

bIBLIOTECA
dIGITAL

LA MÚSICA Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS

A MÚSICA E OS POVOS INDÍGENAS
MUSIC AND INDIGENOUS PEOPLES

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN (1940-2017)

EDICIÓN: FABRICE LENGRONNE

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN



ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
URUGUAY

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2018.

Edición digital, 2018.

© 2018, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2018, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-366-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán
Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay.
Teléfono +598 2709 9494.

PRESENCIA DE "LO INDÍGENA" EN EL QUEHACER MUSICAL DEL ECUADOR

Preámbulo

La sociedad ecuatoriana es muy heterogénea: se compone de varios grupos de grupos, desde muy pudientes (los menos) hasta muy menesterosos (los más). Pero más allá de toda diferenciación, los más de ellos ostentan un tronco común: su descendencia indígena-mestiza. El conquistador español vino sin mujeres, la población que ocupó posteriormente el territorio que hoy constituye el Ecuador fue descendiente de español-blanco y mujeres indígenas. La mayoría mestiza que ahora puebla el país tiene una proporción muy grande de "sangre india". El grupo mestizo ecuatoriano ha pasado con el devenir de la historia a controlar el país en lo económico, político y cultural. No me parece desatinado entonces observar una de las idiosincrasias del mestizo, idiosincrasia que ha tenido profunda repercusión en la vida política, social y cultural del país: el mestizo interiorizó, personalizó, desde muy temprano en la Colonia, la configuración original de relación de poderes de la época:

- blanco = dominador, conquistador, señor
- indio = dominado, conquistado, sirviente.

Formulado de otra manera, lo "indígena" fue considerado sistemáticamente como inferior, como subalterno, como objeto de desprecio. El mestizo procedió a resaltar lo "blanco" y a relegar lo "indio" de su personalidad. El investigador Manuel Espinoza Apolo comenta en el año 2000: "Por consiguiente, los mestizos de ascendencia quichua aparecen como el componente central y primordial

de la colectividad mestiza ecuatoriana. En el ámbito público, estos mestizos niegan u ocultan su procedencia indígena con el fin de diferenciarse y marcar un contraste con los llamados “indios”¹.

Esta idiosincrasia no fue afectada significativamente por los cambios importantes de la historia del país (la independencia, la república). Solamente en el siglo XX se han producido procesos que culminan en los levantamientos indígenas de los años noventa, en los cuales el indigenado ecuatoriano reclama y obtiene un papel de co-protagonista en el destino del país.

Una vista panorámica de la presencia de lo “indígena” en el quehacer musical del Ecuador a partir de la conquista-colonia ocuparía mucho más tiempo del disponible en este marco. Así, me concentraré en los eventos pertinentes a partir del siglo XX.

La investigación musicológica

Existe un cuerpo considerable de investigación musicológica sobre el tema en cuestión. Un documento excelente de introducción y consulta constituye la publicación digital *Bibliografía musical ecuatoriana en línea* (BIMEL), realizada por Pablo Guerrero, accesible en <https://bibliografiamusicaecuatorianaenlinea.wordpress.com/>. En el *Anexo 1* hago además una lista, ciertamente no exhaustiva, de otros documentos importantes.

Una vista panorámica de la presencia de lo “indígena” en el quehacer musical del Ecuador a partir de la conquista-colonia ocuparía mucho más tiempo del disponible en este marco. Así, me concentraré en los eventos pertinentes a partir del siglo XX, ciertamente a vuelo de pájaro.

Lo indígena y la música nacional-popular en el siglo XX

La música indígena permea lo que llamamos la música nacional-popular del país. Ésta es muy rica y diferenciada. El texto de

¹ “*Los mestizos ecuatorianos*”, Quito, 2000, Tramasocial Editorial, Tercera edición, p. 14.

Pablo Guerrero *Apuntes sobre los géneros vernáculos del Ecuador*² nos ofrece un amplio panorama de ella. Quisiera en este escrito, resumiendo y simplificando, mencionar los siguientes ámbitos geográficos y culturales con sus consiguientes prototipos musicales.

En el ámbito rural indígena-andino se practican los siguientes géneros y sus derivaciones:

- danzas rituales, en 6/8, por ejemplo el yumbo, movido;
- el yaraví: en 6/8, muy lento y melancólico;
- el sanjuanito: en 2/4, festivo, cantable yailable.

Son formas musicales con las cuales el indígena rural se identifica.

En el ámbito mestizo-urbano se practican los siguientes géneros y sus derivaciones:

— El pasillo, anotado en 3/4, con una mezcla de ritmo binario y ternario (hemiola), tan característica de muchas músicas latinoamericanas. El pasillo experimenta durante el siglo un proceso evolutivo importante que termina dando como resultado una canción lenta, melancólica, con intensa utilización de textos literarios de poetas consagrados del país. El grupo mestizo-urbano lo adopta como su “música nacional”.

— El pasacalle, en 2/4, posiblemente derivado del pasodoble español. Es la música festiva del mestizado urbano,ailable y cantable, con textos que los identifican geográficamente, tales como “el chulla quiteño”, “la chola cuencana”, “guayaquileño, madera de guerrero”.

El ámbito afroecuatoriano tiene dos escenarios principales: la provincia de Esmeraldas, en la costa norte del Pacífico y el valle del río Chota en regiones conlindantes de las provincias andinas de Imbabura y Carchi. En Esmeraldas el género afroecuatoriano es el de la *marimba*, nombre genérico que representa al instrumento, su música y el lugar social-cultural de su práctica. Estas prácticas se refieren claramente a las tradiciones africanas de donde provie-

² “Apuntes sobre los géneros vernáculos del Ecuador”, Quito, Revista Musical Ecuatoriana EDO, nº 10, abril de 2012.

nen. En el Valle Chota se práctica la *bomba*. Curiosamente este género no tiene relaciones evidentes con el pasado histórico africano de sus habitantes. Una discusión del porqué sobrepasaría el ámbito de este texto. Particularmente interesante en el valle del Chota es la llamada “banda-mocha”, inspirada en las “bandas de pueblo” de los grupos indígenas circundantes. A falta de los instrumentos de viento utilizados en las “bandas de pueblo”, los practicantes de la “banda mocha” los simulan con su aliento modulándolo con objetos vegetales de la región, como por ejemplo “clarinete, en hoja de naranja”, “sarzo en puro” (saxofón, en una calabaza seca y vaciada)³.

Ciertamente existen otros escenarios: muchos otros grupos indígenas, particularmente en los ámbitos amazónicos, tienen cada uno de ellos, prácticas musicales, eminentemente locales y que paulatinamente han empezado a ser recogidas y estudiadas por varios investigadores.

Lo indígena y la música nacional-popular en la segunda mitad del siglo XX

Paralelamente, en la segunda mitad se inician o continúan desarrollos que cambiarán la faz económica y cultural del país. De primera importancia es la intensa migración de la población rural (preponderantemente indígena) a las ciudades, en busca de fortuna y trabajo. Pronto conformarán grupos sociales mayoritarios que irán desarrollando sus prácticas culturales propias, muy diferentes de las de la primera mitad del siglo. Por otra parte músicas populares del Caribe, tales como el bolero, el cha-cha-cha, el mambo, pero sobre todo la cumbia colombiana son integradas progresivamente en el ambiente “fiestero” de las ciudades. La conserva musical empieza a ser objeto de una intensa comercialización en forma de disco, cd y dvd y crea un proceso siempre creciente de producción y consumo. El eventoailable se vuelve uno de los ejes de la práctica musical urbana: grandes eventos en coliseos y

³ Hacia 1978 realicé visitas de trabajo a Esmeraldas, Quinindé y Chota, realizando varias horas de grabaciones de música y entrevistas cuyos originales reposan en mi archivo privado.

estadios con públicos multitudinarios; discotecas, de variada categoría social, desde discotecas “bien”, pasando por toda una serie de categorías sociales hacia “abajo”, hasta “chicherías”, patios de diversión con asistentes preponderantemente indígenas. La “chichería” fue más bien típica de la primera parte del siglo y de alguna manera está ligada íntimamente a mi experiencia musical⁴.

Todos estos desarrollos producen la aparición de nuevas formas de música urbana-popular, creada y sostenidas por las clases populares mestizo-indígenas:

— la tecno-cumbia, integración de música indígena con la cumbia;

— la música chicha, integración de música indígena con ritmos bailables tropicales.

Estos géneros tienen un contenido muy fuerte de identificación. La burguesía mestiza los rechazan, el grupo mestizo-indígena de las clases populares los agita como banderas de una nueva conciencia social, como su símbolo de lo “ecuatoriano”.

Tanto este tema como el del acápite siguiente han sido extensamente discutidos y documentados por Ketty Wong, musicóloga ecuatoriana, en su libro *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito, 2013, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Lo indígena y la música nacional-popular en el siglo XXI

A fines del siglo XX y como consecuencia de sucesivas depresiones económicas que culminan en el nefasto “feriado bancario”⁵, que sumió al país en una crisis abrumadora afectando sobretudo a los grupos populares-pobres. Se produjo una emigración masiva de esas clases a Europa (particularmente Madrid) y a Estados Unidos (particularmente Nueva York). La necesidad de ayuda mutua en un ambiente foráneo duro y hostil los ha ido agrupando y cre-

⁴ Yo viví los primeros veinte años de mi vida en San Diego, barrio pobre de Quito, vecino inmediato de una chichería que hacía sonar por enormes altavoces su música, ocho horas por día, mientras yo pacientemente practicaba en el piano las invenciones de Bach, Sonatas de Beethoven y la Sonatina de Ravel.

⁵ ver: https://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_financiera_en_Ecuador_de_1999.

ando una enorme nostalgia de lo “ecuatoriano”, representado sobretudo por sus comidas, fiestas y “su música”. Así pues esas prácticas (sobretudo las músicas “tecno-cumbia” y “chicha”) pasan a ser cultivadas en el “exilio”, y es ciertamente previsible que empiecen a formar otros géneros musicales correspondientes a sus nuevos ambientes vitales.

La globalización de la producción y consumo están teniendo una repercusión profunda en las prácticas musicales. Portales como *YouTube* han pasado a ser centrales en la producción y distribución de la conserva musical, tienen costos muy bajos, no necesitan de intermediarios y no existe censura o filtro cultural de ningún tipo. Han surgido un sinnúmero de productores y compositores que se dirigen a un mercado muy grande, presentes tanto en los cinturones urbanos nacionales como a los migrantes en el exterior. Los modelos técnicos y estéticos son los de los medios masivos del mercado internacional, con todas las consecuencias que ello implica y a los que me referiré luego.

Lo indígena y la música académica-culta

La producción de música académica-culta en el Ecuador del siglo XX no es extensa, si la comparamos con la de países como Argentina, México, Brasil, Chile, Venezuela. Una de las razones posibles es que aquellos que habrían debido ser soportes de esa creación (orquestas, solistas, instituciones estatales, organizadores de concierto), por razones a ser discutidas todavía, no han acompañado al compositor académico en su tarea.

Durante el siglo XX predomina en el Ecuador la práctica del nacionalismo que, para darle un nombre provisorio, lo llamaré “clásico”. Por nacionalismo “clásico” comprendo:

- la utilización prácticamente exclusiva de formas musicales europeas: sinfonía, sonata, sobretudo la suite de danzas;
- la utilización de los conjuntos instrumentales europeos correspondientes: orquesta sinfónica, grupos de música de cámara, instrumentos solistas, etc.;
- la utilización predominante de un lenguaje armónico tonal mayor-menor, con fuertes elementos pentafónicos.

El nacionalismo “clásico” toma melodías y ritmos indígenas y mestizos y los constriñe a esos moldes.

Un caso particular y emblemático de la música académica del siglo XX es el de Luis Humberto Salgado (1903-1977). De clase media baja, fue autodidacta, no salió del país y se enteró del quehacer internacional solo por informaciones traídas periódicamente por su hermano, diplomático. Su producción fue enorme: 9 sinfonías, óperas, obras de música de cámara y para instrumentos solistas. Su lenguaje es básicamente nacionalista pero también experimentó con técnicas como la politonalidad, la tonalidad extendida, el atonalismo y el dodecafonismo. En 1944 compuso el *Sanjuanito futurista*, primera obra dodecafónica compuesta en Ecuador⁶. Esta obra tiene un valor simbólico enorme, pues, a mi manera de ver, es un punto de quiebre en el que se efectúa una desacralización del material musical “nacional” y que produce una apertura a la innovación, experimentación y fantasía como fuentes de energía creativa. Inicia pues alternativas posibles al “nacionalismo clásico”. El “caso” Salgado es en realidad trágico. Su música prácticamente no fue ejecutada en su vida, a más de lo que él mismo, como pianista, lo hizo. Su música sigue ahora todavía desconocida en un país que lo proclama como uno de sus primeros compositores.

Comentarios

La segunda parte del siglo XX ha observado una presencia cada vez mayor de “lo indígena” en la producción de música nacional-popular, culminando en los géneros “tecno-cumbia” y “música-chicha”. La lástima es que estas prácticas han estado y siguen siendo regidas enteramente por conceptos comerciales y por esté-

⁶ Graciela Paraskevaïdis, compositora y musicóloga argentino-uruguaya nos informa en su texto *Música dodecafónica y serialismo en América Latina* (<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html>) que el dodecafonismo fue introducido en 1934 en América Latina por el compositor argentino Juan Carlos Paz y fue impulsado luego por el compositor alemán Hans-Joachim Koellreutter en Brasil a partir de 1937. Vemos pues que Salgado al escribir su obra dodecafónica en 1944 pertenece a los primeros en practicar esta técnica en Latinoamérica.

ticas del mercado capitalista, reduciendo “lo indígena” a un objeto de comercio. La música académica-culta se ha limitado en el siglo XX, con muy pocos excepciones, a utilizar “lo indígena” en composiciones de tipo “nacionalista clásico”, sin lograr, a mi manera de ver, un salto cualitativo a formas y expresiones verdaderamente nuevas y propias. Pienso por ejemplo, en el trabajo de la OEIN, Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, Bolivia, creada y dirigida por Cergio Prudencio, la cual, a partir de tradiciones aymaras y quechuas, ha creado un cuerpo musical y un repertorio muy original y provocativo.

Han habido pocas iniciativas para tratar de comprender “lo indígena” fuera de la lógica del costumbrismo y el comercio. Una de ellas ha sido la de la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito (OIA), fundada en 1990, la cual ha empezado a fomentar una práctica importante de colaboración con compositores, populares y académicos, iniciando así un repertorio que pasará a ser de gran valor en nuestra cultura musical.

Esto es: nos queda todavía una enorme tarea de búsqueda para poder encontrar en “lo indígena” una fuente espiritual, conceptual y técnica para la creación de una nueva música.

Lo he intentado en mi composición *La Canción de la Tierra*.

La Canción de la Tierra

He vivido ya cerca de cincuenta años en Europa dedicado a la composición y pedagogía, me he especializado en música electrónica y digital. He tratado el tema “nacional” más bien esporádicamente, como en *Ayayayay* (1971), un montaje electroacústico de grabaciones sonoras hecho en los alrededores de Quito y *El Oro* (1992) para grupo de cámara, escrita con ocasión de la celebración del quinto centenario del “descubrimiento” de América. Desde mi jubilación de mi trabajo pedagógico en 2004 me he ocupado con más energía de esta temática. En 2007 se estrenó en el Teatro Sucre de Quito mi composición *Boletín y Elegía de las Mitas* sobre el poema del mismo nombre del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade (Quito-1928, Caracas-1967). La importancia musical y humana de esta obra para mi puede deducirse de la siguiente cita

tomada de una entrevista: “El libro de mi padre⁷ me informó fuera de toda duda de que yo era indio, hecho que me avergonzó infinitamente. He necesitado toda una vida y el haber compuesto el *Boletín y Elegía de las Mitas* para aceptarlo y comprender ahora que es una parte *sine qua non* de mi vida y mi riqueza”.

He deseado continuar la ruta iniciada con la composición de *La Canción de la Tierra* (2011-2012), obra a la que dedicaré los siguientes párrafos. Me he formado muy cerca de la música europea de concierto. Es mi segunda naturaleza. *La Canción de la Tierra* de Mahler, compuesta hacia 100 años, es una obra que siempre me ha conmovido pero al mismo tiempo irritado, por su aire de melancolía y fatalismo. Desde que la escuché decidí escribir también una Canción de la Tierra, pero una Canción de la Tierra del *nuevo mundo*, como se ha dado en nombrar a nuestro continente, una obra que *suene* de una manera radicalmente diferente.

La obra ha sido compuesta para un espacio específico (el Palacio de Cristal del Itchimbia en Quito), una fecha específica (21 de junio, solsticio de verano, día en que las comunidades andinas festejan la fiesta del Inti Raymi) y una hora específica, de cinco a seis de la mañana, intervalo en que el cielo de Quito presencia la salida del sol, atrás del Cayambe.

El Palacio de Cristal es una reconstrucción del que fue por 100 años el mercado quiteño de Santa Clara, reconstrucción que fue realizada en la cima del Itchimbia, colina que domina Quito y que tuvo, en tiempo precolombino, importancia militar y religiosa. Durante la reconstrucción se reemplazaron todas las paredes exteriores con elementos de cristal, lo cual da al palacio una vista espléndida de 360 grados.

La obra ha sido instrumentada para:

— La Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA), fundada en 1990, y que consiste de 38 músicos que ejecutan instrumentos tra-

⁷ *El Indio cerebro y corazón de América*, Editorial Jodoco Ricke, Quito, 1949, tesis doctoral de Segundo B. Maiguashca, en el que propone sugerencias para la integración del indio a la cultura nacional ecuatoriana.

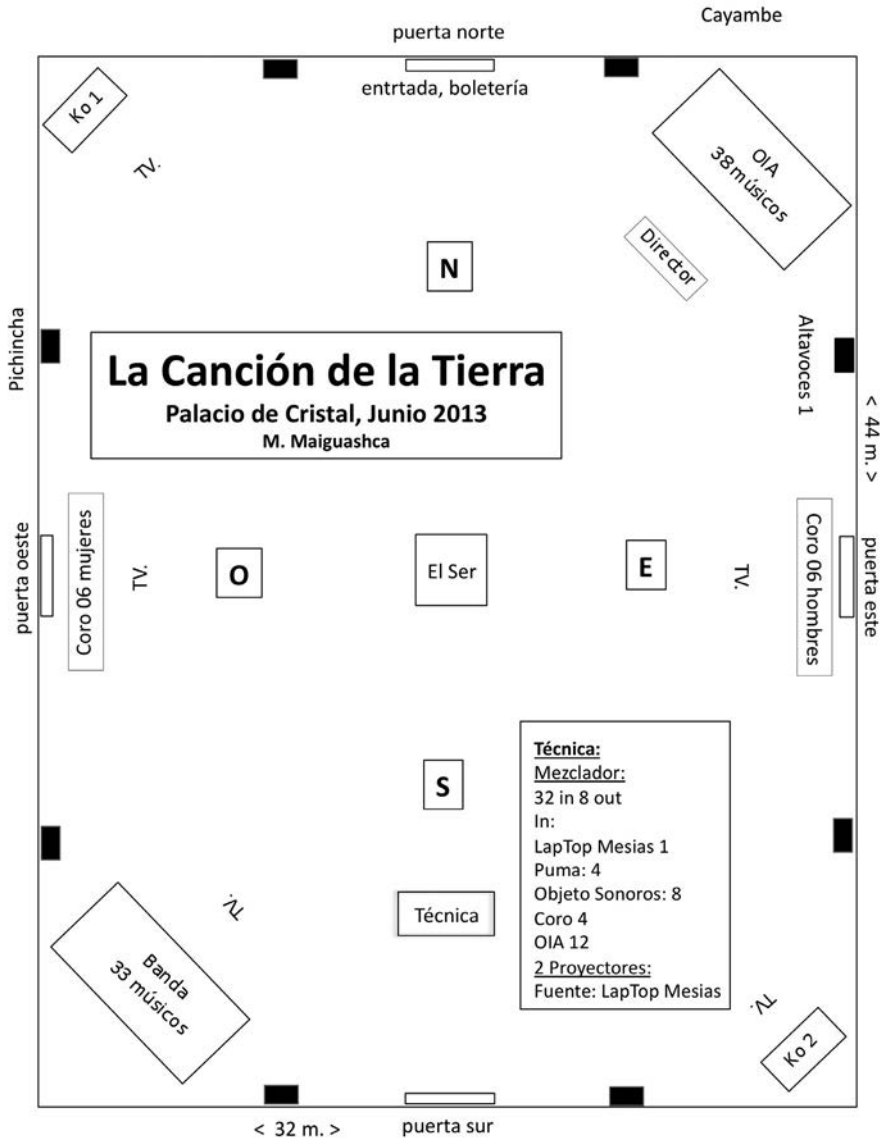


Fig. 1: distribución del instrumentario en el espacio principal del Palacio de Cristal.

dicionales de la región andina ecuatoriana, ensamble localizado en la esquina noreste de la sala.

— Una Banda de Instrumentos de Viento (33 músicos), que evoca la presencia y sonoridad de las “bandas de pueblo”, tan cercanas a la idiosincrasia de los pueblos andinos, localizada en la esquina suroeste.

— Un coro compuesto por seis voces masculinas (puerta este) y seis voces femeninas (puerta oeste), coros de tipo madrigalista.

— Dos grupos de “objetos sonoros”, (localizados en las esquinas noroeste y sureste). Mi proyecto con “objetos sonoros” surgió hace una veintena de años. Consiste en la amplificación de objetos de metal y madera (éstos confeccionados por mi hijo Gabriel) colgados en un armazón cúbico. Los sonidos producidos con percutores y arcos son *no-armónicos* (en el sentido acústico del término), más bien “ruidosos” y de un carácter a la vez arcaicos pero también, a mis orejas, muy actuales. Los “objetos sonoros” siguen siendo una preocupación central de mi trabajo musical⁸.

— Una instalación sonora, *El Ser*, consistente en una escultura grande de madera, construida igualmente por Gabriel, suspendida en resortes y por tanto móvil: puede moverse y sonar (bailar y cantar) a discreción de un intérprete que la “toca” con percutores y arcos⁹. Esta instalación representa el centro geográfico y energético del evento. La escultura sintetiza, en una figura, los animales tutelares de los tres mundos de la cosmovisión andina: el guamán (cóndor), el puma y la serpiente Amaru, tema que volveré a tratar más abajo.

— Una instalación que utiliza ondas estacionarias, las que tienen la particularidad de cambiar de intensidad de acuerdo al lugar en que se encuentre el observador y la longitud de onda del sonido escuchado. Al proyectar una veintena de ondas sinusoidales, de graves a agudas, un oyente que se mueve percibirá un continuo cambio de intensidades de esas ondas; de no moverse no percibirá ningún cambio. De esta manera he querido motivar al visitante a escuchar el concierto caminando y no necesariamente sentado.

— El equipo de difusión consta de ocho canales.

⁸ Una descripción de su génesis y práctica puede leerse en <http://www.maiquashca.de/media/pdf/t-objetossonoros.pdf>.

⁹ El enlace <https://www.youtube.com/watch?v=b6JS4TVDiSY> da acceso a una acción de Gabriel Maiguashca con su creación.



Fig. 2: *La Canción de la Tierra*, grupos musicales (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): Objetos Sonoros I, Objetos Sonoros II, Orquesta de Instrumentos Andinos, Banda de Vientos, coro de mujeres, coro de varones, electrónica, la esquina nororiental, cerca de las 6 de la mañana.

La dirección musical estuvo a cargo del excelente músico Jorge Oviedo. Todos los elencos musicales, como también elementos técnicos de esta producción fueron contribuidos por el Teatro Sucre de Quito.

Cito de las notas al programa:

“Sabemos bien que nuestra historia no se inicia con el “descubrimiento y conquista” del continente. Sabemos también que el “descubrimiento y conquista” dieron paso a una superposición de culturas que llevó a lo precolombino al borde de su destrucción y desaparición. La filosofía, la religión y las formas de vida europeas pasaron a ser el patrón de la vida americana. Y lo siguen siendo, en gran parte. Pero existe una manera andina de percibir el mundo, la cual se diferencia en muchos aspectos de una manera europea de percibir el mundo. No me siento competente para describirla, menos aún explicarla. ¿Será posible hacerla sonar?”

La cosmovisión indígena

Un primer paso para la realización de este proyecto fue el de acercarme de alguna manera a la cosmovisión andina indígena. Lo he hecho a través de varios textos, principalmente de *El Qapaq-Nan* del investigador peruano Javier Lajo (Quito 2006, Ediciones Abya-Yala) y *El Guamán, el Puma y el Amaru* de Hugo Burgos (Quito, 1995, Ediciones Abya-Yala). Describir esa cosmovisión supera mis posibilidades. Quisiera resumirla como yo la comprendo.

Las deidades principales de la cultura quechua precolombina toman los nombres de Pachacámac, Viracocha e Inti. Entiendo que no existe un consenso generalizado sobre los atributos de cada una de ellas. Una interpretación posible, tomando como base el significado aceptado de esos términos en la lengua quechua: Pachacámac significa *creador del espacio-tiempo*. Viracocha significa (*vira*: grasa, energía; *cocha*: lago, laguna) lago de grasa, *lago energético*. ¿Se podría comprender a Pachacámac como el principio creador en si y asociar a Viracocha al acto de la creación? Varios mitos representan a Viracocha surgiendo del Lago Titicaca (¿el lago energético?). Claro está que Pachacámac y Viracocha son entidades muy abstractas para el “runa”, el habitante andino. El Inti,

por el contrario, es el dios personalizado, dios concreto representado por el sol, al cual el “runa” puede dirigirse, invocar y por cierto adorar.

Fundamental en la cosmovisión andina es el principio de la dualidad, el principio de pares complementarios. La creación se basa en estructuras duales que se complementan: tal vez la más fácil de comprender es la basada en los principios de lo masculino y lo femenino. Otra dualidad substancial es la de Hanan, “lo de arriba”, y Urín (o Uku), “lo de abajo”, dualidad que permea varios aspectos de la concepción vital andina (cosmogonía, política, geografía, construcción de ciudades, etc.). La expresión cosmogónica de esta dualidad está representada por:

— *Hanan-Pacha*, el mundo de “arriba”, animal tutelar: el guamán (cóndor);

— *Uku-Pacha*, el mundo de “abajo”, animal tutelar: la serpiente Amaru;

— un *mundo intermedio*, el *Kay-Pacha*, el mundo de “aquí y hoy”, animal tutelar: el puma¹⁰.

La cosmovisión indígena implica naturalmente también una dimensión ética:

El *Sumak kawsay*, en castellano el “buen vivir”, es su precepto central. Sobre la interpretación de ese precepto se ha desatado una discusión entre filósofos, políticos y la opinión pública. Cada uno lo interpreta a su manera. Yo, con la mayor ingenuidad, lo quiero comprender así: *vivir en armonía consigo mismo, con el “otro-los otros” y con el todo, la naturaleza*. Lo cierto es que ese precepto central de la cosmovisión indígena ha pasado a tener enorme presencia en el mundo actual, sobretodo como alternativa a los principios que rigen una visión capitalista de la vida. Las constituciones del Ecuador y Bolivia lo incluyen como precepto central de la función del Estado.

Pachacámac, habíamos dicho, es el creador del espacio-tiempo. La *Pachamama*, es la creación misma, es todo lo que existe, es la

¹⁰ El texto *El Guamán, el Puma y el Amaru* de Hugo Burgos (Quito, 1995, Ediciones Abya-Yala) analiza en detalle la relación de esos símbolos con nociones de la organización política y social de los indígenas andinos.

“naturaleza” en su expresión mayor. El “runa” es parte integrante de ella con sus correspondientes derechos y obligaciones. El respeto y amor a la Pachamama en todas sus manifestaciones son parte fundamental de la ética indígena. Las relaciones sociales son regidas por los principios de reciprocidad, redistribución y solidaridad, teniendo en mente el bien colectivo, el de la comunidad.

Las canciones

La *Canción de la Tierra* consta de las siguientes 19 canciones:

Canción del Ser, Canción del Ruido Cósmico, Canción del Hanan-Pacha (el mundo de arriba), Canción de Illapa (dios de la tempestad), Canción del Kay-Pacha (el mundo de aquí), Canción del Viento, Canción de la Papa Chuna, Canción de los Guacamayos, Canción del Páramo, Canción de las Cosas Pequeñas (de la Mariposa, del Eco, de la Guitarra, del Cardo, del Huiragchuro), Canción del Estar, Canción del Agua, Canción del Uku-Pacha (mundo de abajo), Canción de la Cordillera, Canción del Huamán, Canción del Paisaje Seco, Canción del Granizo, Canción del Kwichi (arco iris) y Canción del Amanecer¹¹.

Solamente al haber terminado la obra me percaté de que todas las canciones eran dedicadas a diferentes formas de manifestaciones de la tierra-naturaleza y que solo una de ella se refería al “runa”, al ser humano, la *Canción del Kay-Pacha* (el mundo de aquí), que hace alusión a las calles y mercados de Quito.

Me propuse deliberadamente en esta composición a no utilizar material musical (melodías o ritmos) indígenas. Solamente la última canción, la *Canción del Amanecer*, hace cita de un canto pagano precolombino de adoración al sol, cuyo texto no ha podido ser localizado. Práctica probada del conquistador en su empresa colonizadora fue el de apropiarse de símbolos paganos de los conquistados y de darles un significado cristiano. Este canto pagano, con el texto “salve, salve, gran señora,” de adoración a la Virgen María ha pasado a ser una de las canciones más difundidas

¹¹ El enlace <http://www.maiquashca.de/index.php/es/2011-a/370-702011-12-qla-cancion-de-la-tierra-es> proporciona información complementaria y permite escuchar 6 de las 19 canciones de esta composición.

en el Ecuador. En *La Canción de la Tierra*, he querido invertir el proceso al tomar esa canción cristiana y devolverle su carácter pagano original: el público canta una nota pedal, “entregada” a ellos por los 12 coristas, el resto de los músicos hace escuchar la melodía de la canción, sin el texto cristiano, todos ellos (músicos y público) dando la bienvenida al Inti que a las 6 de la mañana comienza su rutina milenaria de iluminar el cielo de Quito.

Postludio

La Canción de la Tierra documenta mi esfuerzo por buscar en “lo indígena” una fuente espiritual, conceptual y técnica para mi trabajo creativo. He querido sobretodo devolver a la música el elemento *ritual*, substancial en la práctica de las músicas indígenas.

En algún momento realizaré un análisis técnico de la composición. Estoy preparando una documentación de la obra en forma de un video que utiliza la grabación audio del concierto y material gráfico que está siendo realizado por el video-artista argentino Carlos Poete. Prevemos tenerla lista para mediados del 2019.



Fig. 3: El Palacio de Cristal a eso de las 6 a.m.

Anexo 1

Selección de documentos sobre temas de “lo indígena” en la música ecuatoriana:

Raoul d’Harcourt (1879, Oran/Argelia;1971, París) y **Marguerite d’Harcourt**:

— *La musique des Incas et ses survivances*, París, 1925, P. Geuthner.

Segundo Luis Moreno (1882-1972), investigador y compositor ecuatoriano:
— *La música y danzas autóctonas en el Ecuador*, Quito, 1949, Editorial Fray Jodoco Ricke.

— *La Música de los Incas*, Quito, 1957, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carlos Alberto Coba (1937), investigador y compositor ecuatoriano:
— *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, Instituto Otavaleño de Antropología, dos tomos, Quito, 1991, Ediciones del Banco Central del Ecuador.

Juan Mullo Sandoval (1956), etnomusicólogo y compositor ecuatoriano:
— *Música patrimonial del Ecuador*, Quito, 2009, Fondo Editorial del Ministerio de Cultura Ecuador.

Wilson Pico (1949), bailarín e investigador ecuatoriano y **Amaranta Pico**, investigadora ecuatoriana:
— *El cuerpo festivo*, DVD y libro, Quito, 2011, Fondo Editorial del Ministerio de Cultura Ecuador.

Julián Pontón (1961), flautista, investigador y compositor ecuatoriano en colaboración con Luis Enrique Cachiguango (1963) investigador ecuatoriano:
— *Yaku-mama, la crianza del agua*, Quito, 2010, Ministerio de Cultura del Ecuador.

Pablo Guerrero, (1962), musicólogo ecuatoriano, fundador del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana y de la Corporación Musicológica Connúsica.
— *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, dos tomos, Quito 2002, 2005. Corporación Musicológica Ecuatoriana Connúsica.
— “Apuntes sobre los géneros vernáculos del Ecuador”, Quito, Revista Musical Ecuatoriana EDO, nº 10, abril de 2012.

Ketty Wong (2013), musicóloga ecuatoriana, Universidad de Kansas:
— *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Quito, 2013, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Encuentro Internacional de Musicología 2012, Loja
<http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/iii-encuentro-internacional-de-musicologia-2012/>