce en esta parte del continente: la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador.

- La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador: una historia, 26 años

Hablar sobre los inicios de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, como varios de sus miembros lo afirman, es conversar sobre un proceso, compañerismo, espontaneidad, cotidianidad, cultura, arte y música. También es hablar de causas y efectos, de necesidades y soluciones, en el modo más objetivo y básico.

En 1990, la proliferación de grupos de corte folklórico, por un lado, y la necesidad de contar con agrupaciones institucionales dentro del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, crearon el ambiente perfecto para que la agrupación

⁷⁴ *Ibíd.*, 48.

se fundase. Adicional a esto, y según el Maestro Patricio Mantilla, ex director de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador,

en Quito había un ambiente para la música folklórica. Se había derrumbado el mito de que la música folklórica o la música indígena o la música tradicional era solamente practicada por viejos y que les gusta solamente a los viejos. Ese era uno de los prejuicios con el que nosotros nos topamos cuando apenas empezamos a hacer música tradicional de Ecuador, música popular. (...) Se rompió ese prejuicio porque la mayoría de grupos eran de gente joven.⁷⁵

En aquel entonces, una ola latinoamericana golpeaba fuertemente a los jóvenes ecuatorianos, y específicamente a los quiteños. Grupos representativos como *Inti-Illimani* (Chile), *Quilapayún* (Chile), *Siripo* (Argentina), *Illapu* (Chile), *Kjarkas* (Bolivia), *Atahualpa Yupanqui* (Argentina), entre otros, musicalizaban el imaginario de músicos y artistas del momento.

En Quito, las conocidas *peñas*⁷⁶ eran los lugares predilectos para que artistas y público se encontrasen y disfrutasen de la música de la época. Como lo expresaría el maestro Segundo Córdor (1957 – 2015), miembro fundador y guitarrista de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador,

estaban muy de moda las peñas aquí en Quito. Había muchas donde se podía ir a interpretar la música folklórica y compartir. Era muy diferente a lo que ahora tenemos. El ambiente era muy diferente. Yo creo que era más artístico. Se sentía mucho el compartir de la música. Venían músicos chilenos, argentinos, peruanos y se aprendía mucho de ellos.⁷⁷

Y mientras los músicos compartían y aprendían de los saberes latinoamericanos y de sus propios conocimientos, el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, con Rodrigo Paz a la cabeza, y con su esposa, Cecilia Rodríguez, crearon una Escuela de Instrumentos Andinos, en la que varios de los actuales miembros de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, iniciaron su camino musical o fueron instructores. Tal es el caso del maestro Luis Guevara, Ernesto Guerrero, Tito Guevara, Antonio Cilio, entre otros. Fue justamente el maestro Ernesto Guerrero quien, como un sueño o meta a alcanzar, propuso la creación de una orquesta de quenás, a lo que varios compañeros respondieron que sería mejor crear una orquesta de instrumentos andinos.

⁷⁵ Patricio Mantilla, ex Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

⁷⁶ Lugares de encuentros en los que la gente podía escuchar música, bailar y beber.

⁷⁷ Segundo Córdor (1957 – 2015), miembro fundador, compositor, arreglista y guitarrista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

Las palabras de estos músicos fueron escuchadas, y el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito lanzó una convocatoria para que músicos de la ciudad y el país presentasen sus propuestas, para crear una agrupación institucional. Algunos de los músicos que presentaron sus proyectos fueron Carlos Bonilla Chávez, Ernesto Guerrero y Patricio Mantilla, siendo este último el seleccionado para conformar este nuevo grupo. Según el Maestro Mantilla, la idea fue fusionar conocimientos académicos, con la experiencia sobre música popular, que tenía gracias a sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, y al grupo *Jatari*.

Para la creación de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito convocó a, aproximadamente, doce instructores de la Escuela de Instrumentos Andinos, entre ellos los maestros Luis Guevara, Enrique Sánchez de la Vega, Luis Barreno, Raúl Garzón, Antonio Cilio, e invitó a músicos conocidos en el ambiente folklórico de la época, llegando a contar con 60 instrumentistas.

Aunque, institucionalmente, el objetivo de crear una agrupación de esas características, respondiese a una política *eventista*, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, tal como reza en su reglamento, se funda con las siguientes consignas:

- a) Conformar y
- b) desarrollar este conjunto musical con personal idóneo y capacitado, de manera de elevar al máximo su nivel de ejecución musical.
- c) Contribuir decididamente a la difusión de la música popular.
- d) Organizar temporadas de conciertos, intercambios, giras y toda actividad afín.
- e) Incentivar y ampliar el conocimiento de la cultura musical popular del Ecuador.
- f) Colaborar con la enseñanza musical en la Escuela de Instrumentos Andinos y proceder a la formación de nuevos grupos musicales juveniles.
- g) Propender al estudio e investigación de la música popular.”⁷⁸

Para el maestro Patricio Mantilla, uno de los principales objetivos de la Orquesta de Instrumentos Andinos fue “crear una nueva sonoridad para ejecutar la música ecuatoriana.”⁷⁹

⁷⁸ Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, “Proyecto de Reglamento de la Orquesta de Instrumentos Andinos” [1990], art. 2, (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1990): 1.

⁷⁹ Patricio Mantilla, ex Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

Al inicio, su lugar de ensayos era en la Dirección de Educación y Cultura Popular ubicada, en aquel entonces, en lo que hoy se conoce como el Centro Cultural Metropolitano, del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Allí ensayaron alrededor de doce o trece años, hasta que pasaron a formar parte de la Fundación Teatro Nacional Sucre (entidad público – privada que recibe fondos de la municipalidad), y su nueva casa fue y es, en la actualidad, el Centro Cultural Mama Cuchara, en el barrio La Loma Grande.

En sus primeros años como agrupación del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, realizaron incontables eventos en barrios de la ciudad, así como actividades protocolarias. Según el maestro Mantilla, anualmente el grupo llevaba a cabo setenta y cinco eventos, aproximadamente.

A lo largo de la vida artística de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, la agrupación ha vivido diferentes etapas que la han consolidado como referente de la música que se realiza en el Ecuador y América Latina. Desde el punto de vista del maestro Antonio Cilio, miembro fundador y actual jefe de fila de percusión del grupo, este ensamble ha vivido dos etapas: el aprendizaje y experimentación, y la profesionalización y búsqueda de una sonoridad propia.

En sus inicios, por lo menos los primeros diez años, la agrupación tuvo que ingeniarse maneras creativas de enseñar y sistematizar su música. En aquel entonces, pocos eran los que tenían estudios en el Conservatorio Nacional de Música, y la mayoría trabajaba de manera empírica, como lo habían hecho siempre con sus diferentes grupos folklóricos.

Para el maestro Patricio Mantilla, uno de los ejercicios necesarios era conocer a fondo cada instrumento, es decir, que cada músico experimentase con su instrumento y aprendiese toda la capacidad del mismo. Para esto comenzaron tocando música popular, pero pronto entendieron que debían buscar composiciones cada vez más complejas que tuvieran un nivel de exigencia superior. Fue por eso que decidieron interpretar música clásica. Como expresaría Mantilla, “el objetivo fundamental de eso era pedagógico, era que los músicos, a través de conocer las escalas, de oír música, de acceder a un repertorio más elaborado [...] conozcan los instrumentos musicales y perfeccionen la técnica de ejecución.”⁸⁰

⁸⁰ Patricio Mantilla, ex Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

Resulta interesante analizar y comprender cómo en el proceso de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, el camino comenzó en la música popular y fueron experimentando, aprendiendo y conociendo a profundidad su instrumento, utilizando como herramienta la música clásica. A la inversa, agrupaciones académicas como la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador, por dar solo un ejemplo, preparan repertorio clásico continuamente, pero siempre hay un regreso a lo popular. En la actualidad es común presenciar presentaciones de grupos académicos, interpretando repertorio popular. Esto permite comprender que los caminos musicales siempre convergen, que las raíces siempre llaman, que los purismos no existen, que los senderos de la cultura van trazando huellas de diversidad.

Estos primeros ejercicios crearon la necesidad de sistematizar esas interpretaciones, es decir, realizar arreglos musicales específicos para la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, y fueron sus mismos integrantes los que llevaron a cabo esta actividad. Como lo manifiesta el maestro Antonio Cilio,

las partituras (para la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador) no existían, entonces nosotros teníamos que crear nuestro lenguaje. En la percusión, por ejemplo, teníamos que escribir cómo se interpreta el palo de lluvia, el redoblante, el bombo andino; dónde se pegan exactamente para tener tal o cual sonoridad. Teníamos que escribir para que el músico interprete justo eso.⁸¹

Esto permitió que los miembros de la agrupación conociesen la versatilidad de cada instrumento y el abanico de posibilidades de la orquesta. Luego, el grupo inició su camino de búsqueda hacia una sonoridad propia, aunque, según el maestro Segundo Córdor, quizás lo único cierto de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, es que es camaleónica y siempre suena diferente.

Las personas que colaboramos escribiendo para la orquesta, cada uno tiene su forma propia de escribir, no está sistematizado. Para mí, la quena se la escribe una cuarta más abajo que la flauta travesa. Yo escribo así, los quenistas ven quién ha escrito y ellos saben cómo tocan. Viene otro y dice 'para mí, la quena es como la flauta travesa y escribe una octava más arriba. [...] Cada uno escribe como entiende. [...] La sonoridad depende de cada compositor. [...] Lo rico de la orquesta es que no tiene una sonoridad definida.⁸²

⁸¹ Antonio Cilio, miembro fundador y jefe de fila de percusión de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

⁸² Segundo Córdor (1957 – 2015), miembro fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

Por su parte, el maestro Jorge Cela, miembro guitarrista de la orquesta, manifiesta que la sonoridad propia de la agrupación es

el sonido del viento con las cuerdas punteadas. [...] La sonoridad de la orquesta tiene que ver con esa combinación entre los aerófonos y la cuerda punteada. [...] Definitivamente no podemos hablar de los andes sin pensar en lo mestizo. Somos una orquesta mestiza [...] y la sonoridad como tal es mestiza. Cuerdas apropiadas por los indios americanos y transformados en charangos, bandolines, bandolas y hasta la misma guitarra española con la sonoridad y características americanas.⁸³

En esta búsqueda de una sonoridad propia, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, ha viajado por el mundo y ha presentado a la ciudadanía importantes proyectos. Parte de los viajes realizados fueron a Costa Rica (1994), Brasil (1998 – 2015), Rusia (2004), Alemania (2006), México (2010), Colombia (2011), entre muchos otros. En ellos, la agrupación despertó mucho interés por su particular sonido y la interpretación del más variado repertorio.

Adicional a esto, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, ha trabajado en conjunto, con solistas y agrupaciones, tanto nacionales como internacionales, que han permitido a la agrupación demostrar su versatilidad al momento de interpretar cualquier género musical. Algunos de los últimos proyectos fueron la obra *Boletín y Elegía de las Mitas* (2007), del compositor experimental ecuatoriano Mesías Maiguashca, la *Gira Binacional de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador y el grupo Cimarrón de Colombia* (2010), la participación de la agrupación en un concierto (2011) con Víctor Heredia (Argentina), *Compadre Hashayo* (2012), obra compuesta por la maestra Gabriela Lena Frank, *La Canción de la Tierra* (2013), compuesta y dirigida por el maestro Mesías Maiguashca, *La Misa Ecuatoriana* del maestro Segundo Córdor (2014), *Historia de un Encuentro* (2015), con el compositor Gustavo Santaolalla (Argentina), entre otras muchas propuestas, que dan fe de la maleabilidad y posibilidad musical que presenta la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador.

En el 2016, la agrupación cumplió 26 años de carrera artística y como proceso cultural de la ciudad de Quito y del país. Tal como lo expresaría Juan Mullo, la propuesta de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador

es intercultural en la medida que participa de lenguajes armónicos contemporáneos y tradicionales; de las músicas ecuatorianas y latinoamericanas correspondientes a varias culturas indígenas, negras y mestizas, lo cual denota un claro proceso

⁸³ Jorge Cela, miembro fundador y guitarrista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 7 de febrero de 2014.

investigativo de las formas musicales y sus géneros. Sin embargo, la OIA toma como formato orquestal el modelo de la orquesta sinfónica del siglo XIX, pero con una sonoridad propiamente barroca. Los materiales de sus instrumentos son cañas, maderas, cuernos de animales, etc., es decir, los mismos materiales que se utilizaba en la época de las orquestas barrocas de Alemania, Italia, Inglaterra y Francia. Considerando que se trata de un legítimo proceso de conocimiento y un proyecto intercultural sin precedentes, cabe mencionar su novedoso desarrollo didáctico de los instrumentos andinos; su identificación regional latinoamericana utilizada de manera no convencional, que va, como habíamos dicho, de lo local hacia lo continental y universal; además, su repertorio nacional y latinoamericano, barroco y romántico europeo.⁸⁴

Así, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, con 26 años de carrera artística ha buscado representar este fluir o este ir y venir entre procesos como la institucionalidad (el *deber ser*) y el *ser*, lo occidental y lo andino, lo local y lo global, entre otros. Esta expresión política, social y cultural permite leer en su accionar una forma de afirmación de lo propio y una sonoridad autóctona que habla, desde las notas musicales, sobre la realidad del ser andino.

Pero, ¿cuál es la noción de lo andino dentro de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador? Esta investigación pretende responder a esta interrogante realizando un ejercicio inductivo que vaya desde el análisis de la experiencia integral de esta agrupación hacia la teorización de la misma, utilizando conceptos, a modo de herramientas, que permitirán nombrar y crear un diálogo entre la realidad y lo académico.

Adicional a esto, lo que se pretende es teorizar sobre un hecho cultural escasamente investigado en el país y que puede dar luces sobre los rasgos culturales de esta parte del continente y cómo se percibe la realidad, a través de las diferentes expresiones culturales a nivel local.

La música construye nuestro sentido de la identidad mediante experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. (...) Lo que hace que la música sea especial – especial para la identidad – es que define un espacio sin límites (un juego sin fronteras). Así, la música es la forma cultural más apta para cruzar fronteras – el sonido atraviesa cercos, murallas y océanos, clases, razas y naciones – y definir lugares.⁸⁵

La música es una muestra, real y audible, de cómo se percibe el mundo y de cómo se lo entiende bajo los parámetros de quien la interpreta. Esta investigación pretende realizar un acercamiento al debate de lo andino a través del análisis de una

⁸⁴ Mullo, “Música Patrimonial del Ecuador”, 51.

⁸⁵ Frith, “Música e identidad”, 212 – 213.

manifestación cultural peculiar como lo es la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, y comenzar a entender la cultura desde lo que oímos más allá de lo que vemos.

Y es justamente en ese análisis sobre esta agrupación y su sonoridad, que se pretende responder a interrogantes como ¿cuál es la noción de lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos? ¿La disposición orquestal occidental influye en la sonoridad de la agrupación? ¿Cuáles son las prácticas que convergen dentro de esta expresión cultural y cómo repercuten fuera de ella? ¿Cuáles son las redes que se tejen entre la agrupación, el público y la música? ¿Qué papel juega la identidad y la memoria en el devenir y los objetivos del grupo? ¿Cuál es la dinámica de la agrupación con respecto a la institucionalidad y cuál es el diálogo con la misma? Estas y otras preguntas se irán respondiendo a lo largo del siguiente capítulo.

Capítulo dos

Kunan Pacha⁸⁶: el multiverso sonoro de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador

La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experimental que se capta más vívidamente *como música*. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo.

Simon Frith

“La música es ante todo, autobiografía, diario, autorretrato.”

Mesías Manguashca

La música forma parte del quehacer cultural de cada sociedad. A través de ella, el ser humano describe, como un *paisaje sonoro*, sus raíces, su modo de concebir el mundo, y sus más internos y subjetivos deseos sobre el entorno que le rodea. Tal como lo expresaría Josep Martí, “el fenómeno musical no nos debe interesar sólo como cultura, en el sentido más restringido de patrimonio, sino también como elemento dinámico que participa en la vida social de la persona, y al mismo tiempo la configura.”⁸⁷ Y es que es ese proceso dinámico, el que crea sentido y pone la banda sonora a la existencia de cada individuo, configurando su identidad y sonorizando su memoria.

Es por este motivo que las prácticas artísticas y culturales, y en este caso específico, musicales, son parte misma de la existencia, pues son procesos que albergan el ADN, la raíz, y el sabor del grupo social que las interpreta. Es, justamente, a partir de esas *otras* prácticas, que se puede mirar, leer, escuchar la realidad de los pueblos.

Existen varios modos de aprehender esa realidad, así como metodologías, pero esta investigación se ha basado en los preceptos de los Estudios Culturales para hacerlo. Esto, porque esta manera de aproximarse permite la interacción de otras ramas de las ciencias sociales, para alcanzar el objetivo propuesto. Así lo expresa Alicia Ríos cuando afirma que los Estudios Culturales, desde América Latina,

⁸⁶ Tiempo presente en Kichwa

⁸⁷ Josep Martí, “Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales”, (Barcelona, Editorial Deriva, 2000), 50.

se ocupan, fundamentalmente, de la producción simbólica de la realidad social latinoamericana, tanto en su materialidad, como en sus producciones y procesos. Cualquier cosa que pueda ser leída como texto cultural, y que contenga en sí misma un significado simbólico socio-histórico capaz de disparar formaciones discursivas, puede convertirse en un legítimo objeto de estudio: desde el arte y la literatura, las leyes y los manuales de conducta, los deportes, la música y la televisión, hasta las actuaciones sociales y las estructuras del sentir (o del sentimiento, como los traduce Beatriz Sarlo). Esto quiere decir –como ya han señalado muchos- que es un campo que no puede ser definido *per se* por ciertos temas, sino por el acercamiento metodológico y epistemológico a dichos temas. Los Estudios Culturales Latinoamericanos –como los “Cultural Studies”- producen así su propio objeto de estudio en el proceso mismo de su investigación. En consecuencia, son un campo interdisciplinario que se vale del conocimiento preestablecido para hacer tambalear los lazos académicos tradicionales: apuestan al resquebrajamiento de sus límites o fronteras, proponen un nuevo archivo –donde lo cultural y lo político resultan determinantes- y reclaman una reflexión y autocrítica continuas, por parte de sus “practicantes”, frente a sus propios procesos de investigación y de escritura.⁸⁸

Adicional a esto, la presente investigación se desarrolló utilizando, como herramienta metodológica, la etnomusicología⁸⁹. Esta herramienta fue fundamental para analizar a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, desde todos los frentes posibles tales como su historia, su contexto, sus propias concepciones sobre ellos y sobre la música que realizan, sus ideas sobre sonoridad, entre otros apuntes.

Sin duda, este camino metodológico, posibilitó la ampliación del horizonte de análisis y la lectura colectiva de la agrupación. Como lo expresaría Ricardo Lambuley, “encontrar las leyes músico-sociales significa el hallazgo de sentidos y relaciones en las cuales estas emergen; es decir, descubrir los usos de las músicas, sus significados, sus funciones así como las relaciones intersubjetivas que aparecen [...]”⁹⁰

Así, esta investigación partió de un proceso de observación y convivencia con la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, adscrita a la Fundación Teatro Nacional Sucre, y que lleva a cabo sus funciones en el Centro Cultural Mama

⁸⁸ Alicia Ríos, “Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina”, *En: Daniel Mato (coord.): Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, (Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002), 1.

⁸⁹ La Etnomusicología podría entenderse como aquella que estudia las músicas en relación, no solo con los aspectos artísticos de las mismas, como la estética, afinación, composición, etc., sino en estrecho diálogo con su lado cultural como el contexto, la historia y demás categorías sociales que dan luces importantes sobre la razón de ser de estas expresiones humanas.

⁹⁰ Ricardo Lambuley, “Movilidad y recurrencia en las músicas regionales”, *En: Pedro Pablo Gómez (editor): Arte y Etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*, (Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007), 108.

Cuchara, de dicha institución. Esta labor se realizó durante cuatro años, tiempo en el que se trabajó de cerca en el proceso, tanto en la asistencia a ensayos, como en el montaje y producción de los diferentes eventos realizados, así como diálogos con músicos y autoridades de la institución. Esto permitió el acercamiento a los miembros de la agrupación, y a su disímil modo de concebir su proceso y sus expectativas a futuro.

Luego vino el tiempo de la palabra, que incluyó varias conversaciones con el director de aquel entonces, Maestro Patricio Mantilla, y algunos de los integrantes de la agrupación, para conocer sus historias personales y los inicios de la orquesta. Este trabajo se complementó con la lectura y análisis de varios documentos, no sólo referentes al grupo, sino sobre la música en el Ecuador y el mundo, así como un breve bosquejo sobre la importancia de esta expresión artística y cultural pues “constituye una de las principales maneras en que los hombres y mujeres expresan su relación con el mundo y sus relaciones entre ellos.”⁹¹

Más adelante, se retomaron estos diálogos, a veces formales, en otras ocasiones informales, para conocer y entender el modo en el que estos músicos, y quienes los rodean, conciben este proceso. Virginia Zavala diría que “la oralidad es una práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa. [...] Todos los discursos orales tienen significado, no solo por las imágenes que contienen en el plano textual, sino, además, por el modo en que estos se producen en una situación particular con interlocutores específicos.”⁹²

Estos acercamientos y convivencias dejaron aprendizajes, dudas, resquebrajamientos, límites, posicionamientos, movilidades y tensiones. Ciertamente, un proceso cultural encierra en sí mismo un caos, pero abre también horizontes y espacios, para hablar de esos *otros* modos de comprender quiénes somos y hacia dónde vamos.

Este capítulo pretende narrar esa experiencia, y plantear cuestionamientos para el análisis de una agrupación que, sin duda, puede dar luces sobre nociones como identidad, memoria y sonoridad, en un país en el que este quehacer resulta, la mayoría de las veces, interminable; pero tal como lo expresaría Jorge Enrique

⁹¹ Olver Quijano Valencia, “¿Qué llaman los golpes de tambor? Apuntes sobre música, agencia y re(ex)sistencia”, (Bogotá, Revista CALLE14, volumen 4, número 5, 2010), 73.

⁹² Virginia Zavala, “La oralidad como *performance*: un análisis de géneros discursivos andinos desde una perspectiva sociolingüística”, (Lima, Boletín del Instituto Riva – Agüero (BIRA) 33, 2006), 1.

Adoum “[...] lo ‘interminable’, por el solo hecho de serlo, no se vuelve forzosamente inútil.”⁹³

La identidad, la memoria, lo andino y la música son procesos particulares que se relacionan unos con otros, convergiendo en una característica común: su permanente evolución y movimiento. Pareciese ser como si su raíz estuviese justamente en el camino que se traza, más que en la meta. Como si lo realmente fundamental estuviese en lo “interminable”. Simon Frith acertó cuando afirmaba que “la identidad es *móvil*, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser [...] y que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música [...] es verla como una experiencia de este *yo en construcción*.”⁹⁴ Así, identidad, memoria, lo andino y la música se entretajan, crean puentes para compartirse sentires y modos de aprehender la realidad que les rodea, como procesos móviles, en permanente construcción.

1. La palabra que se repite y termina por definir: versatilidad

La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador nació, como ya se ha mencionado, en el año 1990. Su creación no fue casual: apogeo de grupos folclóricos en la ciudad, acuerdos municipales, ansías de crear sonidos nuevos que hablen de la identidad individual de cada músico, pero también de la colectividad y su entorno, entre otros, fueron los factores que propiciaron su fundación.

Según las palabras de Milton Arias, compositor, arreglista y ex miembro de la agrupación, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador es “el resultado de una simbiosis musical que se robustece de las culturas musicales indígenas, blanco europeas, afro-ecuatorianas y propias mestizas.”⁹⁵ Esto le ha permitido ampliar su abanico de posibilidades, creando una sonoridad en constante construcción y aprendizaje.

Justamente, esta amplitud con respecto a sus instrumentos, repertorio y sonoridad, es lo que la convierte en una agrupación bastante *versátil*, que fue una de las palabras que más repitieron quienes fueron entrevistados para esta investigación. Esa característica transforma a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito,

⁹³ Jorge Enrique Adoum, “La ecuatorianidad existe en un país heterogéneo” (Identidad), (Quito, Revista de Ciencias Sociales ÍCONOS, 1999), 118.

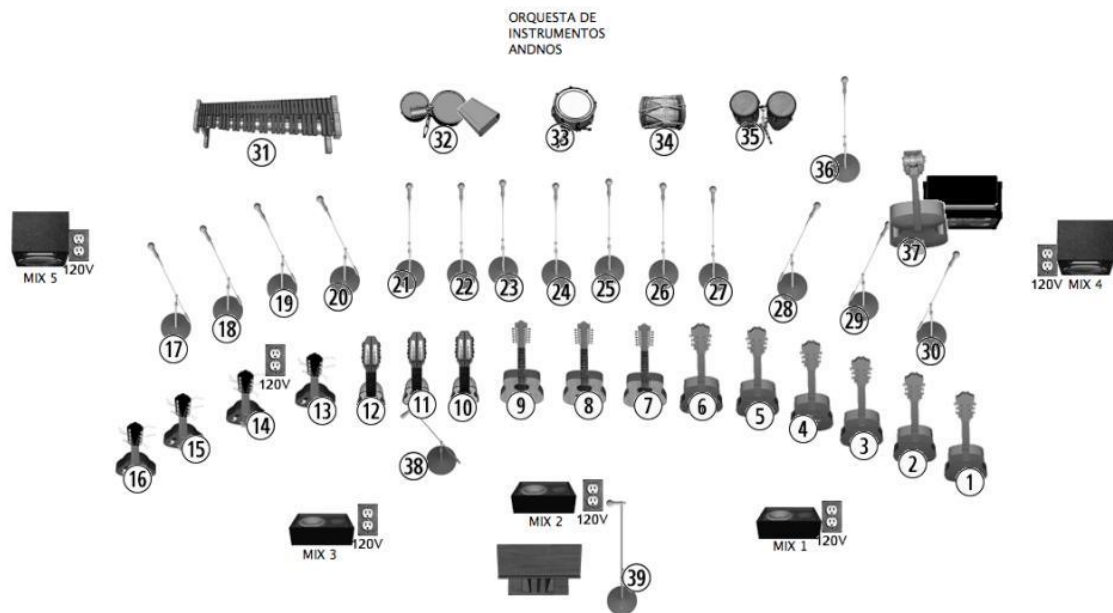
⁹⁴ Frith, “Música e identidad”, 184.

⁹⁵ Milton Arias, compositor, arreglista y ex miembro fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, 17 de agosto de 2016.

Ecuador en un grupo que se construye paso a paso, día a día, con la posibilidad camaleónica de mimetizarse con su entorno.

Tal como lo expresaría Milton Castañeda, quenista de la agrupación, “la orquesta sigue siendo un proceso en construcción. Es un grupo nuevo que tiene un formato recién de 26 años, si lo confrontas con una orquesta clásica que lleva varios siglos de sistematización. Nuestra orquesta está en construcción como sonoridad, como concepto, como búsqueda.”⁹⁶

Aunque su ubicación no ha variado mucho en los últimos 26 años, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador ha tomado el camino de la experimentación, para conocer y comprender más sobre su propia sonoridad. En la actualidad, el modo en el que la agrupación se sitúa en escena es el siguiente:



1. Guitarra.	13. Bandolín.	22. Zampona.	32. Timbal / Cocos
2. Guitarra.	14. Bandolín.	23. Zampona.	33. Caja.
3. Guitarra.	15. Bandolín.	24. Zampona.	34. Bombo.
4. Guitarra.	16. Bandolín.	25. Zampona.	35. Congas.
5. Guitarra.			36. Percusión menor.
6. Guitarra.			37. Contrabajo.
7. Bandola.	17. Quena.	26. Toyo.	
8. Bandola.	18. Quena.	27. Toyo.	
9. Bandola.	19. Quena.	28. Toyo.	
		29. Toyo.	
		30. Toyo.	

⁹⁶ Milton Castañeda, quenista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 25 de julio de 2016.

10. Charango. 11. Charango. 12. Charango.	20. Flauta de pan. 21. Flauta de pan.	31. Marimba	38. Rondador.
			39. Director. ⁹⁷

Como se puede evidenciar en la gráfica, y respectiva explicación, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador está conformada por treinta y ocho músicos y un director de la agrupación. La mayoría de estos miembros interpreta varios instrumentos y son lutieres⁹⁸. Adicional a esto, por la particularidad del grupo, algunos músicos suelen realizar los arreglos o composiciones a ser interpretados en los diferentes proyectos planteados por la institución.

Los instrumentos que conforman la agrupación tienen los más variados orígenes y simbolizan, justamente, el mestizaje que surge y habita en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador. Milton Castañeda, músico quenista de la agrupación, diría que “los instrumentos también tienen una carga simbólica. Tú coges una flauta de pan y tiene una sonoridad, de hecho, determinada por la acústica, por los materiales, por la construcción; pero, además, identitariamente es un símbolo. Es importante ver a la orquesta como un solo instrumento y entender qué simboliza.”⁹⁹

Por su origen en la música popular, la agrupación tiene una dinámica más abierta y participativa de lo que podría ser en una orquesta clásica-académica. La opinión del compositor, así como de los músicos, suele ser tomada en cuenta para el montaje de una obra, y se respeta el modo en el que cada intérprete plasma la partitura y la convierte en música. La visión del director y los músicos se conjuga para crear obras únicas, con las sensaciones y concepciones de cada integrante.

Adicional a esto, cabe mencionar que, si bien la orquesta fue concebida como una agrupación con matices eurocéntricos (ubicación, afinación, creación de partituras, etc.), la naturaleza de los instrumentos, y el modo de concebir la músicos de los integrantes del grupo, hace que la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito,

⁹⁷ Ubicación (Stage Plot) de la Orquesta de Instrumentos Andinos en escenario. Documento entregado por el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, el lunes 27 de septiembre de 2016.

⁹⁸ Según la Real Academia Española es una “persona que construye o repara instrumentos musicales de cuerda.

⁹⁹ Milton Castañeda, quenista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 25 de julio de 2016.

Ecuador se salga permanentemente de este canon, y es justamente en esos momentos en los que la desafinación, por ejemplo, puede convertirse en una herramienta sonora, para expresar otros modos de concebir, no solo la música, sino la identidad.

Por otra parte, la agrupación pertenece a una institución, como ya se ha especificado con anterioridad, que es la Fundación Teatro Nacional Sucre, y realiza sus actividades en el Centro Cultural Mama Cuchara, espacio adscrito a la institución. Por lo tanto, la orquesta depende de los objetivos, decisiones y demás aspectos administrativos, para seguir a flote, con lo que todo esto conlleva (oportunidades, tensiones, etc.).

Sin una escuela de instrumentos andinos que pueda preservar la labor de esta agrupación, pero con un camino abierto a la experimentación y nuevas sonoridades que se producen en Ecuador, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador se presenta como un proyecto cultural con movilidades, tensiones y posibilidades que merecen ser analizadas, para comprender, a cabalidad, el proceso del grupo y sus alcances a nivel cultural y social.

Por este motivo, se analizarán a continuación, esas tres aristas (movilidades, tensiones y posibilidades) que se entremezclan y complementan, para dar sentido a una agrupación que, en 26 años de carrera artística y cultural, han dado cuenta del mestizaje y de nuevas formas de ser y estar en el pluriverso musical y social. Retomando las palabras de Antonio Cilio “somos mestizos. Como dicen ‘si no tienes de inga, tienes de mandinga’. Somos parte indígenas, parte negros, parte blancos. Nosotros nos identificamos con la ciudad, con lo mestizo. Nuestra identidad sonora debería ser eso: el mestizaje.”¹⁰⁰

Un análisis por dentro y por fuera de la música, una reflexión que va desde lo social, pasando por lo artístico, y conformando un posicionamiento cultural. Tratar al proceso de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador como uno con un potencial importante, para conocer las posibilidades sonoras de la ciudad de Quito y de Ecuador pues, como diría Lambuley, “estamos hablando de músicas que al acompañar la vida cotidiana permiten la construcción de significaciones tanto individuales como colectivas.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Antonio Cilio, Jefe de Fila de percusión, compositor y arreglista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 25 de julio de 2016.

¹⁰¹ Lambuley, “Movilidad y recurrencia en las músicas regionales”, 108.

2. Movilidades: la delgada línea que separa... y une

La categoría “movilidad” puede tener varias acepciones, pero desde su cualidad primordial, lo fundamental es su carácter movable, es decir, en constante transformación, no estático, en permanente cambio. Este término, aplicado a los Estudios Culturales, permite entender los procesos sociales y culturales en los mismos términos, de manera constructiva, evolutiva, y en constante aprendizaje y cambio.

En el estudio específico de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, la movilidad juega un papel trascendental, pues al analizar su origen y labor, a lo largo de estos 26 años, se comprende que, dentro de este proceso cultural, convergen diferentes músicas, que dan cuenta de rasgos identitarios, que van significando y resignificando la cotidianidad.

Lambuley afirmaría que, en estos procesos,

lo que encontramos son identidades micro regionales, es decir, músicas con movilidades importantes producto de la globalización y el influjo de las sonoridades contemporáneas que incorporan y desincorporan elementos pero que mantienen una estructura y unos principios constructivos fuertes no evidentes. La movilidad registra esas incorporaciones y variantes estéticas que hacen singular su sonoridad y performance en el contexto de la diversidad.¹⁰²

Siguiendo a Lambuley, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, tal como sus propios miembros la definen, es un proceso en permanente construcción, en el que convergen varias músicas, producto de la diversidad cultural, no solo de cada músico que conforma la agrupación, sino también del carácter pluricultural del país. Esto la convierte en un proyecto que se mantiene siempre en la cuerda floja, balanceándose de un lado al otro, en permanente transformación, como un organismo móvil.

Pero, ¿cómo definir este proceso móvil? ¿Cómo nombrarlo? Acierta el músico de la agrupación, Jorge Cela, cuando afirma que “siempre estamos pensando occidentalmente cómo le llamamos a esto. Yo creo que después de que sonó pensamos en la teoría de cómo le llamamos a esto.”¹⁰³ Y para entender esa definición, o ese modo de llamar a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, primero se debe comprender cómo la agrupación resignifica prácticas,

¹⁰² Ricardo Lambuley, “Músicas regionales y eurocentrismo. Cultura, arte y civilización”, (Departamento del Cauca, Revista PORIK AN, N° 10, 2005), 293.

¹⁰³ Jorge Cela, Músico guitarrista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 25 de julio de 2016.

eminentemente eurocéntricas, y les da un toque propio. Tal como lo expresaría el director de la agrupación, Maestro Wilson Haro, “nosotros somos el reflejo. Nosotros no somos indígenas. Esta orquesta es de mestizos, pero entendemos el proceso andino, indígena, negro del Valle del Chota, de la provincia de Esmeraldas, el montubio, de todo el país; pero nosotros hacemos música desde el punto de vista mestizo, porque nos identificamos como mestizos y, como tal, nos comportamos.”¹⁰⁴

El proceso de asumir una posición o un punto de enunciación le ha permitido a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador crear nuevas sonoridades y jugar con ellas. Como muestra de ello, es importante analizar los siguientes detalles: la interpretación del repertorio con una impronta mestiza, la composición y los arreglos como método de apropiación, la desafinación como herramienta transgresora, el humor y la espontaneidad como reflejo del espíritu festivo.

Milton Castañeda, músico quenista de la agrupación, aborda la naturaleza de la interpretación del repertorio como una impronta mestiza diciendo que

la naturaleza primigenia de algunos de nuestros instrumentos no es el sistema europeo, temperado, pero, de todos modos, es una lucha entre ver la naturaleza primigenia de los instrumentos y ver hasta dónde se pueden sacar las posibilidades. Vivimos entre esos dos mundos y el resultado de la orquesta sería una sonoridad mestiza. No queremos replicar una música totalmente indígena. Tomamos ciertos elementos de esas músicas, pero también venimos de una cultura y una tradición de música europea, y de una música mestiza, que es el resultado de ese encuentro.¹⁰⁵

En este punto es pertinente señalar que, en la actualidad, no se puede comprender el proceso del mestizaje desde dos aristas, la europea y la ancestral, pues la globalización ha dado pie para la mixtura de culturas y de modos de percibir la realidad. La música, como expresión del ser humano, estrechamente ligada a la cotidianidad, responde a esas mezclas, a esos acercamientos mixtos, que dan como resultado nuevas identidades sonoras.

La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador es esa suma de músicas, pero también es la resignificación de ellas. Nacida como un símil de una orquesta sinfónica, pero con instrumentos andinos, la agrupación ha tenido que trabajar y permanecer en movimiento, para encontrar su espacio propio en el mundo musical ecuatoriano y mundial.

¹⁰⁴ Wilson Haro, Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹⁰⁵ Milton Castañeda, quenista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 25 de julio de 2016.

Reconocida como una de las pocas orquestas de instrumentos andinos del mundo, la agrupación comenzó su camino musical como un grupo numeroso que interpretaba música popular ecuatoriana o latinoamericana, y luego, cuando sus miembros aprendieron a leer partituras, incursionaron en la música clásica. En la actualidad, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador está en la capacidad de tocar el más variado repertorio, pero imprimiendo en cada interpretación la sonoridad propia del ensamble: una mixtura de músicas que reflejan el mestizaje.

Como lo habría expresado el Maestro Tadashi Maeda, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador “es un formato único en la historia, y es el primer intento mundial, obviamente. No necesariamente todo ha ido bien, pero teníamos que intentarlo, y luego de 26 años hemos llegado a un punto en el que tenemos un estándar donde la música popular suena más ‘sinfonizada’ y la música académica suena más cercana al corazón del pueblo.”¹⁰⁶

Al no existir abundantes estudios que aborden la organología de los instrumentos andinos¹⁰⁷, y al ser este un ámbito todavía poco explorado, las posibilidades son infinitas y los miembros de la agrupación juegan con esas sonoridades. “Todavía no hemos probado todas las combinaciones posibles” afirma el Maestro Tadashi Maeda, entendiendo que la agrupación no se queda estática y vive en constante movimiento.

Si bien varios instrumentos no son de origen ecuatoriano, el modo en el que cada músico los interpreta sí lo es, y no entendiendo el término desde el nacionalismo, desde los valores del Estado-Nación, sino desde lo que el músico Cirilo Vila llamaría *terruño*, una forma de pertenencia afectiva que surge

cuando nosotros hablamos del país, entendemos el país como producto de toda una historia, de todo un acontecer político y de una cantidad de otras cosas. Pienso que el término más adecuado para ello sería el término *terruño*, que es nuestro entorno en el cual hemos (vivido)... Aquí quiero citar algo con lo que me siento identificado. Es una frase de Rilke que dice: ‘No se es de ningún país más que del país de la infancia’. Eso tiene posiblemente dos sentidos. Por un lado, él como poeta, seguramente está diciendo que la infancia es un país, es una idea poética muy hermosa. Pero también quiere decir que el lugar donde se ha pasado la infancia es el

¹⁰⁶ Tadashi Maeda, Director musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹⁰⁷ Durante las entrevistas realizadas, varios de los músicos manifestaron que no existen tratados de organología de instrumentos andinos, por lo que el conocimiento todavía se realiza de manera empírica.

país real de cada uno, más allá de cualquier entidad intelectual que después le da a uno tal o cual texto de historia.

Si manejáramos la idea de *terruño*, a lo mejor eso serviría para aclarar bastante el problema, porque el *terruño* es el entorno que nos marca afectivamente, más allá de cualquier elaboración intelectual a posteriori que llega con nuestra madurez y con toda una evolución cultural.¹⁰⁸

De este modo, la interpretación de repertorios con la carga afectiva y cognitiva del *terruño*, claramente resignifica, presentando un nuevo modo de acercarse a la música y de vivirla. Quien la escucha puede, a través de los diferentes sonidos, conocer el *país de la infancia* del otro, las notas musicales que lo configuran y lo convierten en quien es.

Lo interesante de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador es que no solo quienes interpretan la música la resignifican, sino que la agrupación tiene otras cualidades específicas que, en conjunto, van delineando su identidad sonora. Una de ellas es la apropiación de prácticas eurocéntricas, tales como la realización de arreglos y composiciones, para compartir ese sonido particular.

El compositor que quiera escuchar música del modo que la interpreta la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, deberá realizar arreglos específicos para la agrupación. Al ser un grupo prácticamente único en su especie, cada obra debe tener arreglos específicos para que estos músicos puedan interpretarla. Esto, fusionado con el hecho de que no hay tratados profundos de organología de instrumentos andinos, abre el campo de la experimentación y posibilita la interpretación íntima de cada músico, la expresión del *país de la infancia* hecha música, la apropiación de los sonidos. Así, muchas veces, la partitura limita el quehacer musical pues este tipo de expresiones acompañan la vida cotidiana y crean un proceso de “resignificación permanente de la existencia en donde lo tradicional y lo nuevo están en diálogo permanente.”¹⁰⁹

Y es que esa movilidad entre lo tradicional y lo nuevo, lo propio y lo ajeno, lo occidental y lo que no, etc. va delineando el marco sonoro de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador. Aquellos detalles que, aparentemente, pueden denotar una *mala interpretación, desafinación, o falta de rigurosidad*, son

¹⁰⁸ Rodrigo Torres, “Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur”, (Santiago de Chile, Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, N° 169, 1988), 73.

¹⁰⁹ Lambuley, “Movilidad y recurrencia en las músicas regionales”, 108.

justamente los que le dan sentido a la agrupación, pero que eurocéntricamente le quitan el nivel para ser considerado “alta cultura”.

Parte de esto tiene que ver con lo que Ricardo Lambuley llama la *colonialidad estética de los sentidos*, es decir, la acción por “la cual el arte opera como un dispositivo de disciplinamiento mental (el arte como recreación y divertimento) y corporal (ocupación sana del tiempo libre).”¹¹⁰ Al ser la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador una agrupación que se mantiene con un pie en el ámbito académico, y otro en el popular (solo por simplificar el proceso, porque se entiende que es más que esto), la llamada colonialidad estética de los sentidos se hace presente en innumerables ocasiones.

La eficacia de este procedimiento radica en la homogeneización de lo que debe ser concebido como arte y de la banalización o trato peyorativo de lo que no ingresa en este *circuito*. Desde hace algún tiempo, de la mano de los Estudios Culturales, se ha trabajado una nueva categoría denominada *Estéticas Decoloniales*, la cual intenta “contribuir a la creciente tarea de construir lo propio. Construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo.”¹¹¹

Siguiendo la línea de esta categoría y tomando en cuenta las palabras de Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo,

los procesos de descolonización de la estética para liberar la *aesthesis*¹¹² proceden de dos trayectorias interrelacionadas. Por un lado, el hacer *aestésico* y la analítica conceptual que revela lo que la estética oculta. Por el otro, tanto el hacer *aestésico* como la analítica conceptual, que al revelar la colonialidad del sentir que ha impuesto la colonización de la estética, apuntan hacia horizontes no solo de liberación sino fundamentalmente de re-existencia. No de resistencia, sino de re-existencia, en la feliz conceptualización del pensador y hacedor colombiano Adolfo Albán-Achinte. En este sentido, las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la *aesthesis*, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. Es así que las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social.¹¹³

Uno de los ejemplos más claros de *Colonialidad Estética de los Sentidos* es la utilización de la afinación como herramienta para definir qué es música y qué no lo es, o peor aún, qué es buena música y qué no lo es. Eurocéntricamente, la música que

¹¹⁰ Edgar Ricardo Lambuley Alférez, “Genios, Músicas y Músicos: Colonialidad de los sentidos o evangelización estética”, (Bogotá, Revista CALLE 14, N° 6, 2011), 61.

¹¹¹ Pedro Pablo Gómez, Walter D. Mignolo, “Estéticas Decoloniales, sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca”, *En: Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo: Estéticas Decoloniales*, (Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012), 10.

¹¹² Entendido el término como ‘sensación’, es decir, como acción de *conmover*.

¹¹³ *Ibíd*, 14.

no está afinada en 440 Hz, está desafinada y, por lo tanto, no sirve o no puede ser considerada como “buena música”. Sin embargo, en otras culturas los instrumentos no se afinan en 440 Hz, es más, en algunas simplemente no se afinan, porque la música, los cantos, aquellos sonidos, sirven a otros propósitos, más cercanos a la cotidianidad que al arte o la expresión estética. Antonio Cilio lo explica mucho más prácticamente cuando afirma que

nosotros (la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador) manejamos una afinación occidental (440 Hz). Esa es la afinación occidental mundial y es la base de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador. No sé si eso sea lamentable, porque en las comunidades indígenas las afinaciones son microtonales, no tienen nada que ver con lo occidental. La marimba de Papá Roncón, por ejemplo, dicen que no está afinada y no es eso. Lo que pasa es que él afina con el sonido de los pajaritos. Esa es una afinación de él. No tiene nada que ver con el 440.”¹¹⁴

La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, por el modo en el que fue creada, y los objetivos que se plantearon para ella, es normalmente analizada bajo los cánones de la música occidental académica, en la que existen reglas claras sobre lo que se debe o no hacer, sin importar el contexto en el que se interpreta la música. Esta expresión cultural, en estos casos, entra en una lógica de esteticidad, donde la clave de la perfección está en la repetición, más no en la conjugación de la historia, la interpretación, los sentimientos y saberes de dichos sonidos.

Ricardo Lambuley plantea entonces, abrir el campo de análisis y comprender que existe no solo una, sino varias músicas, y que los intérpretes de aquellos sonidos no tocan por fuera de su cotidianidad, de sus emociones, de su ideología. Entender que los procesos culturales van siempre más allá de la esteticidad, y del arte por el arte, es decir, aplicar la *Estética Decolonial*.

Se trata de entender quiénes son las personas que están allí, que no son músicos, desde el punto de vista occidental, sino seres humanos que con su quehacer diario habitan un espacio, un territorio, que son portadores y creadores de unas identidades y unos sentidos, con los que acompañan su vida.

De esta forma, pienso que nuestro gran reto inicia con la responsabilidad de mirar, oír y percibir de otra manera. Lo digo porque los académicos, al escuchar ciertas músicas como las que aquí se mencionan, tendemos a valorar sólo el fenómeno acústico musical.¹¹⁵

Para los músicos de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, por ejemplo, la desafinación puede verse como un recurso o, inconscientemente,

¹¹⁴ Antonio Cilio, Jefe de Fila de percusión, compositor y arreglista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 25 de julio de 2016.

¹¹⁵ *Ibíd.*, 64.

como una respuesta insurgente frente a la *Colonialidad Estética de los Sentidos*. Milton Castañeda afirma que ve “las desafinaciones, más que como una limitación, como un recurso de nuestros instrumentos, que tienen ciertas posibilidades de expansión.”¹¹⁶ No cerrarse a una sola visión de la música puede, entonces, permitir abrir el campo auditivo hacia otros modos de crearla y vivirla.

Aunque la regla prescribe que la agrupación debe afinar en 440 Hz, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador sabe que eso, muchas veces, no es posible, y lo entienden como una manera de mantenerse en movimiento, conociendo sus instrumentos y creando nuevas sonoridades. Antonio Cilio dice que “no es desafinación, sino que es el color¹¹⁷ de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador. Si ves la naturaleza de los instrumentos, es mágico hacer eso.”¹¹⁸ Así, en esta agrupación persiste el deseo y la convicción de conjugar las posibilidades que da la naturaleza y convertir eso en una fortaleza para su propia sonoridad, más allá de preceptos academicistas.

Intentar afinar instrumentos hechos con carrizo o canutos es una tarea titánica y, quizás, innecesaria, si se toma en cuenta que la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador pertenece a un proceso cultural, más que estético¹¹⁹, y busca investigar nuevas sonoridades, más que parecerse a una orquesta sinfónica tradicional y académica. Tal como Milton Castañeda lo entiende, la relación de los instrumentos de la agrupación con la naturaleza es profunda: “mira la relación tan con la tierra que tiene un instrumento como la zampoña. Es un canuto. Es una caña que crece y sobre la cual se pone tan poca elaboración, es decir, hay una técnica, no quiero desmerecer, pero es una caña básicamente recortada. Es una relación muy fuerte con la tierra, con la Pachamama.”¹²⁰

¹¹⁶ Milton Castañeda, quenista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 25 de julio de 2016.

¹¹⁷ Entiéndase como el matiz o el sonido particular de la agrupación. En el ámbito musical es el timbre de los instrumentos el que marca el color de la música. Haciendo una analogía, en la pintura, el pintor tiene a la mano una paleta de colores. En la música, el músico tiene a la mano una paleta de timbres. El timbre es a la música, lo que el color es a la pintura.

¹¹⁸ Antonio Cilio, Jefe de Fila de percusión, compositor y arreglista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 25 de julio de 2016.

¹¹⁹ El proceso de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador no pretende cumplir con los parámetros eurocéntricos del arte o de la cultura. Esta es una expresión ligada a lo cultural y habla desde ahí, desde la cotidianidad, sin importar los preceptos estéticos.

¹²⁰ Milton Castañeda, quenista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 25 de julio de 2016.

Esa relación está marcada por la experimentación, por la acción de investigar y obtener nuevas sonoridades, conocer el instrumento que se interpreta y sacar todas las posibilidades del mismo. Por eso, como diría el Maestro Tadashi Maeda, “lo que estamos haciendo no es limitando para que sea nuestra afinación. Estamos ampliando de nuestro lado.”¹²¹ Ampliando los recursos de estos instrumentos para lograr emular la realidad, la cotidianidad, los sonidos del espacio en el que se desarrolla el proceso cultural, en el caso específico de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador: la ciudad, el *país de la infancia*, el *terruño*.

Por su parte, el público se identifica con esos sonidos imperfectos, desde el punto de vista académico. Stalin Lucero, ex Director de Producción de la Fundación Teatro Nacional Sucre, diría que “cuando la orquesta desafina, resulta que te gusta. Cuando se improvisa cosas, es cuando te gusta. Te das cuenta que falló, pero es lo que te gusta. Cuando hay un grito, que no estaba previsto, son emociones, son cosas que no se esperan, son cosas que simplemente se dan y te identificas.”¹²²

Así, la desafinación, como la entenderían los académicos o los músicos eurocéntricos, se convierte en una herramienta transgresora que permite, tomando las palabras de Ricardo Lambuley, “encontrar las fisuras del sistema moderno en el que están atrapados los modelos de educación y cultura, y es en ella que podemos trascender las dicotomías entre lo popular y lo culto, entre los afectos y el intelecto, entre mente y cuerpo, entre otras cosas.”¹²³

Y es también en esas fisuras del sistema occidental y moderno, que se encuentran nuevos modos de comprender los procesos culturales. Una de esas grietas es la espontaneidad y el carácter participativo de dichas expresiones. En el caso específico de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, esta característica se muestra, de manera muy marcada en todo el proceso creativo, desde las composiciones, los ensayos, hasta las presentaciones que se llevan a cabo.

Según el director de la agrupación, maestro Wilson Haro,

la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador es un proceso que se da por cómo somos los ecuatorianos. La fiesta nos marca. En realidad es la festividad, la conmemoración de cosas la que nos marca y se manifiesta. Una manera de expresar

¹²¹ Tadashi Maeda, Director musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹²² Stalin Lucero, Ex Director de Producción de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en la Secretaría de Cultural, del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 27 de julio de 2016.

¹²³ Lambuley, “Genios, Músicas y Músicos”, 61.

eso es la alegría, y también la tristeza. No me sorprende que en la orquesta haya alguien que aplauda o anime al público. Es nuestra forma de ser. Nosotros, en este país, somos una reunión familiar bailando. Eso somos los ecuatorianos, y eso forma parte de los sonidos, del color de la orquesta.¹²⁴

En el multiverso de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, la espontaneidad marca su desarrollo musical y parece ser que, mientras ellos tocan, viven la realidad, más que interpretarla. Así, es muy común escuchar bromas en los ensayos, interpretaciones muy personales de la partitura, aplausos, sonidos y palabras en las presentaciones, que permiten a la agrupación conectarse con el público, de una manera más fuerte.

La perfección de la orquesta sinfónica quedó atrás, y la idea de compartir la realidad mestiza tomó vigencia. La mixtura entre un formato musical grande y formal, y el compañerismo de los grupos de folklore de la década de los setenta, dio como resultado este proceso cultural auténtico y con un cargado sentido de lo propio, basado en lo que, según Haro, caracteriza a la sociedad quiteña y ecuatoriana: la festividad.

Giovanni Mera, compositor del Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional, afirma que

en el caso particular de la orquesta, algo que es libre es la animación que ponen los músicos. Eso va por cuenta de ellos, y eso le da un poco más de vida a la agrupación, y es algo que le caracteriza a la orquesta. Desde el inicio vimos cómo se destacaba del resto de agrupaciones de aquí. Realmente era notable la diferencia en cuanto a la aceptación de la gente y era por eso, porque era una agrupación viva. Muchos le criticaban porque decían que era un grupo folklórico grande y que a eso se limitaban. Pero ya viendo lo que ha logrado la orquesta, el alcance musical que puede llegar a tener, eso ya da cuenta de una agrupación seria, que puede enfrentar retos musicales grandes, pero que, sin embargo, mantiene esa otra parte que tienen los grupos folklóricos o de música popular. Eso sí le da un plus.¹²⁵

Es ese ser mestizo, entendido como lo define Bolívar Echeverría, es decir, “como un hecho de creación de formas a partir de formas anteriores”¹²⁶; esa mixtura de reacciones son las que caracterizan a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador. Es ese juego continuo, siempre en el límite de algo, lo que posibilita nuevas formas de entender la música y crear nuevas sonoridades. Es, tomando las

¹²⁴ Wilson Haro, Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹²⁵ Tadashi Maeda, Director musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹²⁶ Mauro Cerbino, José Antonio Figueroa, “Barroco y Modernidad alternativa. Diálogo con Bolívar Echeverría”, (Quito, Revista Íconos, N° 17, 2003), 105.

categorías de Bolívar Echeverría, la viva expresión del *Ethos Barroco*, en el creativo ámbito de la música.

Como lo expresaría el mismo Echeverría, el ethos es un

dispositivo especial que condiciona la experiencia de los individuos sociales. [...] Se trata de una estrategia que construye ciertos dispositivos particulares de comportamiento social, ciertos usos y costumbres determinados, que afectan lo mismo “subjétivamente”, al carácter de las personas, que “objetivamente”, a la organización del mundo de su vida. [...] Son estrategias que encaminan el comportamiento humano en dos direcciones diferentes: sea a adaptar al sujeto social a la negatividad de un destino omnipotente, a mimetizarlo con éste de manera que lo experimente invertidamente como positivo, o por el contrario, a “escapar” de ese destino, a burlarlo, a fin de que experimente su negatividad pero no su omnipotencia.¹²⁷

Resulta interesante comprender cómo la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, a través de los mecanismos aquí planteados, crea un segundo plano de experiencia, un proceso “no oficial” en el que escapa o huye de los preceptos académicos, eurocéntricos, manteniéndose en permanente movilidad, para resignificar el modo en el que se concibe la música y crear una nueva sonoridad, acorde a sus instrumentos y a lo que los intérpretes, por su bagaje cultural, desean compartir.

Bolívar Echeverría también reflexionaría sobre otra categoría que bien podría ser empleada en este análisis, y es la de *doble legalidad*, que se relaciona estrechamente con el *Ethos Barroco*. Según palabras de Echeverría,

en América Latina históricamente siempre hemos funcionado con una doble legalidad: una legalidad establecida y una legalidad clandestina. La legalidad establecida no ha tenido como contraparte un caos social sobre el cual levantarse, sino que ha tenido como contraparte una legalidad de segundo orden, que trabaja dentro de las fallas de la legalidad establecida. Ese es el momento barroco de la cuestión; es decir, lo que habría en la legalidad establecida y su fracaso permanente. Como legalidad entiendo toda forma, todo orden. Todo orden en el que hemos vivido es un orden lleno de zonas de fracaso, de momentos de disfuncionalidad. La idea es que esos momentos de fracaso de la legalidad establecida se constituyen en la base de la construcción de una legalidad de segundo orden, y esta es la más efectiva, la más fuerte, la que marca en términos concretos lo que hacemos y lo que dejamos de hacer.¹²⁸

Si bien la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador cumple con las obligaciones suscritas por la Fundación Teatro Nacional Sucre y el Centro Cultural Mama Cuchara, no es menos cierto que la agrupación se mantiene en la

¹²⁷ Bolívar Echeverría, “El Ethos Barroco y Los Indios”, (Quito, Revista Sophia, N° 2, 2008), 2.

¹²⁸ Iván Carvajal, “Una conversación con Bolívar Echeverría”, (Quito, Kipus, Revista Andina de Letras, N° 4, 1995-1996), 141.

búsqueda de una sonoridad propia, y para eso, transgrede lo establecido constantemente, se mantiene en la delgada línea, jugando con las normas, escabulléndose por esos resquicios en los que se encuentran las otras músicas, los diferentes modos de oír el mundo.

Muestra de ello son estos pocos ejemplos en los que el grupo, como un organismo móvil, expone sus ideales de manera horizontal, en la que todos aportan en el proceso (director, músicos, compositores, arreglistas, etc.), reconoce su punto de enunciación, y desde ahí, compone otra música, una *micro* música, un lenguaje hecho sonido que narra una identidad de la ciudad, un ser mestizo. Reconocer esas expresiones permite ampliar el espectro sonoro y la memoria auditiva de Quito.

Sobre el modo de relacionarse de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, Milton Castañeda diría que

es un proceso diferente porque estamos en construcción justamente. En toda nuestra historia hemos tenido dos directores. Es interesante en cuanto hay también el aporte de la orquesta, no viene una disposición desde lo alto, verticalmente, sino que también se puede sugerir dinámicas de ensayos o de interpretación. Se pueden aceptar los puntos de vista y sugerir cosas. Es un proceso más de compañerismo, de amigos, de compartir. Además eso es natural, por la naturaleza misma de la orquesta.

Aunque nosotros no seamos muy conscientes de eso, nosotros vamos manejando maneras de relacionarnos andinas. En la orquesta hay bastante compañerismo. Algo que es bonito también es el sentido del humor. Por ahí alguien hace algún chiste, había una tensión y alguien hace un chiste, y eso va resolviendo la tensión del momento. Es interesante y es parte de la manera de relacionarnos que tenemos.¹²⁹

Este detalle resulta interesante de analizar pues se contrapone drásticamente a lo que se maneja en una orquesta sinfónica o cualquier grupo académico. En la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador la voz de cada músico tiene un valor. Cada miembro puede, desde su experiencia y conocimiento, dar su punto de vista sobre una composición, cómo interpretarla, qué aumentar, qué disminuir, etc. Adicional a esto, el ambiente que se vive en los ensayos, así como en las presentaciones, es uno de compañerismo, de diálogos permanentes sobre cómo presentar tal o cual obra y qué hacer para que la presentación tenga un significado más profundo.

Concuerda con este pensamiento el Maestro Tadashi Maeda cuando expresa una orquesta convencional es mucho más pasiva porque crecimos con profesores en podios y nosotros debíamos escuchar porque él era el profesor y conocía más y era

¹²⁹ Milton Castañeda, quenista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 25 de julio de 2016.

adulto y nos daba órdenes. En la orquesta son un conjunto de amigos que interpretan el papel de director. Es mucho más interactivo, la música es interactiva. Yo digo, a veces, esto tiene que ser fuerte y me dicen ‘maestro eso es extraño’ y ¿qué hacemos? Probamos ambas versiones. Escuchamos cómo suena y lo que suena bien es lo que escogemos.

En una orquesta convencional ellos no quieren saber cómo suena. Ellos quieren saber qué hacer. En la orquesta nunca se busca qué hacer, porque es una invención de cada uno.

Otra cosa que me impresionó de la orquesta es que la mayoría de cosas que están trabajando todos los días son imposibles, nunca lo había hecho nadie antes, pero ellos nunca me dicen que algo es imposible. Difícil sí, imposible, no. Eso no pasa en una orquesta sinfónica donde un músico sí puede decir ‘maestro esto es imposible’. Esto pasa porque todavía no hemos explorado hasta el final.¹³⁰

Trabajar sobre imposibles, explorar nuevos sonidos para crear otros modos de componer música, relacionarse de manera cotidiana, entendiendo que la música nace de esa manera y no puede perder ese lazo con su realidad, con su entorno, esas son los detalles que hacen resaltar a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador y que permiten mirar una música *otra* que se crea en las fisuras, en los resquicios del sistema eurocéntrico imperante.

Como lo expresaría Ricardo Lambuley,

reconocer la movilidad en las músicas para entenderlas hoy en sus dinámicas particulares hace parte de un ejercicio crítico que se desprenda de los límites teóricos de la construcción disciplinar, de la folclorización como mecanismo de exclusión, significa un intento por la interculturalidad como práctica cultural donde exista el reconocimiento de las estéticas en juego, de músicas en contacto, de las sensibilidades en tensión de los conflictos que también son generadores de arte.¹³¹

3. Tensiones: la burocracia mata la cultura

Siguiendo la línea de Ricardo Lambuley, y entendiendo que en las tensiones también se encuentran las respuestas claves para comprender procesos culturales, sociales o de cualquier índole, se convierte en una tarea necesaria abordar las tensiones de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, dentro y fuera de ella, pero con una estrecha relación. Por ello, se analizarán factores intrínsecos y otros extrínsecos, que influyen en la agrupación y en su devenir histórico y musical.

Como ya se ha explicado en el capítulo anterior y retomado la idea en este, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador es una agrupación adscrita a una institución municipal, es decir, es parte del Municipio del Distrito Metropolitano

¹³⁰ Tadashi Maeda, Director musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹³¹ Lambuley, “Movilidad y recurrencia en las músicas regionales”, 120 – 121.

de Quito, a través de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entidad que recibe fondos municipales y que, orgánicamente, se encuentra bajo la tutela y mando de la Secretaría Metropolitana de Cultura. Esto ha marcado la carrera musical de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador desde sus inicios, para bien y para mal.

No cabe duda que la creación de agrupaciones como la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, o la Banda Sinfónica Metropolitana de Quito (las dos creadas en 1990), fueron logros acertados en la administración de Rodrigo Paz. Contar con grupos de ese calibre, totalmente subvencionados por el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, ha permitido la subsistencia de los mismos por, aproximadamente, 26 años. Sin duda, si no hubiese sido por esta iniciativa, estas agrupaciones ya no existirían y se hubiese perdido una importante muestra de las músicas de Quito, de las sonoridades mestizas.

Definitivamente, tomar la decisión de crear este tipo de grupos y mantenerlos a través del tiempo, forma parte de las luchas por legitimar procesos culturales de la ciudad, que dan pistas clave sobre identidad y memoria. Y no es una tarea fácil, o barata. Específicamente en el caso de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, cubrir sueldos, instrumentos, accesorios, viáticos (cuando viajan), impresión de partituras y transporte para cada presentación, asciende a un valor que no podría afrontarse, de no ser por una institución que los albergue. Adicional a esto, cabe tomar en cuenta que la agrupación, al ser parte del Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, cuenta con productores y técnicos que laboran para que su música pueda ser escuchada en la ciudad y el país.

Esa dependencia administrativa, mientras formaban parte de la Dirección de Desarrollo y Difusión Musical, del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, se convirtió en una dependencia también artística, al ingresar a la Fundación Teatro Nacional Sucre pues, ahora, es esta entidad quien decide el camino musical de la agrupación.

Cuando surge la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, en el seno cultural del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, en ese entonces, la Dirección de Desarrollo y Difusión Musical, se plantearon objetivos y se puso en marcha un modelo *eventista*, para las agrupaciones adscritas a esta institución. Así, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador recorrió los diferentes rincones de la ciudad de Quito, llevando su sonoridad a cada lugar que iba. Esto, según el

Maestro Patricio Mantilla, ex director de la agrupación, cambió drásticamente cuando ingresaron a la Fundación Teatro Nacional Sucre. Para él, pasar a formar parte de la Fundación “tal vez limitó un poco las presentaciones que teníamos o hacíamos a nivel popular. Se cortó eso. Teníamos una relación directa con el pueblo e ingresamos a un nivel de teatros, una tarea más acorde a los intereses del teatro.”¹³²

Según varios de los integrantes de la agrupación, en los primeros años de formación del grupo, tenían más autonomía para definir repertorios y proyectos musicales, y esto cambió drásticamente al ingresar a la Fundación Teatro Nacional Sucre. Así lo afirma Antonio Cilio, Percusionista de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador:

cuando comenzamos a formar parte de la Fundación Teatro Nacional Sucre nos estancamos. Este era nuestro proyecto. Nosotros sabíamos si tocábamos, cuántos conciertos tocábamos y qué tocábamos. Nosotros administrábamos. Tocábamos en las iglesias. Nosotros mismo hacíamos las gestiones en el barrio. De acuerdo a cada sector, cada músico iba a hablar. Nuestro trabajo era pequeño, pero íbamos creciendo. Llegó la Fundación y ellos nos pusieron en un cuadrado y ahora tocamos, en su mayoría, en los cuatro teatros de esa institución. Ya no está en nuestras manos la administración.¹³³

Esto se suma al hecho de que, de lo investigado, no existen objetivos claros y oficiales, que la Fundación Teatro Nacional Sucre se haya planteado para con la agrupación. Según el propio Ex Director de Producción de la institución, Stalin Lucero, el problema es que “en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador yo siento que no hay programa hecho, no entiendo el proyecto. Esto te lo digo como gestor. Es un problema institucional. La institución pública siempre carece de proyectos a largo plazo. Todo es bastante inmediatista, efímero...”¹³⁴

Coincidiendo con este comentario, la Coordinadora del Centro Cultural Mama Cuchara, Tatiana Carrillo, manifestó que

nunca existió un objetivo. Tal vez al inicio, cuando nacieron los grupos, hace 26 años, pero era un objetivo demasiado macro, que no nos dice mucho. El objetivo, desde que yo estoy en la coordinación, es difundir el trabajo que hacen los grupos, pero con la versatilidad que tienen. [...] El objetivo es difundir el trabajo,

¹³² Patricio Mantilla, ex Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

¹³³ Antonio Cilio, Jefe de Fila de percusión, compositor y arreglista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 25 de julio de 2016.

¹³⁴ Stalin Lucero, Ex Director de Producción de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en la Secretaría de Cultural, del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 27 de julio de 2016.

democratizar la cultura y difundirla en el distrito y fuera de él. Ese es el objetivo que yo manejo, pero no está escrito en ningún lado. No existe esa institucionalidad.¹³⁵

Si bien la Fundación Teatro Nacional Sucre, como institución, tiene una misión, visión, objetivos, etc., también es cierto que las agrupaciones que pertenecen a la misma no cuentan con imagen, metas y objetivos propios, que les permitan entender cuál es su razón de ser y qué se espera de ellas.

Sin esa línea clara, el camino se convierte en un zigzag que no permite a las agrupaciones, y específicamente, a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador caminar en concordancia con la visión de la actual administración de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Tanto músicos, como funcionarios y ex funcionarios de la institución, manifestaron que la entidad no tiene una visión clara sobre el quehacer de la agrupación, y aunque la orquesta ha intentado presentar una propuesta propia, los ideales difieren y no existe un punto medio.

Esto va de la mano con el hecho de que músicos y funcionarios coinciden en que el presupuesto de la Fundación debería ser redistribuido, invirtiendo parte del mismo en la labor que realiza el Centro Cultural Mama Cuchara y las agrupaciones que realizan sus actividades en dicho espacio. Para Tatiana Carrillo, Coordinadora del Centro Cultural Mama Cuchara, eso iría de la mano con la presentación de un proyecto por los propios músicos de la orquesta:

yo pienso que sí se podrían lograr cosas, si se organizara de mejor manera el presupuesto de la fundación, si se presentara un proyecto serio de formación, específicamente, y se sacara el presupuesto de la Secretaría de Cultura y de Educación; pero eso tiene que hacer la Fundación, no el Centro Cultural Mama Cuchara. La orquesta no ha presentado un proyecto y ellos son los que saben, y no han presentado nada.¹³⁶

Al hablar de un *proyecto* se hace referencia a la problemática de que la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador no cuenta con una Escuela de Instrumentos Andinos. Esto quiere decir, parafraseando al director de la agrupación, Maestro Wilson Haro, que en diez años habrá desaparecido la agrupación, pues no hay una generación de nuevos talentos que esté aprendiendo, así como tampoco investigadores que puedan recoger estos conocimientos, dialogar con los músicos y plasmar esta información en documentos para la posteridad.

¹³⁵ Tatiana Carrillo, Coordinadora del Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistada por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹³⁶ *Ibíd.*

Y no solo está en juego la desaparición de la orquesta, sino la investigación empírica y académica sobre la historia, interpretación y experimentación de los instrumentos andinos, tópico poco abordado en el ámbito musical universal, y que puede dar luces sobre categorías importantes como memoria e identidad del espacio en el que ese tipo de música se produce. Como lo expresaría el director de la agrupación, Maestro Wilson Haro, “es necesario construir la historia, no desde lo político, o lo económico, sino desde lo social, desde lo cultural. Hay la necesidad urgente de cambiar la academia. La academia tiene que seguir con los estudios sobre instrumentos de conocimiento mundial, pero también debe regresarnos a ver.”¹³⁷

Y ese *regresarnos a ver* quiere decir también comenzar a entender estos procesos culturales, sus dinámicas, sus propios modos, sus fisuras, y su complejo entramado político, social, cultural y musical, porque solo así se puede entender el espacio en el que se habita, abordando todos los resquicios posibles, incluyendo todos los matices de esa identidad tan particular. Como dirían Eduardo Kingman, Ton Salman y Anke Van Dan, “lo que define una identidad ya no está marcado únicamente por el lugar de origen, o por el barrio en el que se habita, sino por todo un juego de elementos culturales en movimiento, resultado, en gran parte, de esta diversidad de roles. Todo esto influye en las formas como los individuos van percibiendo y definiendo al ‘otro’ o autodefiniéndose.”¹³⁸

Esta labor no es posible si no se convierte en una prioridad de la institución que administra la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, y si no se comprende que es necesario analizar el pasado, repasar la memoria cultural y musical producida en este territorio, y trabajar en el presente, con miras a incorporar estas otras músicas en el mapa de los procesos culturales locales y globales. No basta pues, con lo que expresa la Maestra Lucía Patiño, Directora Ejecutiva de la Fundación Teatro Nacional Sucre, cuando afirma que “para que los teatros se mantengan vivos tienen que explorar el presente y el futuro, haciendo apenas una reflexión en el pasado.”¹³⁹ Se trata de prestar más atención al pasado, y a los procesos culturales que

¹³⁷ Wilson Haro, Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹³⁸ Eduardo Kingman Garcés, Ton Salman, Anke Van Dan, “Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo”, en Ton Salman y Eduardo Kingman G., *Antigua modernidad y Memoria del presente*, (Quito, FLACSO, 1999), 290.

¹³⁹ Fundación Teatro Nacional Sucre, “Entretelones. Las luces de las sombras. Lo que no se dice en el escenario”, en Fundación Teatro Nacional Sucre, *Formidables 125: Teatro Nacional Sucre*, (Quito, Fundación Teatro Nacional Sucre, 2012), 111.

se han desarrollado en la ciudad, para comprender el entramado no solo cultural, sino social. Es necesario entender estos otros modos de acercarse a la música, invertir presupuesto en perdurar esta práctica cultural, y trabajar en conjunto para construir un objetivo común.

Pero esta no es una labor que solo debe asumirla la administración de la Fundación Teatro Nacional Sucre, y es aquí donde se abordan las tensiones que existen y persisten dentro de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, siendo la más grave la burocratización de la cultura. Ejemplo de esto se puede ver en cuestiones tan simples como los horarios de ingreso y salida, la disciplina, etc. En palabras de Tatiana Carrillo, Coordinadora del Centro Cultural Mama Cuchara, espacio que alberga a esta agrupación,

siempre he pensado que la institucionalidad mata un poco el arte. La orquesta es complicada, institucionalmente hablando. Todos los elencos lo son, porque el hecho de ser artistas, implica para ellos sentirse libres y la institucionalidad no te da esa libertad. Estar en una institución te obliga a cumplir ciertas normas y a los músicos les cuesta más entender. Pero el hecho de ser artistas también debería llevar implícita la disciplina. Al no existir esa disciplina, te lleva a que existan sanciones.

[...] La falta de disciplina hace difícil que haya un crecimiento como tal a nivel de agrupación, y si a eso le sumas que también hace falta apoyo institucional para el grupo, a nivel uniformes, instrumentos nuevos, accesorios dotados en la cantidad y en el tiempo que debería ser, y que no podemos tenerlos por cuestiones presupuestarias, eso hace que el grupo no sienta ese compromiso que la institución debería tener con ellos. Esto es una cadena: ellos se quejan con su director, su director se queja con nosotros, nosotros a la Fundación, la Fundación al Municipio, y el Municipio al Gobierno Central, y no pasa nada. [...] Hay una desigualdad marcada en el trato, y eso los músicos lo ven, lo saben y lo sienten.¹⁴⁰

Hay quienes han sumido la cultura en la burocracia de un trabajo administrativo, y quienes han aprovechado la oportunidad para expresar su arte, recibiendo un sueldo mensual por hacerlo. Entonces la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador se balancea entre un grupo de músicos que asisten por la obligación de hacerlo, por cumplir con un horario, por interpretar su instrumento como una actividad mecánica; y hay quienes comprenden la importancia del proceso cultural al que pertenecen, ensayan bajo los preceptos de la disciplina y sienten que la música que interpretan es un reto diario al que deben vencer para ser mejores en lo que hacen. Como lo expresaría Giovanni Mera, compositor del Centro Cultural Mama Cuchara, y músico que ha permanecido muy de cerca en el proceso de la

¹⁴⁰ Tatiana Carrillo, Coordinadora del Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistada por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

agrupación, “la orquesta se ha ido burocratizando un poco, porque ya tienen su sueldo asegurado no se preocupan más, salvo los que por conciencia saben que quieren ser músicos, y para eso deben seguir ensayando. Los otros solo quieren cumplir su horario de trabajo. Cuando no tienes esa seguridad, como que eres más despierto, y cuando la tienes, te acostumbras.”¹⁴¹

Manejar a treinta y nueve músicos, con visiones de la música muy particulares, que se balancean entre el cumplimiento de labores administrativas y la pasión por crear sonidos nuevos, y que sienten que el espacio en el que trabajan los estanca, culturalmente hablando, debe ser una tarea bastante complicada, y quien lleva esas tensiones a cuestras, de primera mano, es el director de la agrupación.

La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador solo ha tenido dos directores en lo que va de su historia: el maestro Patricio Mantilla, que permaneció con la agrupación 25 años, y el maestro Wilson Haro, que lleva las riendas del grupo un año. Esto, aunque puede parecer de lo más normal, afecta a la orquesta a nivel creativo, pues siempre es necesario refrescar la cabeza y los oídos con ideas nuevas e innovadoras, que a veces no surgen cuando la misma persona está al mando los 365 días del año.

Tal como lo expresaría Tatiana Carrillo,

a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador le hace falta una buena cabeza. Pienso que son músicos buenos, que se han formado a fuerza, que les ha tocado aprender a fuerza a la mayoría de ellos, porque la mayoría eran músicos vocacionales que aprendieron en el camino, y tienen mucho potencial. Son sus mismos lutieres, ellos construyen sus instrumentos, los arreglan, los afinan. Ellos escriben, ellos hacen sus arreglos, es decir, es un grupo muy versátil, pero siempre les ha faltado una cabeza adelante, que genere un trabajo distinto, una dinámica diferente, y me parece que eso sigue faltando.

Ellos tienen la capacidad, pero necesitan una cabeza que les guíe, que les haga despertar, que les haga no querer revisar el celular durante el ensayo, que les haga no querer salir al receso, que les despierte, que les tenga con ganas de venir al ensayo. Más allá del sueldo, de los problemas y de la desmotivación, que la música les motive.”

Y aunque esta no es una tarea fácil, existe la convicción, en el imaginario de los músicos, de que el proceso cultural de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador es uno de los más valiosos, no solo de la ciudad, o del país, sino del mundo, por lo que se mantienen en constante movimiento, transformándose día a día,

¹⁴¹ Giovanni Mera, Compositor y arreglista del Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

intentando consolidar una sonoridad que transmita la cotidianidad de su entorno, y la dicotomía de vivir al servicio del complejo mundo de la cultura. Como lo resume el maestro Tadashi Maeda, Director Musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre, “cuando el número de músicos aumenta, es más complicado porque tenemos que manejar los egos. Antes, con menos músicos, todos podían poner su propio *shungo*, pero ahora debemos sincronizar el sentimiento, pero manteniendo el sabor andino, ecuatoriano.”¹⁴²

Y es justamente ese sabor andino o esa sonoridad tan propia de la agrupación, la que se pretende dilucidar con el análisis de las características y particularidades del grupo que se realizan en este capítulo. Es a partir de esas formas complejas de relacionarse y de ese modo auténtico de crear música, que se esbozará una explicación de lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador.

4. Posibilidades: lo que cuenta el viento

“La música es un medio extraordinario de prever el futuro de las sociedades y de prevenir su suicidio.”
Jacques Attali

“Tengo dos mitades en mi ‘alma musical’, cada una ocupada por una de las tradiciones arriba mencionadas y condicionadas entre sí para siempre. Reacciono como el perro de Pavlov: cuando escucho música de la chichería ‘oigo’ en mi otra mitad Mozart, Schubert y Ravel. Cuando escucho Mozart, Beethoven y Ravel ‘oigo’ en mi otra mitad la música de la chichería.”
Mesías Maiguashca

A lo largo de esta investigación se ha corroborado la importancia de la música como reflejo de la identidad y la memoria de los diferentes grupos humanos. Abordar, analizar y comprender las diferentes expresiones culturales que se generan en un espacio definido, da luces de los modos en los que esas personas conciben su existencia, sus prácticas y sus relaciones.

Investigar el desarrollo artístico y cultural de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador permite entender el lugar desde el cual se producen estos sonidos, la cosmovisión de quienes interpretan esta música, su entramado social, político, económico. En fin, su cotidianidad. Y esto da paso a nuevos modos de comprender los procesos musicales y culturales, y abre el campo de estudio, así

¹⁴² Tadashi Maeda, Director musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

como de paradigmas, sobre esas “otras” músicas, esas “micro” músicas, que sobreviven en la mixtura de lo local y lo global, lo académico y lo popular, lo establecido y esas fallas del sistema. Como lo expresaría Stuart Hall, pionero en los Estudios Culturales,

lo importante son las *rupturas* significativas, donde las viejas líneas de pensamiento son interrumpidas, las constelaciones más antiguas son desplazadas y los elementos – viejos y nuevos- son reagrupados en torno a un esquema distinto de premisas y de temas. Los cambios en una problemática transforman significativamente la naturaleza de los interrogantes formulados, las formas en que son planteados y la manera en que pueden ser adecuadamente respondidos.¹⁴³

Luego del análisis realizado sobre la agrupación, sus movilidades y tensiones, se convierte en una tarea imperante ahondar en las posibilidades de la misma, conocer su sonoridad e interpretarla, responder a la pregunta de investigación: ¿Qué es lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador? Todo, con el fin de aportar en la investigación de los sonidos de la ciudad, de las expresiones culturales de Quito, de su identidad y memoria.

Y es justamente ahí donde se debe iniciar el análisis, en la ciudad, en el espacio que se convierte en lo que vemos día a día y donde realizamos todas las actividades que van configurando quiénes somos y quiénes fuimos. Es ahí donde se gestan y reproducen las diferentes expresiones culturales que configuran el accionar no solo de la sociedad, sino también del individuo. Como lo expresaría Mario Margulis “la ciudad, como construcción humana, también da cuenta de la cultura. Como construcción social e histórica, va expresando los múltiples aspectos de la vida social y transmitiendo sus significaciones.”¹⁴⁴

Así la ciudad, por su arquitectura y por su gente, va contando su historia, va delineando los detalles de su cultura y los acordes de su música. Según Margulis, parafraseando a Roland Barthes,

la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes’. La ciudad no sólo funciona, también comunica y desde este ángulo podemos leer e interpretar en ella las numerosas huellas que va dejándola acción prolongada de sus habitantes, las construcciones de sentido que va imprimiendo la dinámica social, que se manifiestan como una escritura colectiva que es descifrable en sus edificaciones, en sus calles, en la circulación, en los comportamientos.¹⁴⁵

¹⁴³ Hall, “Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”, 29.

¹⁴⁴ Mario Margulis, “La ciudad y sus signos”, (México, Estudios Sociológicos, Vol XX, Núm. 3, septiembre – diciembre, 2002), 515.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 515 – 516.

La ciudad comunica, y Quito, espacio de contrastes, expone su discurso a través de sus edificios, sus calles, sus rincones, su gente y por qué no, su música. Caminar por sus calles, conocer sus barrios, escuchar las historias que se esconden en iglesias, parques, plazas, y compartir con la gente que habita y vive Quito, permite ir creando en la memoria una cartografía del devenir de este espacio y entenderlo como un escenario cultural en el que se crean y reproducen diferentes expresiones que permiten configurar los lineamientos identitarios del individuo y de la urbe.

Así lo corrobora Tulio Hernández y Luis Alberto Quevedo cuando afirman que al hablar de la ciudad no nos referimos solamente a una construcción material o a la configuración de un espacio físico. Que aludimos también a todas aquellas actividades que las personas realizan en un territorio que no siempre es fácil de definir, a sus consumos, prácticas, creaciones, hábitos y a los modos en que viven sus afectos, sus pasiones, sus estilos de vida dentro de un mundo que ellos mismos construyen y resignifican. Esto es, que hablamos de una construcción simbólica, un sistema de representaciones e imaginarios que está en permanente reelaboración y que inciden notablemente en la configuración misma del espacio físico, en la dinámica político - administrativa, y en los esquemas de pertenencia y valoración de la ciudad y lo urbano.¹⁴⁶

Así, hablar de la ciudad es, al realizar una analogía con el mundo artístico, hablar de un escenario en el que se representan diferentes expresiones culturales que, decodificándolas, van construyendo unos sentidos antropológicos y sociales, y Quito es un ejemplo particular y especial de esto. Su realidad moderna y a la vez colonial representada por su arquitectura, dan una muestra de la diversidad social y cultural de este espacio. En esta ciudad convergen expresiones que provienen de diversas regiones del país, haciendo de ella un lugar en el que prima la heterogeneidad, la tensión y la movilidad.

Cada barrio de la ciudad tiene sus señas particulares y esto convierte a Quito en un espacio con infinitas posibilidades culturales que mezclándose dan, cada vez, resultados diferentes y decisivos de su camaleónica identidad. Una de esas posibilidades culturales es la música y el espectro sonoro que se desprende de ella pues, como lo expresaría Carlos Fortuna, “la ciudad puede ser leída y percibida a través de sus paisajes y ambientes sonoros [...]. La ciudad suena y resuena, construyéndose también de eso su imagen y su identidad.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ Tulio Hernández y Luis Alberto Quevedo, “La ciudad desde la cultura, la cultura desde la ciudad”, Barcelona – Buenos Aires, (2010), 5.

http://www.oei.es/euroamericano/ciudad_Luis%20Alberto_Quevedo.pdf

¹⁴⁷ Carlos Fortuna, “La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos”, (Argentina, Cuadernos de Antropología Social, N° 30, 2009), 41.

Quito, con su cúmulo de historias e identidades, alberga también los rasgos musicales de los colectivos e individuos que la habitan. Cada rincón, cada barrio, suena diferente y muestra un paisaje visual y sonoro específico. Así, “la música como expresión de un lugar resulta de la combinación de elementos de ese lugar que son traducidos auditivamente, de tal suerte que se puede hablar de la identidad musical de los lugares.”¹⁴⁸

De este modo, entendida la ciudad como un escenario no solo social, sino también cultural y artístico, se pretende analizar a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador, como agrupación que tiene muchas influencias particulares, pero que se radica en la ciudad, en Quito, y que refleja en su música ese sentir urbano, y esa mixtura de sonidos que caracterizan a quien habita en este espacio.

Hablar de lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador es dialogar sobre su sonoridad particular, pero también es discurrir por su movilidad continua, su permanente construcción, sus posibilidades infinitas, sus tensiones creativas, su raíz mestiza. Todo, en el contexto de una ciudad que tiene sus propias peculiaridades y modos de entender la realidad, y que la expresa a través de la cultura. El compendio de este análisis podría dar un primer bosquejo de respuesta a la pregunta ¿Qué es lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador?

Cuando se abordó esta pregunta con los miembros del grupo, el director, y personas cercanas a la agrupación o a la Fundación Teatro Nacional Sucre, la respuesta fue variada, lo cual da una luz sobre el hecho de que la sonoridad de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador está en construcción, y que los músicos que participan en este proceso todavía tienen sus propios ideales para con el grupo, más que una visión unificada.

El Maestro Wilson Haro, Director de la agrupación, considera que la sonoridad de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador está ligada estrechamente a la naturaleza, la cosmovisión andina, y la ciudad. Así lo confirma cuando dice que la sonoridad de la agrupación es el reflejo de

la montaña, los andes. Eso nos hace comunicarnos mucho. La montaña nos marca y lo hace porque con ella tenemos procesos de festividad, de agricultura, que poco los entendemos, porque hay procesos culturales en la agricultura. Tenemos un proceso

¹⁴⁸ Eduardo Neve, “La Ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de la ciudad – arte”, (Gran Bretaña, Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales. Volumen 2, Número 2, 2012), 93.

familiar, todavía somos cercanos en el Ecuador, y todavía estamos construyendo nación. Este país todavía no está construido, y eso nos va uniendo.

Los andes ejercen una gran presión sobre nosotros, psicológica, visualmente, nos acompañan. Ahí hay una comunicación para entender la sonoridad de los instrumentos, que está muy ligada al agua. El agua nos marca, porque los andes son agua también.

Nosotros tenemos un sentido de pertenencia. Esta orquesta pertenece a algo: cultura. Sí hacemos arte, pero fundamentalmente es cultura y pertenencia.¹⁴⁹

Para Milton Arias, ex miembro de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador y compositor del país, la sonoridad particular de la agrupación está en la mixtura de instrumentos que la conforman. Según este músico, la especificidad musical y cultural del grupo está en “la combinación de timbres de los diversos instrumentos musicales agrupados en secciones, los mismos que tienen diferentes orígenes. Así tenemos los instrumentos aerófonos andinos, los instrumentos idiófonos y membranófonos de la cultura afro ecuatoriana, los instrumentos cordófonos de origen europeo y los instrumentos mestizos ecuatorianos.”¹⁵⁰

Coincide con este pensar el compositor Giovanni Mera, que ha trabajado de manera muy cercana en el proceso de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador. Este artista afirma que la sonoridad particular de la agrupación está en la “presencia de los instrumentos de viento, porque si nos fijamos en las cuerdas, específicamente, podríamos tener una sonoridad que ya tiene el Ensamble de Guitarras de Quito (EGQ) o una estudiantina. Pero el uso de flautas de caña ya le da un sabor particular. La presencia de los charangos ya le da un aire más andino.”¹⁵¹

Antonio Cilio complementaría este pensamiento diciendo que “la sonoridad de la orquesta, por ejemplo, está cuando soplan las zampoñas, ahí hay viento. Igual la quena, cuando vos soplas suena algo ahí. Ese sonido es el característico de la orquesta. Yo digo que las cuerdas son occidentales total. La guitarra, los charangos, los bandolines son occidentales. La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador se oye más tierra, más viento, más naturaleza.”¹⁵²

¹⁴⁹ Wilson Haro, Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹⁵⁰ Milton Arias, compositor, arreglista y ex miembro fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, 17 de agosto de 2016.

¹⁵¹ Giovanni Mera, Compositor y arreglista del Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹⁵² Antonio Cilio, miembro fundador y jefe de fila de percusión de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

Por su parte, Jorge Cela, miembro guitarrista de la agrupación, afirma que la sonoridad de la orquesta radica en quién la interpreta. Según este músico, “somos mestizos tocando. Cada uno asume su historia, y cada uno tiene su propio toque. Es el resultante de tu historia y de tu historia genética también. La herencia genética está. Tenemos parte de ancestral. Está ahí aunque algunos se quieran hacer los locos. [...] La música va emulando la vida que tenemos. Responde al pulso con el que anda la gente.”¹⁵³

Lo mismo opina Enrique Sánchez de la Vega, contrabajista fundador del grupo, cuando afirma que “la noción de lo andino está en la sonoridad, y en la cabeza y conciencia de cada músico de cada músico de la orquesta.”¹⁵⁴ El sentir de cada artista se plasma, entonces, en un ensamble en construcción, que busca un lenguaje propio para comunicar una realidad cultural.

Pero, como puede evidenciarse en el texto anterior, y como ya se ha dicho en el capítulo que antecede a este, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador lleva a cabo este quehacer cultural de manera empírica y sin teorizarlo. Ellos son los músicos que viven, sienten, componen e interpretan la música, pero no fue sino hasta esta investigación que se abordaron estas temáticas de manera académica y se abrió el diálogo para la comprensión de este proceso cultural.

Y es cierto que parte de los mecanismos de la colonialidad estética, del saber, del poder, etc., parten por esta necesidad de nombrar, categorizar o poner etiquetas a los diferentes procesos sociales y culturales, pero no es menos cierto que escuchar y dialogar sobre estos mismos procesos los mantiene vivos y vigentes, abriendo paso para el cambio y transgrediendo lo establecido en el sistema imperante.

De la mano de los Estudios Culturales, nombrando sobre una base participativa de diálogo, se pueden lograr cambios significativos. Tal como lo expresaría Catherine Walsh,

los Estudios Culturales siguen siendo uno de los muy pocos campos nombrados y reconocidos en el mundo académico como tal, que permite transgredir la hegemonía disciplinar y abiertamente afianzar –por lo político de lo cultural y los enredados de

¹⁵³ Jorge Cela, Músico guitarrista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 25 de julio de 2016.

¹⁵⁴ Enrique Sánchez de la Vega, Contrabajista fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

ambos con lo económico– los asuntos de poder, las luchas de enfrentamiento simbólico y por el control de sentidos. Nombrar también es luchar.¹⁵⁵

Para entender qué es lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, para ingresar al ámbito de su sonoridad, es pertinente, primero, partir de lo que Catherine Walsh, parafraseando a Stuart Hall, denominaría *localización teórica*, es decir, entender la realidad social, cultural, política, económica, etc., desde donde se enuncia, para ampliar el panorama de análisis.

Este análisis ya se realizó a lo largo del primer y segundo capítulo de esta investigación, pero valga la pena recalcar la experiencia de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador como proceso que se mueve continuamente entre un mundo eurocéntrico, colonial, y uno ancestral. Retomar las palabras de Mesías Maiguashca puede resultar interesante pues este artista entiende claramente el sentir de la agrupación. Según sus propias palabras, “la expresión alemana ‘zwischen zwei Stühlen sitzen’ (estar sentado entre dos sillas) describe adecuadamente mi conflicto interior. Mi quehacer estético refleja seguramente esa inestabilidad: ha sido inquieto y errático, siempre luchando por unificar materiales y mundos muy heterogéneos. Un quehacer sin un grupo destinatario preciso.”¹⁵⁶

La labor de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador parte de ese mismo quehacer del que habla Mesías Maiguashca, de ese proceso mixto entre una herencia genética ancestral y otra eurocéntrica, y es justamente en el movimiento entre esos dos mundos, en el caminar curioso por esos dos procesos culturales y musicales, en el que se encuentra lo andino, la sonoridad particular de la agrupación, el sabor espacial que la convierte en lo que es. “Golpear justo ahí, porque precisamente en el concepto de mestizaje es donde aparecen las sustancias: la sustancia indígena que se mezcla con otra sustancia; esa mezcolanza, ese cruce de sangre, esa cosa tan biológica, tan de ganado.”¹⁵⁷

Pero, ¿qué es lo andino en esta investigación? ¿Cómo definirlo? Siguiendo las palabras del maestro Mesías Maiguashca, en una entrevista realizada por Santiago Rosero, para Mundo Diners, el músico define lo andino de esta manera:

¹⁵⁵ Catherine Walsh, “Respuesta a un Cuestionario: posiciones y situaciones”, *En: Nelly Richard (Editora): En torno a los Estudios Culturales. Localidades, Trayectorias y Disputas*, (Santiago de Chile, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), ARCIS, 2010), 94.

¹⁵⁶ Mesías Maiguashca, “El quehacer estético, mi quehacer estético”, Quito, (2001): 3, <http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-quehacerestetico.pdf>.

¹⁵⁷ Iván Carvajal, “Una conversación con Bolívar Echeverría”, 138.

MM: Es decir, en el deseo de comprender las cosas, de sistematizarlas, yo creo que se destruye mucho, por eso me resisto a categorizarlas. En mi caso, en lugar de preocuparme por un concepto de ecuatoriano, me interesa uno de andino, porque eso sí soy. Mis padres son de las montañas y yo soy de las montañas. Para mí el paisaje andino es más cercano que el paisaje costeño, y cuando hablo de “lo mío” o de “lo nuestro” me refiero a lo andino.

— SR: Lo andino es para usted paisaje y geografía sonora.

— MM: Así es.¹⁵⁸

Por otra parte, retomando las palabras de Eduardo Kingman, Ton Salman y Anke Van Dan, “ya hace tiempo reconocimos el juego de relaciones sociales, culturales y medioambientales a partir del cual se desarrolla lo andino. Los Andes se construyeron históricamente a partir de un juego de fuerzas¹⁵⁹ entre el sistema colonial y neocolonial y el mundo indígena generado por éste.”¹⁶⁰

Es esa dicotomía la que permea a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador y le imprime esa sonoridad particular. Es eso y los ruidos de la ciudad los que se traslucen en melodías que van diagramando el modo en el que la agrupación concibe su entorno. La ciudad y sus micro identidades, Quito y sus diversas migraciones desde todo el país y el mundo, con el bagaje cultural que cada individuo lleva consigo a donde va. Tal como lo expresarían Eduardo Kingman, Ton Salman y Anke Van Dan,

la propia ciudad genera una enorme diversidad de roles, de referentes, de tal manera que no sólo imposibilita cualquier pretensión de percibirla o, incluso, de percibir sus fragmentos en una re-presentación coherente sino que el mismo sujeto urbano se ve atravesado en su cotidianidad por una gran diversidad de referentes culturales a partir de los cuales construye y reconstruye, de modo permanente y a modo de pastiche, su ‘imagen-mundo’.¹⁶¹

Lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador está atravesado por una espacialidad, temporalidad y sentido, sí. La influencia cultural de los diferentes países que son parte de los Andes marca la sonoridad de la agrupación, pero la historia genética de cada miembro también hace lo suyo, y las directrices de una institución eminentemente académica ejercen su poder. Así, el grupo es la viva expresión del mestizaje, es el sonido de la mixtura cultural y musical de los rincones

¹⁵⁸ Santiago Rosero, “Mesías Maiguashca: Músico sapiens, sapiens”, Quito, (2013), <http://www.revistamundodiners.com/?p=2318>

¹⁵⁹ No solo lo andino se construye a través de un juego de fuerzas. También la música se nutre de esa fuerza y de ese choque.

¹⁶⁰ Eduardo Kingman Garcés, Ton Salman, Anke Van Dan, “Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo”, 287.

¹⁶¹ *Ibíd.*, 294.

de la ciudad. Y es justamente esa mezcla la que convierte a la orquesta en un elenco tan cercano, tan próximo a quien la escucha o presencia sus conciertos. Eso, y la sincera demostración de las emociones. Así lo afirma el director, Maestro Wilson Haro, cuando dice que

el público quiere mucho a esta orquesta, y yo creo que la enorme cercanía de los públicos, no solo el ecuatoriano, sino la enorme reacción que hay a la sonoridad, produce una relación muy afectiva, de cariño, y eso es lo que yo principalmente trato de involucrar: que la gente muestre sus sentimientos. Esa debe ser una de las misiones de la Orquesta de Instrumentos Andinos, y regresar a ver al otro. Eso es lo que consigue la orquesta: no solamente una sonoridad, sino el impacto que causa la agrupación con estos instrumentos que mueven los colores y que impactan en los sentimientos de las personas. Ese es un enorme potencial.¹⁶²

Para Stalin Lucero, ex Director de Producción de la Fundación Teatro Nacional Sucre, la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador tiene la capacidad de hacerte “sentir que eres andino y al que no lo es, le hace sentir que está en los Andes. [...] Es maravilloso escuchar a la orquesta tocar un yumbo, por ejemplo, porque escuchas con las payas a las tropas mismo. Y escuchas los Andes. Además, otra cosa, el bombo es el sonido del corazón. La música de los Andes se caracteriza por el corazón.”¹⁶³

De este modo, también se entiende lo andino desde la diversidad, en este caso rítmica. La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador interpreta repertorios de diferentes culturales que comprenden el espectro andino. Disfrutan de tocar una bomba del Valle del Chota, y zapatean al interpretar un San Juanito. El alma se entristece al sentir un yaraví y reboza al tocar una zamba.

La escritora española Belén Gopegui diría que “la música, la de verdad, no suena: te atraviesa el cuerpo de parte a parte”¹⁶⁴, y esa es la misión última de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador: mostrar su propia definición de andino y atravesar la cosmovisión de quien los escucha. Generar nuevos modos de acercarse a la música y a estos procesos culturales, romper todo y volver a crear, desde otros paradigmas, desde las fisuras, desde las micro músicas, desde el entendimiento de la música como proceso cotidiano, como reflejo vivo y móvil de la identidad, la memoria, el *terruño* y el *país de la infancia*.

¹⁶² Wilson Haro, Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016.

¹⁶³ Stalin Lucero, Ex Director de Producción de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en la Secretaría de Cultural, del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 27 de julio de 2016.

¹⁶⁴ Belén Gopegui, “Deseo de ser punk”, (Murcia, Anagrama, 2009), 14.

Así, lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador es lo local y lo global, las experiencias mestizas de 39 músicos, más su contexto, su identidad y su memoria. Es la música mestiza de la ciudad, y esto se convierte en un aspecto interesante porque, aunque existan tensiones de por medio, existe también una aceptación y un abrazo a ese *ser mestizo*. Se siente el reconocimiento y el asumirse mestizo desde la música, hacia la cotidianidad. Esto se perfila como un paso hacia adelante en la construcción de la identidad, si no del país, de la ciudad. “La orquesta es un movimiento mestizo, es la música mestiza de este tiempo”¹⁶⁵, diría Antonio Cilio, allá por el 2014, y sus palabras se mantienen vigentes y con más fuerza hoy en día.

Pero más allá de la vigencia o la fuerza, lo que resulta interesante es su constante movilidad y su construcción permanente. El maestro Tadashi Maeda, diría que

la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador está dando paso a otros desarrollos y eso se refleja en la realidad actual del mundo andino, ¿me hago entender? Cuando la gente habla del mundo andino, siempre piensa en el pasado, como si las cosas no cambiaran. Mientras tanto cada comunidad, cada lugar tiene sus propios cambios y pensamientos. En la música es igual.¹⁶⁶

Ya lo diría Jacques Attali, “la música es metáfora creíble de lo real. No es ni una actividad autónoma, ni una implicación automática de la infraestructura económica. Es anuncio, pues el cambio se inscribe en el ruido más rápidamente de lo que tarda en transformar la sociedad.”¹⁶⁷

La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, a través de su propia configuración de lo andino, transgrediendo a través de sus movi- lidades, componiendo entre las fisuras de sus tensiones, mezclando los sonidos que marcan su entorno, crea las posibilidades para convertirse en huella sonora de la ciudad, en marca audible de un espacio y de una época. Parafraseando a Hall, la agrupación, a través de esta identidad sonora “une (o, para usar una metáfora médica, ‘sutura’) al

¹⁶⁵ Antonio Cilio, miembro fundador y jefe de fila de percusión de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

¹⁶⁶ Tadashi Maeda, Director musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre, entrevistado por María Dolores Ruiz, Quito, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre, 27 de julio de 2016

¹⁶⁷ Jacques Attali, “Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música”, (México, Siglo XXI editores, 1995), 14.

sujeto y la estructura”¹⁶⁸, al individuo con su espacio, con su ciudad, con su ser mestizo.

No se equivocaba Segundo Córdor cuando afirmada: “mi música es contemporánea, totalmente de ciudad pero con elementos indígenas. He llagado a la conclusión de que yo soy de la ciudad y pertenezco a la ciudad, a todo este cemento, al ruido, a la contaminación, los vehículos. Entonces mi música tiene que reflejar eso, lo que soy... Un ente que se mueve entre la ciudad y tiene su propia manifestación musical.”¹⁶⁹ Esta, bien podría ser la definición de lo andino que calza perfectamente, como la pieza que faltaba de un rompecabezas, en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador.

¹⁶⁸ Hall, “Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”, 365.

¹⁶⁹ Segundo Córdor (1957 – 2015), miembro fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, Quito, 6 de febrero de 2014.

Conclusiones

Cuando esta investigación inicio, había un gusto por la música, por cualquiera que fuese. Una fijación al hecho de sentir que cuando una nota musical específica entra por el oído, produce automáticamente emociones de diferente índole, que transportan al individuo a ese *país de la infancia*, a ese *terruño*, del que se ha discurrecido en este trabajo.

Pero, a medida que la investigación avanzaba, el concepto de música fue evolucionando, al igual que el análisis de la agrupación, motivo de esta tesis: la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, y su sonoridad andina. Mezclar esta expresión cultural con los Estudios Culturales, analizar el devenir del grupo con la lupa de un proceso que permite tantos acercamientos, desde diferentes puntos de vista, dio la oportunidad de mirar el proceso de manera caleidoscópica, variopinta, ampliando los horizontes del mismo.

Una de esas herramientas para acercarse a la agrupación fue la tradición oral y esto enriqueció ampliamente al análisis. Escuchar, sentir y reflexionar sobre las diferentes concepciones de los miembros del grupo, así como de personajes cercanos al proceso, permitió conocer otro punto de vista, aquel que no está escrito, pero lo permea todo.

Recoger la palabra de quienes participan en este proceso, escuchar las diversas voces y contemplar ensayos y presentaciones, enriqueció la investigación y permitió ponerla en diálogo con la teoría, con quienes han debatido académicamente sobre estas expresiones.

Así, estas acciones, enmarcadas en los Estudios Culturales se convirtieron en la herramienta adecuada y necesaria para abordar un proceso cultural complejo, desde todas las aristas posibles, entendiendo cada parte de la investigación como un diálogo en permanente construcción, en constante evolución, con la posibilidad de transformarse con cada paso, tal como lo hace la sociedad a través del tiempo.

Partir desde el acercamiento a la historia de la música, su concepción desde diversas culturas, a lo largo y ancho del mundo, permitió compartir una primera enunciación que, si bien no es nueva, a veces puede olvidarse: la música no es una sola, existen incontables músicas, y cada una de ellas refleja la cultura, la cotidianidad del grupo humano que la interpreta. No se equivocaba Jacques Attali

cuando afirmaba que “toda música, toda organización de sonidos, es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad.”¹⁷⁰

Esta conclusión, implícitamente, enuncia algo más y es que, como se evidenció en la investigación, los procesos artístico-culturales no pueden ser analizados solamente desde el prisma de lo estético, desde la academia, desde la mirada artística eurocéntrica que prima hoy, todavía, en estos espacios. Los procesos de este tipo, como otros, deben ser dialogados y debatidos desde los límites, desde los resquicios, desde las grietas que se forman con cualquier mixtura. Sin duda alguna, es desde esas *otras* miradas donde se pueden obtener datos interesantes y ampliar los modos en los que se concibe la realidad que se vive.

Crear lazos indisolubles entre la teoría y la práctica también se convierte en una tarea necesaria, para no perder de vista que la cultura, las expresiones culturales y, en general, la realidad que se vive, están en constante movimiento, evolución, construcción; por lo que es imposible debatir solo en el ámbito teórico, con paradigmas que, algunas veces, no responden a las realidades que se presentan. Hay que salir, dialogar, conversar, preservar la palabra, la tradición oral como medio de conocimiento y aprehensión de lo que el *otro* concibe como su cotidianidad.

Más aún en procesos como los de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, que son aquellos que justamente no están escritos, que transcurren con la vida, que suenan sin encontrar su sonoridad todavía, que interpretan su *país de la infancia* y nos comparten su *terruño*. Son aquellas expresiones culturales las que esconden información que necesita ser analizada, aprehendida y divulgada, para conocer más sobre las músicas, los sonidos, los ruidos de Quito, y por qué no, de Ecuador.

La aproximación a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, desde procesos como la historia, la etnomusicología, la música, la sociología, la tradición oral, las anécdotas, los ensayos, las presentaciones, etc., permitió crear un mapa mental, un *paisaje sonoro*, como lo expresaría Mesías Maiguashca, y analizar sus movibilidades, tensiones y posibilidades como agrupación y como proceso cultural.

Comprender sus movibilidades dio paso a entender que nada está siempre dicho, y que todas las categorías pueden ser reestructuradas, dependiendo del contexto en el que se crean, y que en esa resignificación está su valor trascendental,

¹⁷⁰ Jacques Attali, “Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música”, 16.

su propio modo de consolidarse. Tener, a disposición, una realidad imperante y buscar otras maneras de concebirla, jugando con los límites, con los preceptos ya establecidos, para darles un nuevo sentido y encontrar su propio camino cultural, ese ha sido el quehacer de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador.

Analizar las tensiones que pueden producirse dentro de la agrupación, o fuera de ella, pero que influyen directamente en su trabajo artístico y musical, nos aterrizó en la realidad social y cultural de la ciudad y el país. La falta de políticas públicas en el ámbito cultural, y de directrices institucionales es, sin duda, uno de los motivos por los que un proceso cultural y artístico como el de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, puede estancarse, perder su sentido y desaparecer. Eso, y las tensiones propias de una agrupación sumida en la burocracia de una institución pública.

La falta de material discográfico del grupo, de presupuesto para inversión en las agrupaciones del Centro Cultural Mama Cuchara, de objetivos claros, de motivaciones personales, profesionales, musicales, de creación de proyectos como una escuela de instrumentos andinos, da paso a la inmovilización del proceso y, en un futuro no muy lejano, a la desaparición de estas sonoridades.

Se convierte en una tarea necesaria también, el acercamiento de la academia a este tipo de procesos culturales, para ahondar en categorías como organología, archivos musicales de la agrupación, historia de la misma y de expresiones similares. Este es un buen momento para crear esos lazos, de los que se ha hablado, entre la teoría y la práctica de las sonoridades propias de la ciudad y del país.

Esa unión de la academia con la realidad, ese aterrizaje fundamental, necesario, del mundo de las ideas al mundo de las acciones, abre el camino para las posibilidades sonoras de esta agrupación tan particular, que se desarrolla en Quito. Es en esa comunión en la que surgen propuestas, nuevos paradigmas, nuevos modos de concebir los sonidos que nos rodean.

Desde esta investigación, esa convergencia de la teoría y la práctica, dio como resultado el análisis de una sonoridad mestiza, matizada por los ruidos, los sonidos, las músicas de la ciudad y de la memoria de los integrantes de la agrupación, así como de los diferentes compositores que han trabajado con ella. Lo andino en la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, se traduce en la mixtura de la ciudad, de un espacio en el que convergen cosmovisiones, expresiones culturales, etc., y en el que se construye diariamente identidad y memoria. Así, juntas, identidad

y memoria, como organismos móviles que se alimentan de la cotidianidad y que dan sentido a la realidad que se habita. Identidad y memoria, como categorías indisolubles que nos acompañan y se construyen en el camino, en el transcurrir de la vida, tal como lo hace la música.

Ya lo diría Rafael Barriga, intentando aprehender el pensamiento musical de Mishqui Chulumbi, “la música sirve para cada una de las cosas de la vida. Para nacer hay una tonada, y para morir otra. Para sembrar se canta el canto de la siembra, y para cosechar el de la cosecha. La música sirve para sanar cuando llega la enfermedad, y para celebrar cuando abunda la salud.”¹⁷¹

La música que es en sí misma vida, que es poder, que esconde los enclaves de la identidad y la memoria de los pueblos, que es sentimiento traducido en sonidos y melodías. La música, que en esta investigación, ha sido el motivo y la motivación para abordar el multiverso de *lo andino* en una agrupación que ha acompañado la vida de varios individuos durante 26 años, que ha desafiado los preceptos de la música eurocéntrica, que ha resignificado sus prácticas y que se levanta como figura emblemática de los sonidos de la ciudad, del mestizaje y de los procesos culturales de esta índole.

A nivel personal, esta investigación develó a mis ojos algo que no había terminado de asumir y esto es que, en la vida, todo siempre está en constante evolución, que todo se asemeja a la naturaleza, que todo se mantiene en movimiento, aunque parezca que todo está bastante estancado.

Quienes fuimos no es quienes somos, y tampoco es quienes seremos. Hay un hilo conductor que nos sostiene la existencia y es la memoria, y que va configurando nuestro ser, nuestra identidad. La música acompaña y reafirma ese proceso. La música también nos configura y transmite al exterior nuestro pasado, presente y futuro.

Lo andino, dentro de este espectro musical-cultural, también se mantiene en complejo movimiento. Desde mi concepción personal, luego de haber realizado esta investigación, reflexiono sobre esta concepción y afirmo que en este pequeño, pero importante campo que es el proceso de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito, Ecuador, lo andino se perfila y acepta como un enriquecedor mestizaje, que no desmerece lo indígena o lo europeo, que no confronta lo popular, con lo

¹⁷¹ Marianda Lab, “De Taitas & Mamas. Leyendas vivas del origen”, (Quito, Ediecuatorial, 2013), 112.

académico, sino que afirma la diversidad como camino, con todas las tensiones, movilidades y posibilidades que esto conlleva. Lo andino se trasluce en este mestizaje, en esta afirmación constructiva de la mezcla que nos permea y nos define. Mientras escribo esto recuerdo esta canción que define mi sentir, mostrándome una vez más, que la música, todo el tiempo, nos está contando nuestra historia: “la complicidad es tanta, que nuestras vibraciones se complementan. Lo que tienes me hace falta y lo que tengo te hace sentir más completa.”¹⁷²

Dar y recibir, ser recíproco, mantenerse en armonía con el entorno, ser solidario, compartir lo que somos, enriquecernos con lo que el otro es. La música como puente, como *chakana*. Aquí siempre está en juego nuestra historia, nuestra memoria.

¹⁷² Cultura profética, “La Complicidad”, del disco “Tu Dulzura”, Buenos Aires, PopArt Discos, 2010.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. “La ecuatorianidad existe en un país heterogéneo” (Identidad). Quito. Revista de Ciencias Sociales ÍCONOS. 1999.
- Andrango – Walker, Catalina. “La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia”. Sevilla. N° 25. 2011.
- Aristóteles, “Libro Quinto, Capítulo V, Continuación de lo relativo a la música como elemento de la educación”, en *La Política*. París. Casa Editorial Garnier Hermanos. 1932.
- Attali, Jacques. “Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música”. México. Siglo XXI editores. 1995.
- Ayala Mora, Enrique. “Breve historia del Ecuador”. Quito. Corporación Editora Nacional. 2008.
- Barreiro Ortiz, Carlos. “Música y escena”. España. Centro Virtual Cervantes. 2002.
- Carpentier, Alejandro. “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en *América Latina en su música*. México D.F. Siglo Veintiuno Editores. 2004.
- Carvajal, Iván. “Una conversación con Bolívar Echeverría”. Quito. Kipus, Revista Andina de Letras. N° 4. 1995-1996.
- Cerbino, Mauro y Figueroa, José Antonio. “Barroco y Modernidad alternativa. Diálogo con Bolívar Echeverría”. Quito. Revista Íconos. N° 17. 2003.
- Echeverría, Bolívar. “El Ethos Barroco y Los Indios”. Quito. Revista Sophia. N° 2. 2008.
- Estermann, Josef. “Filosofía Andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo”. Segunda edición. La Paz. Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología. 2006.
- Fortuna, Carlos. “La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos”. Argentina. Cuadernos de Antropología Social. N° 30. 2009.
- Frith, Simon. “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires. Amorrortu Editores. 2003.
- Fundación Teatro Nacional Sucre. “Entretelones. Las luces de las sombras. Lo que no se dice en el escenario”. En Fundación Teatro Nacional Sucre. *Formidables 125: Teatro Nacional Sucre*. Quito. Fundación Teatro Nacional Sucre. 2012.

- Gibran, Khalil. “II. La voz del maestro. 7. De la Música”, en *Obras completas*. Barcelona. Edicomunicación, vol. 2. 2003.
- Godoy, Mario. “Historia de la música del Ecuador”. Quito. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 2012.
- Gómez, Pedro Pablo. Mignolo, Walter D. “Estéticas Decoloniales, sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca”, en *Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo: Estéticas Decoloniales*. Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2012.
- González Serrano, Pilar. “La música y la danza en el antiguo Egipto”, en *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid. Serie II, H.' Antigua, t.7. 1994.
- Gopegui, Belén. “Deseo de ser punk”. Murcia. Anagrama. 2009.
- Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V. “Historia de la música occidental I”. Tercera edición. Madrid. Alianza Editorial. 2001.
- Hall, Stuart. “Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Envión Editores. 2010.
- Hernández, Tulio y Quevedo, Luis Alberto. “La ciudad desde la cultura, la cultura desde la ciudad”. Barcelona – Buenos Aires. 2010.
- Hobsbawm, Eric. “Historia del siglo XX”. Buenos Aires. Crítica – Grijalbo Mondadori. 1999.
- Kingman Garcés, Eduardo, Salman, Ton y Van Dan, Anke. “Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo”. En Ton Salman y Eduardo Kingman G. *Antigua modernidad y Memoria del presente*. Quito. FLACSO. 1999.
- Lambuley, Ricardo, “Genios, Músicas y Músicos: Colonialidad de los sentidos o evangelización estética”. Bogotá. Revista CALLE 14. N° 6. 2011.
- Lambuley, Ricardo. “Movilidad y recurrencia en las músicas regionales”. En Pedro Pablo Gómez (editor). *Arte y Etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2007.
- Lambuley, Ricardo. “Músicas regionales y eurocentrismo. Cultura, arte y civilización”. Departamento del Cauca. Revista PORIK AN. N° 10. 2005.

- Maiguashca, Mesías. “El quehacer estético, mi quehacer estético”. Quito. 2001.
- Maira, Luis. “América Latina en el último tercio del siglo XX: proyectos políticos e inserción internacional”, en Francisco Rojas Aravena, *Multilateralismo: perspectivas latinoamericanas*. Santiago de Chile. Nueva Sociedad. 2000.
- Margulis, Mario. “La ciudad y sus signos”. México. Estudios Sociológicos. Vol. XX. Núm. 3. Septiembre – diciembre. 2002.
- Marianda Lab. “De Taitas & Mamas. Leyendas vivas del origen”. Quito. Ediecuatorial. 2013.
- Martí, Josep. “Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales”. Barcelona. Editorial Deriva. 2000.
- Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio. “La música en Latinoamérica, Volumen 4: la búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana”. México D.F. Dirección General de Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México. 2011.
- Montoya Campuzano, Pablo, “Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música”. Medellín. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma de México, número 139, año/vol. 41, julio – septiembre. 2005.
- Moreno, Segundo Luis. “La música en el Ecuador”. Quito. Colección: Materiales Musicales del Ecuador, Serie: Historia, N° 3, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Unidad de Investigaciones Musicales, Archivo Sonoro. 1996.
- Mullo, Juan. “Música patrimonial del Ecuador”. Quito. Fondo Editorial del Ministerio de Cultura de Ecuador – Cartografía de la Memoria. 2009.
- Neve, Eduardo. “La Ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de la ciudad – arte”. Gran Bretaña. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales. Vol. 2. Número 2. 2012.
- Quijano Valencia, Olver. “¿Qué llaman los golpes de tambor? Apuntes sobre música, agencia y re(ex)sistencia”. Bogotá. Revista CALLE14. Volumen 4. Número 5. 2010.
- Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, “Proyecto de Reglamento de la Orquesta de Instrumentos Andinos” [1990]. Art. 2. Quito. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 1990.

- Ríos, Alicia. “Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina”. En Daniel Mato (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), y CEAP, FACES. Universidad Central de Venezuela. 2002.
- Rosero, Santiago. “Mesías Maiguashca: Músico sapiens, sapiens”. Quito. 2013.
- Sachs, Curt. “La música en el mundo antiguo: oriente y occidente (La Música nel Mondo Antico)”. Florencia. Sansoni Editore. 1981.
- Sobrevilla, David. “La filosofía andina de P. Josef Estermann”, (Revista Solar, N° 4), Lima. 2008.
- Summers, Andy. “El tren que no perdí”. Barcelona. Global Rhythm Press S.L. 2007.
- Supicic, Ivo. “Sociología musical e historia social de la música”. En *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 16: 125-151. Croacia. Croatian Musicological Society. 1985.
- Torres, Rodrigo. “Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur”. Santiago de Chile. Revista Musical Chilena. Año XLII. Enero-junio. N° 169. 1988.
- Walsh, Catherine. “Respuesta a un Cuestionario: posiciones y situaciones”. En Nelly Richard (Editora). *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, Trayectorias y Disputas*. Santiago de Chile. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). ARCIS. 2010.
- Zavala, Virginia. “La oralidad como performance: un análisis de géneros discursivos andinos desde una perspectiva sociolingüística”. Lima. Boletín del Instituto Riva – Agüero (BIRA) 33. 2006.

Referencias de entrevistas

- Arias, Milton. Compositor, arreglista y ex miembro fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Entrevistado por María Dolores Ruiz. Quito. 17 de agosto de 2016.
- Carrillo, Tatiana. Coordinadora del Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Entrevistada por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 27 de julio de 2016.
- Castañeda, Milton. Quenista de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 25 de julio de 2016.
- Cela, Jorge. Miembro fundador y guitarrista de la Orquesta de Instrumentos Andinos, entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 7 de febrero de 2014.
- Cilio, Antonio. Miembro fundador y jefe de fila de percusión de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 6 de febrero de 2014.
- Córdor, Segundo (1957 – 2015). Miembro fundador, compositor, arreglista y guitarrista de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 6 de febrero de 2014.
- Haro, Wilson. Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 27 de julio de 2016.
- Lucero, Stalin. Ex Director de Producción de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en la Secretaría de Cultural, del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Quito. 27 de julio de 2016.
- Maeda, Tadashi. Director musical de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 27 de julio de 2016.
- Mantilla, Patricio. Ex Director de la Orquesta de Instrumentos Andinos. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 6 de febrero de 2014.

- Mera, Giovanni. Compositor y arreglista del Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 27 de julio de 2016.
- Sánchez de la Vega, Enrique. Contrabajista fundador de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Ecuador. Entrevistado por María Dolores Ruiz, en el Centro Cultural Mama Cuchara de la Fundación Teatro Nacional Sucre. Quito. 27 de julio de 2016.

Referencias de material didáctico y musical

- Cultura profética, “La Complicidad”, del disco “Tu Dulzura”, Buenos Aires, PopArt Discos, 2010.
- Ubicación (Stage Plot) de la Orquesta de Instrumentos Andinos en escenario. Documento entregado por el Centro Cultural Mama Cuchara, de la Fundación Teatro Nacional Sucre, el lunes 27 de septiembre de 2016.