

**LA MÚSICA DE LOS ANDES NARIÑENSES, APROXIMACIONES
ETNOMUSICOLÓGICAS**

MARIO FERNANDO EGAS VILLOTA

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN ETNOLITERATURA
SAN JUAN DE PASTO
2008**

**LA MÚSICA DE LOS ANDES NARIÑENSES, APROXIMACIONES
ETNOMUSICOLÓGICAS**

MARIO FERNANDO EGAS VILLOTA

Trabajo realizado con el fin de optar al título de Maestría en Etnoliteratura

Asesor:

Mario Madroñero Morillo

Magister en Etnoliteratura

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN ETNOLITERATURA
SAN JUAN DE PASTO
2008**

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Pasto, 16 de Abril de 2008

Dedico este trabajo a SANDRA, JUAN SEBASTIAN, PAULA ANDREA Y MARIA FERNANDA por su amor, apoyo, paciencia, su alegría constante y su incomparable compañía.

A mi MAMÁ ELVIRA VILLOTA DE EGAS, mi primera y mas importante maestra.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a todos mis maestros, de modo especial a: BRUNO MAZZOLDI, WILLIAM TORRES, REMIGIO CACERES, SONIA VICENTE por compartir con generosidad sus experiencias, conocimientos y maravillosas enseñanzas.

A mi asesor, compañero y amigo MARIO MADROÑERO por su apoyo y disposición.

A todas aquellas personas que de una u otra forma han ayudado a la realización de este trabajo: GABRIEL RUANO, JULIAN BASTIDAS, MARTHA ENNA RODRIGUEZ, ROSA LILIANA ZAMBRANO.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	16
1. OBERTURA	17
2. SISTEMAS MUSICALES INCAICOS	33
3. LOS INSTRUMENTOS DE ORIGEN INCAICO	38
3.1 AERÓFONOS E INSTRUMENTOS DE VIENTO	45
4. EL CARÁCTER TRISTE DE LA MÚSICA	49
5. LA MUSICA NARIÑENSE CONTEXTO SOCIOCULTURAL	54
6. LA GUANEÑA Y LA IDENTIDAD CULTURAL EN LOS ANDES NARIÑENSES	63
6.1 ANALISIS MUSICOLÓGICO DE LA GUANEÑA	84
6.2 ANALISIS MUSICOLÓGICO DE TREINTA VERSIONES DE LA GUANEÑA	86
6.2.1 Versión de Caribbean Big Band	87
6.2.2 Versión de Eddy Martínez – New York	88
6.2.3 Versión de Raúl Rosero – Bogotá	89
6.2.4 Versión de la sinfónica de Nariño – Pasto	90
6.2.5 Versión de Dulamans Vroudenton – Austria	92
6.2.6 Versión de Eduardo Maya – Bogotá	93
6.2.7 Versión de Blas Emilio Atehortúa – Bogotá	94
6.2.8 Versión de Pedro Nel Martínez – Medellín	95
6.2.9 Versión de Rondalla Nariñense – Pasto	95
6.2.10 Versión de Oriol Rangel – Bogotá	96

6.2.11	Versión de América Libre – Pasto	99
6.2.12	Versión del Mariachi Vargas – México	100
6.2.13	Versión de Luis Chato Guerrero – Pasto	102
6.2.14	Versión de Chimizapagua – Bogotá	102
6.2.15	Versión de Marimba Y Son – Pasto	103
6.2.16	Versión del Grupo Quillasinka – Pasto	104
6.2.17	Versión de Trigo Negro – Bogotá	104
6.2.18	Versión de Fabio Páramo – Medellín	105
6.2.19	Versión de la Banda de Ancuya	105
6.2.20	Versión de la Banda de Cumbal	106
6.2.21	Dos versiones de Opus 2 – Agrupación pastusa	106
6.2.22	Versión de la orquesta de instrumentos andinos de la ciudad de Quito	107
6.2.23	Versión del Grupo Catari de Bolivia	109
6.2.24	Versión del Grupo Amadeus de Pasto	110
6.2.25	Versión de Jaime y Leandro Chávez – Medellín	110
6.2.26	Versión de Los Quimbayas de Ipiales	111
6.2.27	Versión de Alma Caucana – Popayán	111
6.2.28	Versión de Ñandamañachi de Quito	111
6.2.29	Versión de la Ronda Lírica	112
6.3	LOS TEXTOS DE LA GUANEÑA	113
6.3.1	La Guaneña: versión de Rondalla nariñense No. 9	114
6.3.2	La Guaneña: versión de mariachi Vargas México No. 12	114
6.3.3	La Guaneña: Versión de Chimizapagua No. 14	115
6.3.4	La Guaneña: Versión del Grupo Quillasinka	115
6.3.5	La Guaneña: Versión de Fabio Páramo No.18	116
6.3.6	La Guaneña: Versión de los Quimbayas de Ipiales No. 26	116
6.3.7	La Guaneña: Versión Ronda Lírica No. 29	117
7.	EL HUMOR EN LA MÚSICA NARIÑENSE	122
8.	RESONANCIAS Y CONCLUSIONES	131
9.	EPÍLOGO	136

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Intérprete de la música andina	32
Figura 2. Trifonía del acorde mayor y del acorde menor	33
Figura 3. Trifonía	34
Figura 4. Tetrafonía	35
Figura 5. Chill chill de uñas de llama	38
Figura 6. Pututo	39
Figura 7. Tambores (Tinya y Bombo)	41
Figura 8. Pututo	46
Figura 9. Ocarinas y antaras	47
Figura 10. Personaje con una trompeta y un perro de ayuda	48
Figura 11. Flautas de Pan	48
Figura 12. Partitura de la Guaneña.	84
Figura 13. Agrupación de música campesina nariñense	86
Figura 14. Acompañamiento rítmico de la versión No. 1	87
Figura 15. Patrón rítmico de la melodía en la versión No. 2	88

Figura 16. Esquema de la percusión en la versión No. 4	91
Figura 17. Esquema rítmico de la tuba en la versión No. 4	92
Figura 18. Percusión en la versión No. 6	94
Figura 19. Percusión de la versión No. 10	97
Figura 20. Rítmica del piano en la versión No. 10	98
Figura 21. Percusión del tambor en la versión No. 10	98
Figura 22. Esquema percutivo de la versión No. 10	98
Figura 23. Primer esquema rítmico de la versión No. 11	99
Figura 24. Segundo esquema rítmico de la versión No. 11	99

GLOSARIO

ACORDE INVERTIDO: distribución de las notas de un acorde en un orden diferente, en la cual la fundamental puede ocupar el lugar de la voz superior o la voz intermedia.

ACORDE MENOR: superposición de tres sonidos organizados por una relación interválica de tercera menor y tercera mayor.

ACORDE PERFECTO MAYOR: superposición de tres sonidos organizados por una relación interválica de tercera mayor y tercera menor.

APOYATURA: nota de adorno melódico de igual carácter que las notas ordinarias ubicada en el grado superior o inferior que la principal.

ARMÒNICOS: son sonidos que se producen en vibración simultánea o concomitante con un sonido principal.

BIMODAL: relativo a los actuales modos mayor y menor.

CACHULLAPI: música andina ecuatoriana alegre y festiva denominada así probablemente por su relación con el músico Víctor Manuel Salgado apodado “cachullapi” quien grabó con su grupo, música popularailable, que popularmente se denominó cachullapi.

CANTO LLANO: música vocal religiosa sin acompañamiento instrumental (a cappella). Varios cantores entonan al unísono una melodía, o monodia.

CONTRASTES DINÁMICOS: contrastes o cambios relativos a la intensidad del sonido.

FUNDAMENTAL DE UN ACORDE: grado principal de un acorde.

KURI SHIMI: vocablo kichwa que se traduce literalmente como lengua de oro. Su sentido trata de explicar el valor fundante de esta lengua como soporte de muchas expresiones de raíz cultural muy antigua que sobreviven en el presente, regadas de una rica herencia cultural cuyo acceso se da a través del lenguaje.

MAMACUCHA: es la madre de los lagos y lagunas. En el libro dioses y hombres de Huarochiri, se narra como la hermosa diosa fecundada siendo virgen y luego perseguida. Creyó estar esperando el hijo de un andrajoso e indigno hombre y entristecida huyó hacia el Este para convertirse en mamacucha es decir, en el océano Atlántico.

MODO: escala musical estructurada de acuerdo a un sistema preestablecido. En la Edad Media se reconocieron los modos jonio, dorio, frigio, lidio mixolidio, eolio y locrio. El modo jonio pasó a ser el modo mayor y el eolio, el modo menor actuales.

ORGANOLÓGICO: relativo a los instrumentos musicales característicos de un género o una expresión musical particular.

PACHACAMAC: cuidador del universo.

PACHAMAMA: madre tierra que vive en total armonía con el runa andino.

PACHASOFÍA: mezcla de los vocablos PACHA que en kichwa representa relaciones del espacio y el tiempo y SOFÍA que representa la sabiduría como

expresión integral en el pensamiento griego. Esta palabra compuesta trata de significar la forma como el runa andino interpreta y vive de modo holístico la realidad.

PENTACORDIO O PENTACORDO: serie ascendente de los cinco primeros grados de una escala mayor diatónica.

PUYU: Nube.

RUNA ANDINO: expresión que hace referencia al habitante de la zona andina.

SÍNCOPA: desplazamiento del acento rítmico de un tiempo fuerte a un tiempo débil.

SISTEMA PENTAFONAL: sistema musical cuyo fundamento es la escala pentáfona o de cinco sonidos entre los cuales no hay proximidad de semitonos.

SUBTÓNICA: nota ubicada a distancia de un tono inferior de la tónica de una escala musical.

TRIFONÍA DEL MODO MAYOR: serie de tres sonidos que constituyen la base de un sistema musical identificado en muchas melodías propias de grupos humanos de origen y tradición incaica que por su conformación puede asimilarse a los grados principales (I-III-V) del modo mayor.

TRIFONÍA DEL MODO MENOR: serie de tres sonidos que constituyen la base de un sistema musical identificado en muchas melodías propias de grupos humanos de origen y tradición incaica que por su conformación puede asimilarse a los grados principales (I-III-V) del modo menor.

URCUNINA: palabra kichwa que significa montaña de fuego. Los pastusos llamamos con este nombre a nuestro volcán Galeras en reconocimiento veneración y afecto.

VALLE DE ATRIZ: hermoso valle sobre el que se encuentra ubicada la actual ciudad de San Juan de Pasto en el Departamento de Nariño.

ABSTRACT

The Nariño's music is known as a rich cultural expression whose identifiable conformation involves various factors that have originated it.

The Inca root that has not clearly been recognized, has by far permeated the present musical activity, giving today's music is formal, melodic, timbre, harmonic and expressive characteristics which could have been originated in a farther distant past.

People who have historically inhabited the Andes region that is located between the North part of Ecuador and the south part of Colombia maintain behavioural characteristics and relationship, modes that identify them with a common root. Although the possible developments and expressive forms may present some recognizable differences, these differences do not conceal the indisputable proximities. In this way, the powerful sound of an ancient sea shell which was played to show the presence and dignity of great men was converted into a formidable echo that spread an immense legacy with its colourful notes. This echo has arranged its luggage for a long trip with a consonant resonance in the space and time creating a continuous vitality like a masterpiece that involves towns, creator, listeners, translators and doers of a collective purpose, maybe a dream, which make sense to its vital presence.

INTRODUCCIÓN

Como música nariñense es conocida una rica expresión cultural cuya conformación como manifestación identitaria involucra diversos factores que le han dado origen. De un lado la indiscutible raíz incaica que si bien no ha sido claramente reconocida, ha permeado el quehacer musical actual desde sus características, formales, melódicas, tímbricas, armónicas y expresivas, que tal vez, sean de origen, probablemente, mucho más remoto.

El hombre que ha habitado históricamente la región de los Andes en la zona comprendida entre el norte ecuatoriano y el sur de Colombia conserva características comportamentales y modos de relacionarse, que denotan la rica herencia de imaginarios y formas simbólicas que lo abrazan en una raíz común. Si bien los posibles desarrollos y formas expresivas puedan presentar algunas diferencias reconocibles, las mismas no ocultan las indiscutibles proximidades. Así el sonido poderoso de un caracol antiguo que se tocó para afirmar la presencia y dignidad de grandes hombres, se convirtió en un eco formidable que regó de sus notas coloridas un inmenso legado que ha acomodado su equipaje para un viaje prolongado constituido en constante resonancia del espacio y el tiempo en la creación de un continuo vital a la manera de una obra artística que involucra a los pueblos como creadores, oyentes, intérpretes y hacedores de un propósito colectivo, tal vez un sueño, que le otorgue sentido a su presencia vital.

1. OBERTURA

TIEMPO DEL HOMBRE

*La partícula cósmica que navega en mi sangre
es un mundo infinito de fuerzas siderales.*

*Vino a mí tras un largo camino de milenios
cuando, tal vez, fui arena para los pies del aire.*

Luego fui la madera. Raíz desesperada.

Hundida en el silencio de un desierto sin agua.

Después fui caracol quien sabe donde.

Y los mares me dieron su primera palabra.

*Después la forma humana desplegó sobre el mundo
la universal bandera del músculo y la lágrima.*

Y creció la blasfemia sobre la vieja tierra.

Y el azafrán, y el tilo, la copla y la plegaria.

Entonces vine a América para nacer en Hombre.

Y en mí junte la pampa, la selva y la montaña.

*Si un abuelo llanero galopó hasta mi cuna,
otro me dijo historias en su flauta de caña.*

*Yo no estudio las cosas ni pretendo entenderlas.
Las reconozco, es cierto, pues antes viví en ellas.
Converso con las hojas en medio de los montes
y me dan sus mensajes las raíces secretas.*

*Y así voy por el mundo, sin edad ni destino.
Al amparo de un cosmos que camina conmigo.
Amo la luz, y el río, y el silencio, y la estrella.
Y florezco en guitarras por que fui la madera.*

Atahualpa Yupanqui

Sobre los valles, llanuras y montañas, vuela amoroso el viento señor omnipresente de Los Andes; canción silbido y llanto; melodía que cuenta las hazañas gloriosas de otras horas.

Riego nostálgico que canta la histórica presencia de grandes hombres que poblaron de ensueños, cada rincón, cada espacio de este continente, pintaron de todos los colores el firmamento y aromaron de flores de enternecidos pétalos, sus campos, sus veredas, sus secretos. Y ese mismo silbido que vuelve de otros tiempos, juguetea entre las puertas de oxidados cerrojos gira y juega, canta y ríe, se mece en el columpio de nuestra infancia revelando generosos secretos. El universo entero soñado y dibujado en palabras. Palabra – canción, palabra – saber, palabras que contaron los abuelos y estos a nuevos nietos. Sabiduría contada en Kurí-shimi (lengua de oro) y que vuela en el viento y vuelve y vive. Somos hoy en el canto presente, traído de milenarias creaciones en palabras regadas de nostalgias, en este hermoso Valle de Atríz y en las montañas.

Presencias vivas: Cotopaxi, Imbacucha, Tungurahua, Urcunina, Mamacucha. Estos tatarabuelos hacen polifonía en Los Andes espacio-tiempo; Pachamama que expresa su aquilatada verdad y sus encantos en Kichwa.

Ñukanchik Jatuntayta Kunata Puyutapimi Rishkan (nuestros abuelos han venido en la nube) nube ancestral que se junta en una danza amorosa, en una fiesta sagrada con illapu tamyá tapimi kuyaylla.

“Como nube en la que se acerca es una unidad. Está alta y distante blanda y blanca y, cuando se acerca, despierta en los hombres tiernos sentimientos. Pero apenas descarga se desintegra; en gotas aisladas llega la lluvia a los hombres y al suelo, en el que se insume. La danza que ha de atraer la lluvia por transformación de ella, representa también la fuga y la desintegración de una masa, más aún que su formación. Los danzantes desean la nube, pero no ha de quedarse arriba, ha de verterse.

La nube es una masa amiga, y esto se advierte en el momento en que la comparan a los antepasados. Los muertos vuelven en las nubes de lluvia y atraen la bendición. Cuando en la tarde de verano aparecen nubes de lluvia se dice a los niños “ved, vienen nuestros abuelos”. Con ello no se alude a los muertos de esta familia, sino muy en general a los antepasados.

Los sacerdotes sin embargo en su aislamiento ritual, permanecen sentados durante ocho días, inmóviles y recogidos en sí mismos ante sus altares y hacen conjuros para que la lluvia haga acto de presencia.

Donde se encuentra
vuestra estable morada,
os pondréis en camino desde allí,
para calmar las nubecitas que el viento avanza,
nuestras finas tiritas de gualdrín
con mil vívidas aguas.
Enviareis, para que entre nosotros permanezca
la bella lluvia vuestra que acaricia la tierra,
aquí en Itiwana,
residencia de nuestros padres,
de nuestras madres,
de los que nos antecedieron en vida.
Con vuestra enorme cantidad de agua
llegareis todos juntos”¹

Yachachikuna, yupaichani (maestros gracias) por permitirnos encontrar el sentido de lo que somos desde los tiempos remotos, para poder cantar orgullosos nuestras pentafonales sinfonías y escribir nuestros sueños en Kurishimi (lengua de oro).

En sus escritos sobre filosofía andina, Joseff Estermann explica la diferencia de esta con la concepción de la filosofía occidental. Destaca de manera primordial, la tendencia de la filosofía en la concepción occidental de someter al ana-lysis la realidad. Esto significa una clasificación de la realidad como algo diatópico (sujeto / objeto; yo / no yo; físico / metafísico; finito / infinito). Sin embargo, adoptando el paradigma de que la realidad es una sola e integral (holismo), explica cómo en la filosofía andina, la realidad no permite divisiones a la manera del análisis lógico

¹CANETTI, Elías. Masa y poder. 6ª Edición. Romanyà Valls: Muchnik: Editores. 1994. p. 141.

occidental. "Para la filosofía andina, la realidad 'holística' tampoco permite distinciones reales 'absolutas', debido a la relacionalidad como rasgo fundamental. La filosofía tiene un solo 'contenido' (el término "objeto" ya es inadecuado): la rica experiencia vivencial de la 'realidad' por parte del runa andino. Esta experiencia no se puede clasificar y dividir en 'partes' mediante un criterio 'objetivo' o 'real', porque tal clasificación ya sería la consecuencia de una cierta experiencia y de su interpretación, tal como lo realiza el *homo occidentalis*. La experiencia es integral e integrada, y, a la vez, es la experiencia de lo integral (*holon*) e integrado (*relacional*). Sin embargo, la explicitación filosófica de esta experiencia requiere de un cierto criterio 'pragmático' de clasificación, porque el espíritu discursivo, al tratar de 'comprender' lo no - discursivo (presente) e integral (holístico), adopta un cierto orden de procedimiento (clasificación funcional más que 'real')." ²

Como consecuencia surge la necesidad de crear una nueva terminología que posibilite un proceso hermenéutico de la realidad del hombre de Los Andes, de tal manera se propone Pachasofía, una expresión que junta un concepto amplio referido a relaciones del espacio y el tiempo en Los Andes (Pacha) y el sufijo **sofía** relacionado son sabiduría como una experiencia integral. "Al introducir el neologismo quechua-griego "Pachasofía" ya que fue usado por Manrique Enríquez, favorecemos implícitamente el sincretismo filosófico, por lo menos en cuanto a la terminología. Esto nos parece inevitable en vista de que la filosofía andina como interpretación racional de la experiencia colectiva del pueblo andino, no ha producido una terminología filosófica 'técnica' de tal sutileza como lo ha logrado la tradición occidental en 26 siglos. Por lo tanto, es preciso prestarse cierta terminología occidental, transculturalarla a través de un proceso hermenéutico intercultural (diatópico) e introducirla dentro de un nuevo paradigma como un 'equivalente homeomórfico'. El término griego *sophía* que integra el vocablo

² ESTERMANN, Joseff. Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina. Quito: Abya-Yala. 1.998. p.141.

“filosofía”, nos parece más compatible con la racionalidad andina que por ejemplo los términos *logos* o *ratio*. En el vocablo *sophía* todavía está presente el 'saber' integral acerca de la 'realidad' que no sólo incluye la *dianoia* intelectual o la *noësis* epistemológica, sino también la *aisthesis* sensitiva (en castellano, “saber” es una palabra equívoca) y la *empireia* vivencial. El *sophos* es una persona experimentada y de autoridad que posee una 'sabiduría' (*sophía*) integral e integrada. Por lo tanto preferimos el término 'Pacha-sofía' al posible 'Pachalogía'.³

Los ejes cardinales de Pachasofía se extienden el ordenamiento espacial entre arriba (*hanaq*) y abajo (*uray*), y entre izquierda (*lloq'e*) y derecha (*pañá*); y según el ordenamiento temporal, entre antes (*ñawpaq*) y después (*qhepa*). Estas dualidades más que oposiciones son polaridades complementarias.

Otro eje ordenador es la polaridad sexual entre, lo femenino (*warmi*) y lo masculino (*qhari*) que se da tanto en el arriba (*sol* y *luna* o *inti* y *quilla*), como en el abajo (*varón* y *mujer*).

En la región nariñense, se reconoce la supervivencia de importantes elementos, que guardan relación con la cosmovisión incaica, heredados a través de formas híbridas o sincréticas en rituales o celebraciones, en los que se reconoce de modo innegable, la presencia de la concepción del universo como casa (descripción reconocida por varios autores en el dibujo de la *Kuri kancha*, realizado por Juan de Santacruz Pachacutic). Es posible recordar, por ejemplo, la tradición nariñense del enteje, en la cual muchas de las acciones de esta labor comunitaria, guardan relación evidente con la ubicación espacio-temporal de la cosmovisión descrita por

³Ibid., p. 142.

Joseff Estermann. En la casa se pueden reconocer: Hanaq Pacha (Mundo de arriba), Kai Pacha (Mundo de aquí) y Uray Pacha (Infra mundo). No es casual entonces que puertas y ventanas se ubiquen mirando al sol (Inti); que en la parte superior del techo se ponga una cruz (recordando la cruz del sur); que el primer trago de aguardiente se lo arroje al suelo diciendo 'es para los muertos', quienes se encuentran en el nivel de abajo, en uray o uku Pacha (son los ancestros que se unen a la celebración, a la que llegaron viajando en 'puyu'); que la música que anima la fiesta recoja en giros melódicos (pentafohnales), armónicos (híbridos entre lo tonal y lo pentafohnal), rítmicos y tímbricos (con instrumentos de la organología de tradición Incaica), características de la más notoria tradición Incaica. Estas creencias y costumbres viajaron en el tiempo entre las zonas geográficas compartidas por los pobladores americanos precolombinos. Los Pastos, debido a su oficio de comerciantes, no fueron ajenos a estas influencias y se caracterizaron por una actitud de mayor apertura y aceptación respetuosa de las manifestaciones del otro.

“Un puente o chaca cultural indivisible que marca la región norte del Ecuador y del sur de Colombia hasta el Cauca, que enmarca el recinto común de culturas hermanas como la de los Pastos, Quillacingas e Incas, en un intercambio permanente de producción material e iconográfica o simbólica, que se inicia en el momento prehispánico, pero que se mantiene aún durante la colonización española, gracias a distintos factores entre los que se recuerda a los Mindalas, los Yanaconas y los propios Chasquis dada su proximidad geoespacial, activó el cruce de saberes por la vía oral: la lengua, la fiesta, el traje, las costumbres, la minga.

El compartir el escenario andino de iconos y tradiciones, afirma el criterio de identidad sub-regional como un verdadero corredor cultural, donde no existen fronteras”⁴

“Por lo mismo no era una cosmovisión totalizante, abrumadora para propios y extraños, sino como decíamos, intercultural, respetuosa de la versión del otro, del vecino y negociador considerado en términos iguales al “Mindala” o Pasto que entraba en función, eventual o de casta internamente acordada, de intercambiante, negociante, comerciante también. De donde su música, en cuanto forma ritualizada de contacto intercultural, era también muy mestiza, muy abierta a los aportes y a las innovaciones, representativa del proceso social e histórico que los había caracterizado desde cuando se asentaron definitivamente en Los Andes altos y en sus piedemontes, y, a la vez, representativa de los aportes musicales y de las creaciones o afirmaciones propias en la materia.”⁵

Si bien los Incas no pudieron conquistar de manera plena a los Pastos se sabe que su influencia y su legado cultural es indiscutible y una huella indeleble en la presencia de este hombre de Los Andes nariñenses.

“Este logro, pacientemente acumulado, los colocaba en una posición de excepcional interlocución con Incas y otros pueblos andinos que también utilizaban el quipu en numerosas variantes, y, con el tiempo, con los europeos también, pero, más allá de esta paridad en cuanto al acceso a los secretos de las élites de sociedades muy jerarquizadas como las citadas, lo interesante de esta averiguación Pasto, es que fue, en su práctica diaria, desacralizando el

⁴ MUÑOZ CORDERO, Lidia Inés. Ponencia Foro Departamental Cultura e Identidad Nariñense.

⁵ OVIEDO ZAMBRANO, Armando. Banda de Música de Ipiales Patrimonio Cultural de América. Ipiales: Logos.com. 2006. p. 13.

conocimiento y muchas de las costumbres (también las shamánicas y de otros especialistas), y las fue dejando en manos de lectores – intérpretes - inventores de todas las castas internas o, incluso a nivel individual, reforzándose así el aire de libertad, de equidad y de iniciativa, que desde hacía siglos, acompañaba a estos indígenas itinerantes y comerciantes. Lo anterior, además generó varias formas de leer la música considerada como preservable o de cierta fuerza identitaria, dada la notación en quipu creado para tal propósito, y por todo ello, por tan interesante complejidad y la formación de escuelas musicales que llevaba aparejada, no caben estas experiencias de nuestros indígenas en lo que hoy se ha querido estrechar en las definiciones dispuestas para “música popular” o “folklore” las cuales si pueden servir para interpretar de entrada, a la música de otros pueblos con menos elaboración en sus producciones.

Esto no significaba que la música cohesiva, de rápido impulso y de géneros académicos (arawi, yaraví, etc.), con unas métricas económicas estatuidas para los cánticos, traída por los invasores Incas a la meseta de los Pastos, se despreciara y no se incorporara, de modo selectivo y con anuencia de casi toda la colectividad, en la tradición musical de los últimos. En la investigación de campo en Ilumán se hallan rasgos de la influencia incaica en algunas de las piezas grabadas, lo cual las vuelve diferentes de las de sus vecinos inmediatos y las aproxima al modo general en el cual se interpretaba y se re-creaba música entre los Pastos situados un poco más al norte de Ilumán”.⁶

La música como expresión de la cultura implica unos niveles emotivos relacionados con una fuerza ritual particular que produce estados catárticos indispensables como una forma de horadar el espacio y el tiempo en el reconocimiento y la construcción de otras formas de conocimiento. Así mismo

⁶ Ibid. Página 19.

significa unos niveles cognoscitivos que no sólo se refieren al dominio de lo intrínseco musical, sino también a la necesidad de lo cognoscitivo como elemento cohesionador y posibilitador de lo emotivo.

La música es una fuerza que genera una reacción en el individuo. “La música es percibida en términos de energía. Generalmente advertimos la presencia de una energía por los efectos que produce, por la potencia que confiere a nuestros actos y funciones”⁷. Es claro que se puede plantear el hecho musical como una fuerza especial o como una energía que estimula a su vez la expresión de sensaciones individuales o grupales e impulsa la manifestación desinhibida de tipo sonoro, gestual y en todo caso vital en experiencias con sentido profundo como camino hacia la construcción de una concepción particular de la vida.

La música cumple la misión fundamental de impulsora de la creación y recreación del imaginario y los simbolismos que dan sentido a la cosmogonía de los pueblos en los Andes. Esta es una referencia a las concepciones mitogónicas que recrean en cada rito una visión particular del universo. La música abre la puerta que permite el ingreso del hombre a una dimensión mágica. Es el tipo de construcción colectiva que le confiere a la música una fuerza única con un valor ritual singular.

“Esta música era música de curación, celebración, ritual y de narración de relatos. La música era una parte de la tradición total de culturas, no simplemente una forma antigua que había sido sobrepasada. Era sonido y música primordial para la vida, no simplemente entretenimiento o interpretación. La música y sus elementos eran los ritos de paso en la comunidad y yo reconocí que la posición de músico

⁷ DEL CAMPO, Patxi. “La música como proceso humano”. Ensayo de: Violeta HEMSY DE GAINZA, dos contribuciones al abordaje y comprensión de los procesos musicales. Salamanca: Amaru. 1997. p. 320.

era suprema y sagrada”.⁸ La música provoca una verdadera conmoción, la fuerza fundante de una expresión que enlaza al hombre con un gran espíritu de profunda naturaleza humana.

Dorado sol, divino Dios Pachacamac, Inti... trasegar entre caminos amarillos de trigo, al lomo de un silbido, de un viento inquieto que acoge melodías, abraza una nostalgia y la vuelve canción. Viento cantor de pentafonales melodías. Inti soplando cálidos sonidos que danzan en la tarde, entre el juego y la risa, la caricia y el beso del runa andino.

Es el hombre soñado; hecho sueño por rutas empedradas que vinieron de lejos y trajeron sus manos fuertes para las armas y frágiles cual mariposas danzarinas del canto.

“La música, así como otras artes, codifica procesos cognoscitivos y emotivos. El aspecto más difundido hasta ahora sobre la función de la música es el de su capacidad para despertar emociones, de provocar o no la catarsis en el receptor. Pero esto comprendido sólo así constituye un análisis simple y unilateral del proceso de percepción en el ser humano.

La apropiación emocional del universo debe aprenderse, por eso ella se acompaña y se complementa con procesos cognoscitivos. No es posible, sin embargo, aislar los procesos emotivos de los procesos cognoscitivos en la música, ya que el hombre posee un solo aparato neuropsicológico y no dos.

⁸ Ibid. “La música como proceso humano”. Ensayo de: Don G. Campbell. Una historia de sanar con música. Salamanca: Amaru. 1997. p. 320.

El principio a partir del cual lo nuevo no constituye una ruptura con lo viejo -o tradicional- sino una forma específica de su desarrollo y proyección, nos permite entender como, el tomar como punto de partida las asociaciones con algo conocido, es una de las formas más eficaces de comprender los elementos nuevos que pueden aparecer vinculados a él.”

Subyace aquí indiscutible presencia; la del hombre de Los Andes de origen incaico.

“En distintas regiones del continente americano (selvas de Brasil, Perú, Colombia y Venezuela, Chaco argentino-paraguayo-boliviano) existen grupos aborígenes que han permanecido ajenos a la influencia de la cultura occidental y que conservan intacta o casi, su propia música. Otros grupos aborígenes, en cambio, más abiertos a la comunicación, poseen un lenguaje musical en pleno proceso de aculturación, y otros usufructúan ya un repertorio musical folklórico, muy lejos de las características del lenguaje musical aborigen, y con numerosos y reconocidos elementos de la música europea y africana.

En aquellos lugares -generalmente centros urbanos- donde los españoles tuvieron mayor influencia cultural, los hábitos musicales indígenas desaparecieron casi por completo, pero en las sierras y la selva virgen, donde el español no se radicó definitivamente por razones climáticas, la música precolombina siguió sus cauces naturales.

Para estudiar la actividad musical, las funciones de la música, el repertorio organológico las danzas en las altas culturas precolombinas, los investigadores

deben recurrir a los hallazgos arqueológicos que suministran centenares de instrumentos, a la lectura interpretativa de los códices y a las crónicas de exploradores, misioneros y conquistadores de los primeros tiempos de la conquista. Estos conocimientos se vivifican con la tradición, que mantiene todavía muchos de los instrumentos musicales precolombinos, cuyas escalas usuales se corresponden muchas veces con las de modelos arqueológicos.

Es en la región andina donde más numerosas son las supervivencias musicales precolombinas, y esto se explica por varias razones: en primer lugar, la capital del Imperio incaico (Cuzco) estaba muy lejos de la costa, era de difícil acceso y por tal causa, los españoles no la eligieron como capital propia, sino que construyeron la suya sobre la costa, en Lima; en segundo lugar, los habitantes de esta región se mantuvieron cerrados al mestizaje étnico y cultural, al punto que todavía en 1922 los esposos D'Harcourt podían decir que sobre ocho millones de habitantes, Ecuador, Perú y Bolivia juntos poseían más de siete millones de indios puros (D'Harcourt, 1922: 3337)... Respecto a la función que poseía la música precolombina, diversas crónicas y códices permiten inducir que se hallaba adherida a ritos mágicos, medicinales, propiciatorios o de agradecimiento por una buena caza o cosecha, para acompañar a los guerreros en sus batallas, en ritos religiosos o palaciegos, en entierros, velorios, para acompañar distintas circunstancias de la vida de los Incas y grandes señores del Imperio, para alegrar las horas del pueblo en general, y también con fines eróticos o humorísticos, no faltando quizás algunas otras que no hallaron eco ni en códices ni en cronistas, por ser de simple esparcimiento personal.

Los Incas poseían cuatro grandes fiestas anuales en las cuales adoraban al sol: Capac Raymi e Inti Raymi en los solsticios y Nosoc Nima y Citus en los equinoccios. Supervivencia de estos antiguos ritos solares y agrarios son las

danzas de los chunchus y collas que se realizan en el solsticio de junio. En éstas, los bailarines, conducidos por un guía con un cetro en la mano, elevan lanzas de madera con las cuales realizan graciosas y hábiles figuras. El caracol que se emplea como trompeta natural emite una especie de pedal que sobrecoge al oyente occidental, y es un instrumento que estaba asociado, tanto en Sudamérica como en México, a ritos religiosos. Muchas de las antiguas ceremonias y costumbres del Imperio incaico, como también del azteca, han subsistido en el folklore andino sobre todo, con incorporación de elementos musicales de raíz española, cuyo sincretismo determina color local de cada folklore latinoamericano. Navidad, Santos Patronos, Carnaval, Pascua, Difuntos, Todos los Santos, Ferias zonales o regionales, son en la actualidad las principales ocasiones para que el folklore musical halle vía libre. En tal caso es factible constatar la vigencia de la tradición musical propia de cada región y su coexistencia con otro tipo de música (orquestas locales o discos) que ejecutan los ritmos de moda de la mesomúsica.

Guamán Poma de Ayala (siglo XVI), hijo de un miembro del Consejo Imperial y nieto por parte materna de Túpac Yupanqui, dejó un códice ilustrado con dibujos a pluma donde relata minuciosamente los principales actos del Incanato y también los primeros años de la conquista. Al narrar la actividad de los habitantes del Imperio va mostrando el papel que la música desempeñaba en todas las circunstancias y dice entre otras cosas que todas las fiestas eran animadas por el canto principal de los “haravis”, que cantaban todos los habitantes del Imperio. Los textos de éstos, insertos en su códice (Guamán Poma, 1942) son como los actuales yaravíes folklóricos, de tono amatorio y lamentos por amores no correspondidos. Esta especie lírica se puede hallar en Perú, Bolivia y Argentina, donde sufrió una gran estilización, alejándose quizás, de los *haravis* precolombinos, y con una marcada influencia del yaraví que se originó en Perú a comienzos del siglo XIX basado en las poesías del poeta peruano Mariano Melgar. El yaraví, canto de amor por excelencia, fue adoptado y adaptado por los

habitantes serranos “en la actualidad su nombre se extiende a una especie instrumental que conserva el carácter triste de la especie poética. Dice Carlos Vega (1965: 271-277) que al yaraví le sucedió el triste, especie cantada desde Perú hasta Buenos Aires y desde Chile a Paraguay, y que este triste, al igual que el yaraví, tuvo repercusiones aristocráticas y fue la especie más citada por los viajeros que llegaron a nuestro continente en el siglo XVIII, constituyéndose en un gran movimiento de lied americano, que fuera documentado por el obispo de Trujillo, don Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1736-1797) en el segundo de sus nueve tomos de Historia del obispado de Trujillo, donde figuran 20 ejemplos musicales con el nombre general de Tonadas, de las cuales, según el precitado autor, la llamada *El diamante* es un triste típico.”⁹

“Desde cuando los esposos D’Harcourt investigaron las supervivencias de la música incaica en las piezas populares de Perú y del Ecuador, basándose en las partituras recopiladas por Guerrero y Jiménez de la Espada, se abrió la discusión sobre la formas canónicas con las cuales el Imperio cusqueño intentó homogenizar la creación musical en los pueblos andinos que conquistaban. Esta imposición no funcionó en el caso de los Pastos, dado el rotundo fracaso de la colonización incásica en territorio de aquellos, lo que no quiere decir que no se haya sistematizado, en la escuela de los resistentes, muchos de los aportes que figuraban como imperiales o estatales. Es probable que se asimilaron, siempre selectivamente, en la escuela Pasto canciones sencillas y muy sentimentales como la de “Palla” cuya versión centro-ecuatoriano se puede estudiar en el anexo de esta obra, toda vez que fue muy difundida en las celebraciones religiosas hasta el presente y se alternaba su ejecución con la llamada “danza de los yumbos”, de los representantes de las culturas selváticas bajas”.¹⁰

⁹ ARETZ, Isabel. América Latina en su música. Ensayo de Ana María Locatelli de Pergamo. Raíces Musicales. Octava edición. París: Siglo XXI. 1997. p. 37 – 40.

¹⁰ OVIEDO ZAMBRANO, Armando. Banda de Música de Ipiales Patrimonio Cultural de América. Ipiales: Logos.com. 2006. p. 26.

Es real la supervivencia sincrética, de las prácticas rituales ancestrales, en las expresiones musicales actuales. Así por ejemplo la acción musical como expresión integral de un sentir vital de una cosmogonía o una forma de ser y estar en el mundo, se traslada por procesos de hibridación a expresiones musicales con características de formas y estructuras de otros orígenes. En este caso, el diálogo, la traslación, la interrelación (biunívoca), del runa andino y el cosmos total en sus dimensiones espacio-temporales, son expresadas en formas ritmo melódicas, que se configuran en una chakana o llave sideral de los mundos, en la mágica transformación de una música tocada, en un pingullo hecho con el hueso de algún animal, en el poder supremo de transmutar en su forma física, (la música se hace: rayo, lluvia, nube, viento, soplo, grito feroz y abrigo de la casa universo).

Figura 1. Intérprete de la música andina



Fuente: <http://www.musicaandina.org/php1/?lng=es>

2. SISTEMAS MUSICALES INCAICOS

En una rectificación a los esposos D'harcourt, el investigador ecuatoriano Segundo Luís Moreno, realiza un interesante análisis sobre los sistemas musicales en el antiguo Reino de Quito. Refiere dicho estudio el sistema pentafonal como el primero al cual se le ha atribuido el valor de científico, es decir, el sistema básico o mínimo desde el cual se ha explicado un importante número de manifestaciones musicales, antiguas y actuales, de muchos lugares del mundo (como ejemplo, podemos mencionar: la antiquísima música oriental de la China o regiones cercanas; la música de la región húngara y zonas aledañas, sistematizada por Zoltan Kodaly; la música de cierta región norteamericana y por supuesto la música de la región andina.).

A pesar de esto, Moreno, plantea la existencia de la trifonía y la tetrafonía como sistemas suficientemente estructurados probablemente anteriores a la pentafonía, cuya presencia es indiscutible en un sinnúmero de monodias de los habitantes de la región oriental ecuatoriana y probablemente en toda la Amazonía. La trifonía consiste en una serie sucesiva de tres sonidos que son los de acorde perfecto mayor o del acorde menor en esta forma:

Figura 2. TRIFONÍA del acorde mayor y del acorde menor



Fuente: esta investigación.

“También en la sección norte y en la central de la misma región, pobladas por indios de idioma quichua se usa igualmente la trifonía del modo mayor; pero en todas ellas se práctica en la actualidad, casi exclusivamente, la trifonía del modo menor, quizás por influencia de los indios del altiplano, con quienes estuvieron en contacto en pasadas épocas, o por cualquier otra razón desconocida. La tetrafonía consiste en una serie de cuatro notas que en el modo mayor está formada de las tres del acorde perfecto más la 6ª de la fundamental, que en efecto no es otra cosa que una apoyatura de la 5ª, considerándosela, más bien como nota de adorno que como nota del acorde invertido.

La tetrafonía del modo menor, está formada del acorde melódico de 3ª y 7ª menores. Su efecto es una gran melancolía.

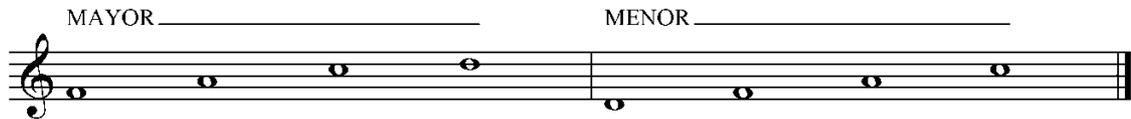
La trifonía se funda en los acordes perfectos mayor y menor; y la tetrafonía, en el acorde de 5ª y 6ª sobre el primer grado de la serie mayor, y en el acorde de 3ª y 7ª menores.

Figura 3. TRIFONÍA



Fuente: esta investigación.

Figura 4. TETRAFONÍA



Fuente: esta investigación.

Los sistemas musicales descritos trifenía y tetrafonía que viven, y vigorosos, en el arte indígena ecuatoriano en la región oriental y aún en la interandina, no se fundan en escalas propiamente dichas sino en series de notas. Sin embargo no son sistemas arbitrarios, pues tienen base científica porque sus sonidos son el producto de los que emiten un tubo o una cuerda tensa puestos en vibración; y no desconocemos que tanto la 6^a del acorde de 5^a y 6^a, como la 7^a del acorde menor, son también “armónicos” que aquellos producen, elementos que la naturaleza ha puesto a disposición del arte musical.”¹¹

“Como ya sabemos, los números que señalan el orden de los sonidos de la serie armónica, representan, no sólo dicho orden, sino también las relaciones de las longitudes que de una misma cuerda o de un mismo tubo deben estar en vibración para que se oigan tales sonidos. Pitágoras (582 a. C.), si desconocía el fenómeno de los sonidos armónicos, no ignoraba la ley referente a la longitud de las cuerdas, puesto que fue él quien la formuló como resultado de sus estudios y experimentos en el sonómetro (instrumento acústico que consta de una caja armónica, sobre la cual esta tendida una cuerda que descansa sobre dos puentecillos móviles. Corriendo estos, se dejan en vibración la longitud de la cuerda que se desea. La tensión se gradúa por medio de pesos que se colocan en un platillo que pende de un extremo de la cuerda).

¹¹ MORENO, Segundo Luis. La música de los Incas. QUITO: Casa de la cultura ecuatoriana. 1957. p. 15

Tomando por base la 5^{ta} que resulta de la exacta relación de frecuencia que representa el quebrado $\frac{3}{2}$ sonidos de 3 y 2 de la serie armónica, sistematizó la afinación de las notas. Así pues, en el sistema pitagórico todos los sonidos se obtienen por un encadenamiento de 5^{ta}, exactamente ajustadas al quebrado $\frac{3}{2}$, que son las 5^{ta} denominadas naturales".¹²

Esta referencia recuerda el origen del sistema tonal propio de la cultura occidental y habla de su caracterización como un hecho "científico", en la medida en que fue el análisis y la síntesis surgida de un procedimiento matemático, lo que le dio origen. Es decir en la perspectiva occidental la música surgió como una ciencia relacionada con las proporciones matemáticas que le aseguraron un status intelectual como ciencia. Así la división de las artes en manuales e intelectuales como consecuencia del origen del concepto en el griego *tejné*, que recoge como significado una síntesis que se refiere a 'saber', saber hacer y conocer como oficio, implica para el caso del arte musical una bifurcación entre hacer música tocando o interpretando un instrumento y saber música por el conocimiento teórico relativo a las proporciones matemáticas o conceptuales referidas a lo intrínseco musical. Fue así como la música se constituye en una ciencia incluida en el cuadrivium como compendio de una teoría científica iniciada con Pitágoras. Este hecho proporciona de modo consecuente un *status* al músico en la sociedad como un intelectual cuya presencia denota una reconocida autoridad. Este mismo conocimiento justifica en el lenguaje y la acción de los músicos la descalificación de aquellas expresiones no apegadas a los cánones oficiales, como expresiones exóticas o de menor importancia.

¹² ZAMACOIS, Joaquín. Teoría de la música libro II. Bogotá: Labor. 1983. p. 146.

Dicha descripción permite la comprensión del concepto (occidental) según el cual sistemas diferentes al tonal (trifonía, tetrafonía, pentafonía) han sido considerados como incompletos, menores o exóticos, y en todo caso, carentes de un origen con sustento científico.

A pesar de esto, Segundo Luís Moreno en un análisis sobre los sistemas musicales incaicos, describe cómo estos se originaron de manera similar a los occidentales por la vibración de un tubo que al ser soplado produce no sólo un sonido, sino unos sonidos armónicos o concomitantes.

Es innegable que las expresiones musicales de Los Andes nariñenses, conservan una riqueza de elementos propios de la Pachasofía andina. Es preciso un estudio hermenéutico que permita elaborar un sustento adecuado a su identificación y a los modos de aproximación a su decurso natural como conformación cultural y sus formas de supervivencia, híbridas o sincréticas.

3. LOS INSTRUMENTOS DE ORIGEN INCAICO

En la época precolonial no se conocían instrumentos de cuerda de mayor importancia. Policarpo Farfán describe el TAHUTAKU una especie de cuerda tendida sobre un arco con caja de resonancia en la boca como un cordófono de excepcional aparición.

Figura 5. Chill chill de uñas de llama



Fuente: GOMEZ ARISTIZÁBAL, Luz Ángela, SAENZ BAQUERO, Lina Paola y otro. Grabación y mezcla de música andina del sur del país. Santafé de Bogotá D.C., 2002., 92 p. monografía (maestra en música con énfasis en ingeniería de sonido, audio y producción, y composición). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes.

Los instrumentos conocidos son los de percusión o idiófonos y los de viento o aerófonos. Entre los idiófonos podemos mencionar algunas como las sonajas enfiladas en sartas o manojos. Unas son hechas con semillas y otras con metal. Se anudaban a los tobillos o en la parte trasera de los cintos para danzar. Hubo

cascabeles hechos con conchas marinas de varios colores llamados churo (caracol). El Chill-chill era una sonaja hecha de tierra cocida, madera o metal.

Figura 6. Pututo.



Fuente: GOMEZ ARISTIZÁBAL, Luz Ángela, SAENZ BAQUERO, Lina Paola y otro. Grabación y mezcla de música andina del sur del país. Santafé de Bogotá D.C., 2002., 92 p. monografía (maestra en música con énfasis en ingeniería de sonido, audio y producción, y composición). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes.

Otros instrumentos de esta clase son las campanillas y los bastones de ritmo.

Fundamentales en este recuento instrumental percutido son los membranófonos; los tambores que merecen una atención especial. Los tambores más grandes se llamaban WANKAR y los pequeños TINYA. “los tambores desempeñaban un papel preponderante en la guerra. Servían para excitar el animo a los guerreros que a los roncós y potentes golpes, se lanzaban al combate, sin miedo a la

muerte, profiriendo tremendos alaridos que semejaban la voz desenfadada del huracán o de la tempestad.”¹³

Santacruz Pachacutec refiere como “cada nación o provincia tenía cajas y musiquerías que tocar y tantos cantos de guerra que cantar, estaba para hundirse la tierra dicen que era para perder el juicio la gente”¹⁴ esta narración corresponde a una batalla de las huestes de Huáscar en la que hicieron tal algazara con los tambores que el Inca contemplaba satisfecho desde lo alto de un morro. Fernando Montesinos refiriéndose a la batalla de Yahuarcocha (lago de sangre) entre el INCA HUAYNA CAPAC y el curaca CAYAMBE “dióle batalla rompiendo con gran estruendo de atabales, bocinas y antaras, que parecían se hundría aquel contorno.”¹⁵

“Además, estos instrumentos intervenían en toda clase de fiestas y solemnidades, formando parte integrante de las comparsas de cantores, bailarines danzantes y chocarreros. Los manejaban ellos mismos, o eran confiadas a otras personas, sean hombres o mujeres. Así aparece, desde los tiempos remotos, tanto en la cerámica, que presenta innumerables escenas musicales, como en las leyendas pintorescamente descritas por los historiadores. Entre éstas, es digna de mención la que se refiere al célebre desafío coreográfico entre el héroe Huatiacuri y su cuñado en el cerro de Condorcoto, en que tomaron parte 200 mujeres que tocaban el tambor (mencionado en el libro “Tusuy la danza Incaica”).”¹⁶

¹³ CABALLERO FARFÁN, Policarpo. Música Incaica. Sus leyes y su evolución histórica. Cusco: Comité de Servicios integrados turístico culturales Cusco –COSITUC-, 1988. p.51.

¹⁴ Ibid. p. 51.

¹⁵ Ibid. p. 51.

¹⁶ Ibid. p. 56.

Los tambores incaicos tienen también una historia macabra. Los historiadores castellanos han recogido datos completos sobre las crueldades de ciertas tribus, que fabricaban tambores con pieles humanas, desollando vivos a los prisioneros de guerra. Cieza de León, cuenta que, los Huancas, tribus que habitaban la región que hoy comprende una parte del departamento de Junín, en el Perú, se complacían al desollar a todos sus prisioneros para fabricar tambores destinados a la guerra. Oviedo cuenta por su parte que los lugartenientes de Atahualpa que a Quito llevaba a los hijos del inca, fue muerto en el camino, y que su piel, después de sacársele la carne y los huesos, fue convertida en tambor, de tal suerte que *“una parte del atabal o mejor dicho, atambor, eran las espaldas y la otra la barriga”* Sebastián Benalcázar declara haber contemplado personalmente ese atambor, y otros, que los indios consideraban signos de poder para el jefe que los poseía.

Figura 7. Tambores (Tinya y Bombo)



Fuente: <http://user.dankook.ac.kr/~aainst/pds/01/~peru.doc>

“Huaman Poma de Ayala refiere así mismo, que el oncenno Capitán Rumiñahui, pretendiendo quedarse con el Imperio, mató traidoramente, en Quito, al infante Lluscas Inga, hijo de Huayna Capac, y que “del pellejo hizo tambor, y que de la cabeza hizo mate para beber chicha, y de los huesos antara (flauta de Pan) y de los dientes y muelas quiro-hualca (collar de muelas)”. Rumiñahui que asesinó

también a otros hijos del emperador citado, hubo de pagar sus hechos con la misma moneda, pues fue muerto por los indios en la misma ciudad de Quito. El citado cronista dice que los incas castigaban a los traidores y rebeldes haciendo de su pellejo tambor “todo el cuerpo vestido a su traje hecho tambor, y los llaman a estos tambores runa-tinya y está como si estuviese vivo y con su propia mano tocara la barriga y el tambor hecho de la barriga”.¹⁷

Esta costumbre es confirmada por Alonso de Mesa en la siguiente información que hizo al Virrey Toledo: “los inkas, a los capitanes sinchicunas y curacas enemigos que los resistían o sospechaban que se iban a rebelar, los mataban y dejaban la cabeza y los brazos enteros sacándoles los huesos de dentro e hinchiéndolos de ceniza; y de barriga hacían atambores y las manos y la cabeza les hacían poner sobre el propio atambor, porque en dando el viento en ellos, se tañían ellos propios”.¹⁸

“Según el cronista Fernando de Montesinos, el Inka Linchi Roka, hizo su entrada triunfal en el Cusco, Después de su victoria contra los rebeldes de Andahuaylas, llevando entre su tropa, a intervalos regulares, seis tambores de forma humana, “hechos de pieles de los caciques y de capitanes (enemigos) que se habían distinguido en la batalla” Sus pieles habían sido arrancadas mientras vivían todavía. Después hinchados de aire de manera que representaban a sus propietarios de una manera real y se les golpeaba el vientre con baquetas por desprecio.

¹⁷ Ibid., p. 53.

¹⁸ Ibid., p. 53.

*“Los soldados avanzaban militarmente ordenados y lujosamente vestidos. En último lugar entraba el tambor hecho del jefe de Andahuaylas que había sido muerto durante el combate. Al son de estos tambores marchaban cuatro mil indios”.*¹⁹

Llama la atención que los tambores eran manejados especialmente por las mujeres. Así se desprende de los relatos de los cronistas, de la cerámica procedente de los más remotos tiempos y de la leyenda que, refiriéndose a las mismas épocas está llena de representaciones y datos de esta naturaleza.

“Según Pedro Pizarro y otros cronistas, marchaban junto a los ejércitos conquistadores, muchachas jóvenes, hasta hijas de nobles y curacas, a propósito de dar animación a los cantos y bailes que en el camino y por las tardes cuando el tiempo lo permitía, se ejecutaban para solaz y esparcimiento de los soldados imperiales. Es posible que aquellas no tomaran parte activa en las batallas, luchando contra el enemigo, pues no hay dato concreto alguno de que la mujer tamborera o no, haya desempeñado en el inkanato papel verdaderamente militar.

Empero, Huaman Poma de Ayala en su “Nueva Crónica y buen Gobierno”, alude a las danzas de las Huarmi o mujeres guerreras de los antisuyus, que al son de los tambores y flautas llamadas pito, danzaban desnudas y asidas las manos unas de otras. En esta danza según el cronista los hombres vestían como mujer y llevaban flechas en la mano. Además, tocaban el pingullo (flauta vertical con lengüeta) y tenían hayllis o cantos triunfales, y harahues o cantos de amor. Tales danzas inducen, pues a creer que en el oriente peruano existían ejércitos de mujeres guerreras, es decir, de Amazonas peruanas, hecho que confirmarían las

¹⁹ Ibid., p. 54.

legendarias narraciones de Orellana quien habiendo tomado parte en la célebre expedición de Gonzalo Pizarro al país de los canelos, cruzó y navegó en el siglo XVI, el río Marañón, en cuyas playas afirma haber sostenido numerosos combates con ejércitos de mujeres armadas de flechas, habiendo sido bautizado el río por este hecho, con el nombre de Río de las Amazonas”²⁰

Cuenta Huaman Poma de Ayala, que Raua Ocllo la undécima Qoya. Para solemnizar los banquetes que tenía por costumbre ofrecer a los pobres, así como a señores y hombres principales, cuyo número excedía de 500, “tenía mil indios regocijadores” dice el cronista, unos danzaban, otros bailaban, otros cantaban con tambores y música, flautas y pingullos. Y tenían cantores harahuicos en huakapunco, y el pingullo en Pinculluna-pata en qantoj y en huiroykata, “mil músicos que ningún emperador o magnate de los tiempo contemporáneos osaría mantener con carácter permanente. De todas maneras, este dato supone una sólida institución musical en aquellos lejanos tiempos.”²¹

Para las grandes fiestas, el tambor era adornado con pinturas y láminas de oro y habían otros íntegramente contruidos del precioso metal. El Padre Morua afirma que había “atabales de madera muy pintados y de calabazas muy grandes”. Cieza de León dice que, para la fiesta del Atun Raimi, los quechuas “tenían muchos tambores de oro engastados en pedrería”.²²

En el aspecto técnico los tambores desempeñaron un rol de excepcional importancia. La forma de tañerlos que hoy practican todavía los indios actuales fieles siempre a sus costumbres tradicionales, permite aseverar que en aquellos

²⁰ Ibid., p. 54.

²¹ Ibid., p. 54.

²² Ibid., p. 54.

tiempos se usaban para marcar el ritmo pero no como se hace en la actualidad en la música de carácter europeo dando un golpe en cada primer tiempo de compás, sobre todo con el bombo, sino reproduciendo minuciosamente todos los valores figurativos de cada ritmo y subrayando los tiempos graves con marcada claridad, lo cual hace, como es natural, comprensibles todos los esquemas rítmicos de las melodías ejecutadas.

3.1 AERÓFONOS E INSTRUMENTOS DE VIENTO

Algunos de estos instrumentos que se deben referir en esta clasificación son: el Pututu es una bocina de concha marina usada desde la más remota antigüedad. El nombre es de origen onomatopéyico.

El padre Cristóbal de Molina dice: que cuando los jóvenes Inkas volvían del adoratorio de Huanacauri hacia la ciudad sagrada, les salía al encuentro un pastor que conducía una llama adornada con orejeras de oro y cubierta con una manta o gualdrapa roja. “venían junto al dicho carnero tañendo con unos caracoles de la mar horadados llamados, Huayllaquipa”.

“esta trompeta bocina de caracol la una importada del norte del istmo de Panamá donde viajaban balsas peruanas llevando oro, ropa y muchos objetos de arte que las cambiaban con dichas conchas marinas, perlas y esmeraldas.”²³

²³CABALLERO FARFÁN, Policarpo. Música Inkaica. Sus leyes y su evolución histórica. Cusco: Comité de Servicios integrados turístico culturales Cusco –COSITUC-. 1988. p. 56.

Figura 8. Pututo.



Fuente: GOMEZ ARISTIZÁBAL, Luz Ángela, SAENZ BAQUERO, Lina Paola y otro. Grabación y mezcla de música andina del sur del país. Santafé de Bogotá D.C., 2002., 92 p. monografía (maestra en música con énfasis en ingeniería de sonido, audio y producción, y composición). Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes.

El Pututo produce un solo sonido, pero de eco potente, majestuoso y realmente tétrico. Se empleaba en toda ceremonia social, religiosa, festiva o guerrera, así como en las labores agrícolas para llamados señales y convocatorias, fueran éstas para la realización de obras públicas o para cualquier otro acontecimiento en que debía intervenir la colectividad. Además servía para acentuar la palabra Hailli con que terminaban las estrofas de los himnos triunfales, entonados siempre después de las victorias y en las grandes fiestas imperiales. Actualmente toda fiesta de importancia se efectúa animada por los sonos atronadores de innumerables pututos, antaras, trompetas y cornetas que alternan con las bandas de pitos, tharqas, tambores y bombos.

Figura 9. Ocarinas y antaras.



Fuente: <http://www.espirituandino.com/instrumentos.htm>.

El pututo no es un instrumento que produce melodías, pues modula un solo sonido, una sola nota musical. Sin embargo en algunos pueblos andinos, se tiene la paciencia de seleccionar tres especímenes de diverso tamaño, cada uno de los cuales da una de las notas correspondientes al acorde perfecto mayor de tal suerte que tocando cada ejecutante la nota que le corresponde, el conjunto produce melodías trifónicas de movimiento lento.

Existieron otros instrumentos aerófonos entre los cuales podemos mencionar: la quepa, especie de trompetilla; la wakra fabricada de cuerno de venado.

Figura 10. Personaje con una trompeta y un perro de ayuda.



Fuente: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/acervos/covarrubias/expediente.jsp?nombre=chulpa_inca_dibujos_documentos_fotografias_y_recortes

Los instrumentos de viento de verdadera importancia son las flautas. Ellas se pueden clasificar en cuatro tipos: la quena, las flautas transversales (traversas); el pinkullo o pincollo la flauta de pico y la antara o flauta de Pan.

Figura 11. Flautas de Pan



Fuente: <http://www.peruartsandcrafts.com/background-esp.htm>

4. EL CARÁCTER TRISTE DE LA MÚSICA

Con mucha frecuencia se expresan comentarios referidos a la música nariñense en los cuales se la identifica por su carácter particular originado en una mezcla entre el modo menor (reconocido por muchos como sinónimo de un ámbito triste) y una gran euforia que se manifiesta en los textos de las canciones, o en el uso o la función social (que generalmente es una celebración colectiva cargada de una inmensa alegría). Sin embargo es conveniente reconocer los elementos expresivos y musicales cuyo origen no está, necesariamente en la cultura europea. La relación de la música con la expresión de sentimientos y su efecto en los estados anímicos fue una preocupación e identificación desde los griegos, los cuales reconocían la incidencia de cada modo o escala, la música creada sobre estos y la reacción producida en el individuo. Dicho conocimiento fue recogido en los análisis del periodo barroco europeo para cuyo estudio se puede revisar las descripciones de la 'teoría de los afectos' referida en importantes textos de historia de la música de la cultura occidental. "A modo de ejemplos históricos, comentaré casos muy puntuales como en Grecia que existía la "doctrina del ethos" que preconizaba que cada modo influía en el ánimo del oyente para provocar en él determinados sentimientos que lo empujaran a la acción, esta doctrina se daba de modo paralelo a los metros musicales que se empleaban que eran los mismos que en la literatura (anapesto, yámbico, dáctilo, etc...), así determinados modos estaban relacionados con la guerra, el amor, el culto a un dios determinado, etc...

Ya más avanzada la música, surgió, concretamente en el Barroco, la teoría de los "affetti" (afectos) por las que cada tonalidad tenía relación con un estado anímico: do mayor: alegría inocente; do menor: patetismo; re mayor: pomposo, triunfal;

re menor: grave, solemne, serio; mi bemol mayor: trinidad, masonería; mi bemol menor: terror, fantasmas; mi mayor: brisas; fa mayor: pastoril; fa menor: angustia; sol bemol mayor: encima de una montaña; sol mayor: amoroso; sol menor: magnificente; la mayor: amor voluptuoso; la menor: mental, elegíaco; si bemol mayor: grandilocuencia, tono regio; si menor: desesperación, melancolía.”²⁴

Esta preocupación generó la producción de textos de filósofos y artistas, quienes trataron de dilucidar el problema de la relación entre la música y la necesidad de expresión de sentimientos. En este contexto es fácil reconocer la vinculación de dos dimensiones probablemente complementarias, coexistentes o agrupadas según una necesidad, de la cual, de todos modos, es posible apartarse para entenderlas en su separación. La música entonces puede ser considerada una categoría estética con unas condiciones inmanentes que se alejan de toda pretensión de préstamo al requerimiento expresivo de estados anímicos. “Una melodía no expresa un sentimiento; se expresa ella misma. Es ella lo que es triste. Y al calificarla de triste no hago más que describir, o mejor, interpretar la presencia de esa tristeza”²⁵

En la música inkaika predomina el modo menor que el sentimiento estético europeo admite como encarnación de la tristeza. En efecto a partir del siglo XVII los teóricos europeos empezaron a calificar, al indicado modo, como expresión de morbidez y melancolía, considerando como producto artificial de especulación teórica y antinatural, Masson, hacia 1,705, declara: “el modo mayor es en general propio a los cantos de alegría y el modo menor de los cantos serios y tristes”.²⁶ “Grandes celebridades como Helmholtz, Hauptmann, Marx y Riemann hablan de “la

²⁴ GALLEGOS, Álvaro. El humor en la música [on line]. [Santiago, Chile]: blogspot, enero 2008 [citado 23 abril, 2008]. Disponible en internet: URL: <http://alvarogallegosmusica.blogspot.com>.

²⁵ DE SCHLOEZER, Boris y otro. Problemas de la música moderna. Barcelona: Editorial. 1973. p.32.

²⁶ CABALLERO FARFÁN, Op. cit., p. 361.

amargura del modo menor”. El primero manifiesta, que “el modo mayor se aviene a todos los sentimientos nítidos vivamente caracterizados, así como a la dulzura y aún a la tristeza, cuando se enlaza a una impaciencia tierna y entusiasta pero no conviene absolutamente a los sentimientos sombríos, inquietos, inexplicables a la expresión de asombro, de horror, de misterio o misticismo de esperanza salvaje, de todo lo que contrasta con la belleza artística. Es precisamente por esta razón que necesitamos del modo menor”. Por su parte, el segundo, estima que “el modo menor, es una negación del mayor y evoca la tristeza como las “colgantes ramas del sauce llorón”. Empero, los tratadistas modernos, como Combarieu, oponen a estos conceptos los siguientes argumentos: “se cuentan por millares las melodías que expresan júbilo y que en todo tiempo, han sido escritas en menor, entre los griegos y los árabes la concepción menor ocupaba el primer puesto; la canción profana, de toda la Edad Media, ha sido escrita con preferencia en este modo: en los cantos populares de Grecia, Tracia, Macedonia, Albania, Creta, en la baja Bretaña, en los Alpes franceses, etc, se constata el uso general del mismo; las de Cavalieri, Caccini, Peri, Monteverdi, Lully, Carissimi, Stradella, Rameau, Bach, Haendel etc. prefieren el modo menor: el Canto Llano también lo contiene con harta frecuencia, sobre todo en los introitos que comienzan con las palabras gaudeamus o gaudeta que quiere decir regocijaos. Pues bien no es posible suponer que toda música que traduce la emotividad de diferentes colectividades y de grandes compositores sea producto de espíritus atormentados y deprimidos, ni, mucho menos, hacia el impulso del dolor y la desesperación.”²⁷

“En cuanto a la música inkaika, téngase en cuenta que la que prefiere el modo menor, no produce en el indio peruano emociones de tristeza y melancolía, como puede constatarse en los magníficos cantos guerreros, litúrgicos, agrarios, bucólicos, eróticos, mágicos, etc., es la música de danzas y bailes que se caracterizan por la virilidad, energía, grandeza, majestuosidad y belleza, que el

²⁷ Ibid., p. 361.

indio entona o ejecuta instrumentalmente saturado de la más sana y franca alegría como una necesidad de expresión estética, inherente a sus reacciones sensitivas y como una exteriorización de la fuerza vital que le anima. Aún más: en tanto que el hombre no andino manifiesta su alegría con la risa y la sonrisa, el indio peruano lo hace con abundantes lágrimas. En consecuencia, es necesario juzgar la expresión íntima de la música inkaika de acuerdo con las particulares concepciones estéticas de sus propios creadores.”²⁸

“En los pueblos andinos, por curiosa coincidencia, se daba prelación al tono menor en la música tal vez por su insistencia en emitirla mediante instrumentos aerófonos, percusivos y algunos de vibración (en hueso o madera), como en las primeras épocas musicales de la humanidad. Sin embargo, cuando el tiempo y espacio no se miden o estiman en una dirección cíclica repetitiva cuando la influencia de las formas estáticas de los médicos shamanes no era tan absorbente, la composición melódica, la combinación de tonos menores y mayores, ofrece productos muy elaborados, con variaciones sobre temas constantes e incluso se facilita la improvisación del ejecutante en algunos episodios aptos para ello”.²⁹

Es usual que en las descripciones de la música nariñense se la mencione como una expresión caracterizada por su tristeza. Sin embargo esta generalización merece una nueva mirada a la luz de la comprensión de la expresión musical como una herencia cultural en la cual se identifica como manifestación holística, en cuya integralidad no existe una separación entre lo sonoro como estructura interior y la necesidad de expresión de afectos, como una agregación artificiosa. La acostumbrada nominación de análisis, descripciones y discursos, referidos a la

²⁸ Ibid., p. 361.

²⁹ OVIEDO ZAMBRANO, Op. cit., p. 26.

música tradicional de los Andes nariñenses como expresión triste debido a que se interpreta en tonos menores y como lógica consecuencia el reconocimiento de la música de tonos mayores como sinónimo de alegría no deja de obedecer a un estereotipo que requiere ser revaluado.

Este análisis sirve de explicación a la inquietud expresada por músicos nuestros que se han referido a la interesante mezcla entre los tonos menores y la indiscutible alegría que caracteriza la música nariñense. “Lo curioso es que la gente allá se pone alegre con la música triste. Con tragos eso se vuelve bien lindo”³⁰

³⁰ BASTIDAS URRESTY, Edgar. Nariño Historia y Cultura. Bogotá: Ediciones Testimonio. 1.999. p. 117.

5. LA MÚSICA NARIÑENSE CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Conviene al propósito de ilustrar el origen; la función social del hecho musical y la conformación de una sensibilidad propia de la cultura andina nariñense, explicitar las características del contexto social en el que han ocurrido.

El antropólogo EDUARDO ZUÑIGA ERASO, explica: “Culturalmente en Nariño puede reconocerse la existencia de al menos dos sub-culturas: la Cultura de la Sierra y la Cultura de la Costa.

El nariñense de la Sierra es reconocido a nivel nacional como “pastuso”, sin importar si nació en la Unión, Sandoná, Samaniego, Túquerres, Ipiales o cualquier municipio de la zona andina. Sobre el “pastuso” se ha creado un estereotipo que lo describe como un hombre tímido, retraído y en el peor de los casos como tonto. El hecho se explica a partir de diversos orígenes:

PRIMERO: La descripción despectiva que sin razón, hicieron los primeros cronistas de los antiguos habitantes de estos territorios: Pastos y Quillacingas quienes a pesar de su importante desarrollo económico y de su capacidad bélica, fueron presentados como gente floja y de poco ánimo.

A lo anterior se suman las interpretaciones erróneas que hicieron los primeros pobladores quienes no entendían el significado de la lengua y de los vocablos de los idiomas nativos. Así sucedió con expresiones biunívocas como OPARUNA y

conquista inútil. La primera en quichua significa “el que no entiende la lengua del otro”, sin embargo se trocó por tonto.

La expresión, conquista inútil, en la acepción del contexto, se refiere a conquista difícil, o mejor imposible de llevar a efecto (por la férrea defensa de los nativos); en este caso el adjetivo inútil se mal interpretó como conquista sin provecho, por la presunta pobreza del botín.

Estas circunstancias fueron el punto de partida para distorsionar la imagen de los pueblos asentados en estos territorios en los primeros días de la Conquista y la Colonia.

SEGUNDO: La posición realista asumida por los pastusos en la época de independencia. A partir de este momento se proyectó a la faz del país, la imagen de un pueblo, enemigo de la libertad y de las ideas progresistas. Superado el conflicto la región quedó arrasada y con una clase dirigente políticamente derrotada.

TERCERO: El fanatismo religioso que, hasta bien entrado el siglo XX, alejó a la sociedad de los postulados científicos, de las nuevas corrientes de pensamiento y lo más grave, la formó puritana y sin mayores ambiciones para el progreso material y social.

CUARTO: El aislamiento geográfico que se vivió a partir de la conquista española condenó a la región a una economía autárquica, rudimentaria, precapitalista, sobre la que se irguió una sociedad estructurada en valores de corte feudal.

QUINTO: La visión racista de algunos científicos y políticos de figuración cuyas ideas predominaron en la primera mitad del siglo XX.”³¹

A pesar de que en algunas crónicas de Pedro Cieza de León y Miguel Cabello de Balboa, se expresan ideas que fueron el sustento de la creencia de un pueblo flojo, de poco ánimo y con limitadas estrategias bélicas, hay investigadores que afirman la fortaleza guerrera de emprendimiento que significaron por ejemplo que el Inca Huayna Capac jamás conquistara estas tierras “... Quizás quien está en lo justo es Cristóbal de Molina: Huayna Capac llegó al Carchi con un ejército cansado de combatir y los Pastos seguían resistiendo; hubiera querido avanzar pero “se hicieron aquella gente inexpugnable y los suyos acobardaron y no querían ir en aquella conquista” (ROMOLY, 1979)”³²

Sobre la posición realista de los pastusos Bolívar dijo en proclama a los quiteños “la miserable Pasto ha vuelto a levantar su odiosa cabeza de sedición, pero esta cabeza quedará cortada para siempre. Esta será la última de la vida de Pasto desaparecerá del catálogo de los pueblos si sus viles moradores no rinden las armas a Colombia. Un puñado de bárbaros son nuestros enemigos. (ORTIZ, 1974:505)”³³

³¹ ZUÑIGA ERASO, Eduardo. Nariño, Cultura e Ideología. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño. 2002. p. 62.

³² Ibid., p. 64.

³³ Ibid., p. 70.

En lo relativo a la situación de aislamiento geográfico recurriendo a la descripción anotada por Eduardo Zúñiga, llegar a la región andina nariñense desde la capital, implicaba un periplo según el cual, era necesario “ascender por el río Magdalena hasta Barranquilla. Allí embarcarse hasta Panamá, cruzar el istmo y tomar un barco hasta Tumaco. De Tumaco navegar por mar hasta el Patía, luego hasta el Telembí para llegar a Barbacoas. De Barbacoas, siguiendo el difícil camino de herradura, llegar a Túquerres y de ahí, finalmente, a Pasto.”

Para esta época el estereotipo del pastuso estaba plenamente afincado; éramos ya unos elementos típicos vituperados a lo largo y ancho del país. Pereira Gamba comenta que en Barranquilla, ciudad a la que había llegado con don Julián Buchely y su comitiva gubernamental con el propósito de hacer el periplo antes descrito para llegar a Pasto, la gente rodeaba el auto en que viajaban y, con curiosidad, decía: esos son los pastusos.

Aparte de las circunstancias históricas que aquí apenas hemos esbozado, es posible que la subvaloración tenga también un componente racista. Como se sabe, el Departamento de Nariño tiene, a nivel nacional, uno de los mayores índices de población indígena. Esto que para algunos es causa de orgullo, para otros es un estigma y un lastre para el progreso. Esta concepción tuvo gran preponderancia en nuestro país en las primeras décadas de este siglo. Algunos científicos y políticos la defendieron, en forma abierta.

“Luís López de Mesa, uno de los más notables y reconocidos psiquiatras y sociólogos de Colombia, se refiere al indio como “físicamente feo y con defectos

inherentes a su raza como la inclinación al hurto, a la crueldad, a la cobardía, al embuste, a la bebida embriagante, a la promiscuidad sexual y a la mugre.³⁴

“A su vez Laureano Gómez planteaba que la única manera que tiene el país para progresar era importando blancos, preferiblemente europeos, ya que los indios son un estorbo para tan loable fin.”³⁵

Sobre la mala fama y el vilipendio no existe mejor retrato que el descrito por el geólogo Friedlaen que nos visitó en 1923:

“En Barranquilla me pintaron con subidos colores las dificultades de un viaje a través de comarcas desprovistas de todo y me aseguraron que no encontraría en Pasto una posada en donde pasar la noche... En Medellín, la misma cantinela, con una variante: iba a ser devorado por ciertos animalillos que no son de nombrar, ver ni oler. En Pereira me preguntó, con toda formalidad, un caballero qué clase de revolver es el mío y se aterró al saber que voy al Sur sin arma de ninguna clase. Me figuré que iba a arrostrar más peligros que en mi excursión al Fuji Yama en el Japón...En Cali muchas prevenciones recibí; debía ser muy cauteloso de día y de noche, —pues— los ladrones son legión...”³⁶

La realidad era distinta. Friedlaen, una vez concluida su visita hizo esta reflexión:

³⁴ Ibid., p. 124.

³⁵ Ibid., p. 125.

³⁶ Ibid., p. 126.

“Encuentro poco fundado y justo cuanto en tierras colombianas se dice de Pasto, hay muchas exageraciones y no pocos prejuicios”.³⁷

Si bien eran exageradas y prejuiciadas las visiones que se tenían del “pastuso”, debemos señalar que, al menos, en las primeras décadas de este siglo su personalidad estaba signada por un pensamiento profundamente religioso y tradicionalista que nos llevaba al conformismo, impedía la innovación y se oponía a la superación individual y colectiva. Jorge Zalamea sea la que el aislamiento y el abandono de los gobiernos resintió nuestra ambición, destempló nuestra voluntad y creó un peligroso complejo de inferioridad.

Refiriéndose a este mismo tópico, Miguel Triana dice que nuestros pueblos “son huraños como el hombre que se encierra sistemáticamente en su casa. El misántropo - mira con desconfianza y con horror al hombre de mundo que toca a sus puertas por cualquier motivo: por el contacto social teme cambiar el estado de su alma, que cree bueno. La innovación en las ideas, usos y costumbres, para quien se siente bien en su grato aislamiento, es una amenaza a su equilibrio. Es esta la razón del conservatismo de los pueblos serranos” (TRIANA).³⁸

Si bien el estereotipo del “pastuso” fue haciendo carrera para mostrarnos como sucios, tímidos, fanáticos, conformes y sin ambición, gentes cultas que nos visitaron se formaron un concepto distinto. Juan Montalvo, Fortunato Pereira Gamba, Miguel Triana, Jorge Zalamea o Eduardo Caballero Calderón, sólo para citar algunos, se han referido al pastuso en los mejores términos.

³⁷ Ibid., p. 126.

³⁸ Ibid., p. 126.

Juan Montalvo, por ejemplo, nos describe de esta manera: “Entre el Juanambú y el Guáitara se dilata una planicie elevadísima... En ese país vive un pueblo que por la rareza de su carácter, por sus virtudes y defectos, se ha vuelto notable para sus vecinos: ese pueblo es Pasto, nombrado ya como singular en la historia de Colombia. Si algún pueblo en Suramérica pudiera recordarnos a la antigua Esparta, sería éste, sin duda... Pueblo eminentemente guerrero, en siglo de conquista hubiera sido conquistador... Sobrio el pastuso, vigoroso, ni lo rinde la fatiga ni lo retrae el miedo, sus fuerzas no flaquean jamás. La tenacidad y el valor no han flaqueado tampoco en ellos, es lo que llamamos todo un hombre”³⁹

Caballero Calderón hizo estas acotaciones:

“Nariño puede ser hoy una comarca atrasada, fanatizada, empobrecida por el minifundio, descomunicada del resto del país y envilecida por los malos gobiernos y la mala política: pero tiene carácter, que es lo que importa y lo que a otras muchas regiones les falta. Sobre el carácter de los hombres y de los paisajes se construyen los pueblos... -los nariñenses- son un pueblo bueno y heroico, que puede llegar a ser grande: es una semilla gruesa y dorada que debemos aventar en el surco”.⁴⁰

El escritor Gustavo Álvarez Gardeazabal, quien vivió en Pasto dedicado a la cátedra en la Universidad de Nariño, en homenaje al maestro Ignacio Rodríguez Guerrero, dijo:

³⁹ Ibid., p. 127.

⁴⁰ Ibid., p. 127.

“A los colombianos nos enseñaron, equivocadamente, muchas cosas sobre Pasto y sus gentes y esas verdades maquiavélicas, esas mentirillas exultantes nos hicieron prejuizar en unos casos y desviar la racionalidad de nuestro criterio en el pasado. Tan solo el paso de los años, la digestión de lo vivido y la añoranza de lo perdido nos ha permitido a gentes como yo, sentirnos orgullosos no sólo de creer que entendemos el pensamiento de esta tierra, sino reconocer en sus esguinces unas vertientes inacabables de esperanza en la vida que en el resto del país acabamos a golpes de sangre y violencia”.⁴¹

Esta es la descripción del escenario históricamente constituido, en el cual se ha conformado una cultura particular, cuyas formas de relación, internas y externas con el resto del país, se manifiestan en un proceso identitario cuyo reconocimiento permite entrar en contacto con los elementos, aludidos en el proceso hermenéutico de las manifestaciones regionales. En consecuencia las expresiones musicales de nuestra cultura, cuya génesis corresponde al entorno cultural y social en referencia, justifican la denominación de su conformación como ‘Música nariñense’ o quizás, como ‘Música de los Andes nariñenses’.

Es necesario señalar varios aspectos, como síntesis de características de nuestro medio social. En primer lugar, la herencia de un espíritu guerrero existente ya hace siglos. En segundo lugar, la estigmatización que sobre la forma de ser y de actuar del nariñense se ha hecho, permeando no sólo los imaginarios a nivel nacional, si no también y como consecuencia, los del propio nariñense cuyas expresiones en muchos sentidos tratan de responder a esta realidad. En tercer lugar la aceptación de unas claras diferencias culturales, que si bien no justifican la deformación de la imagen del nariñense, si explican la caracterización de sus

⁴¹ Ibid., p. 127.

formas expresivas en la música. Dichas diferencias se relacionan, entre otras cosas, con formas de sensibilidad expresadas en sonoridades particulares y en unos lenguajes textuales, verbales y musicales únicos. En cuarto lugar la incidencia de las relaciones referidas, sobre el espacio corporal, cuya manifestación se explicita en formas gestuales traducidas a su vez en formas interpretativas de la música.

6. LA GUANEÑA Y LA IDENTIDAD CULTURAL EN LOS ANDES NARIÑENSES

No es La Guaneña tan solo una pieza musical, es un puente tendido desde un espacio-tiempo fundido en la añoranza de la cosmogonía andina hace milenios, hacia los días presentes, en los cuales, esos giros melódicos encarnan la identidad de un pueblo que ha librado inenarrables luchas, ha soñado maravillosas conquistas como inigualable ascenso humano; ha trasegado difíciles caminos que de todas maneras lo han conducido a preciosos lugares dignos de igualarse tan solo con los bellos paisajes de las verdes montañas y azulados ríos en los que ha crecido.

Si alguna expresión musical debiese tener el reconocimiento como manifestación; viva expresión e identidad de la cultura musical del hombre de Los Andes nariñenses, sin duda, esa pieza es La Guaneña. Y es que el mérito de La Guaneña es que reúne las características melódicas, rítmicas y armónicas propias de una expresión que ha sobrevivido en el espacio y el tiempo, como testimonio de un recorrido cultural regado de símbolos e imaginarios desde los de la cosmovisión incaica y más allá; hasta sus formas y variaciones en las que se reconocen presencias, sincréticas e híbridos culturales de significativo valor en el presente.

El estudio de La Guaneña implica:

- Su reconocimiento como un himno guerrero cuyo animoso espíritu es referenciado en no pocos escritos.
- Su recreación como una historia amorosa.

- Su estudio musicológico, desde los sistemas que lo sustentan hasta sus versiones con presencia de nuevos elementos musicales que han asegurado para mucho más tiempo su presencia en el sentir popular.
- Su origen y posibles autores.

Haciendo una síntesis de los escritos que refieren el origen de La Guaneña, es necesario recordar a Edgar Bastidas Urresty, quien asegura: “A esta época (la Independencia) pertenece quizá La Guaneña, música que según la autorizada opinión del maestro Guillermo Abadía Morales es diferente a los aires típicos colombianos aunque se interprete con “la música de algunos bambucos caucanos” y Abadía Morales interpone un aserto sobre el baile así:

“La coreografía corresponde a los aires del Perú (Huayno) y a su derivación ecuatoriana (Huaynito que luego fue Juanito y después San Juanito) y que el nombre Guaneña, su música y la de los bambucos citados, provendrían del aire boliviano Huaynu y “Huayneña”.”⁴²

A Lidia Inés Muñoz Cordero quien a partir del texto de Abadía Morales, citado por Edgar Bastidas Urresty, construye una hipótesis: “La pieza musical de La Guaneña es de origen muy remoto, al interior del ritual del solsticio de verano, con la afiliación a la cultura de los Pastos, se visibiliza en forma sincrética a través de la fiesta católica del Corpus Christi durante la colonización española en América”.⁴³

⁴² BASTIDAS URRESTY, Op. cit., p. 103.

⁴³ MUÑOZ CORDERO, Op. cit., p. 7.

A Joaquín Piñeros Corpas: “Teniendo en cuenta lo relatado por varios historiadores, entre ellos el coronel Manuel Antonio López, y siguiendo tradiciones sobremanera verosímiles, La Guaneña, bambuco de la región de Pasto que en el alba del siglo XIX ya era canción sentida por el pueblo, fue factor decisivo del triunfo en la jornada épica del 9 de diciembre de 1.824. Ciertamente, al tiempo que el general José María Córdoba se ponía al frente de sus huestes para tomar el Cerro de Cundurkanka con la orden inmortal: ¡¡Paso de vencedores!!, la banda encargada de motivar con música colombiana el sentimiento de los soldados comprometidos en la carga, interpretó la Guaneña como manifestación espontánea de los pastusos que integran el batallón Voltijeros. Incorporado a la vida festiva de los nariñenses sólo en los decenios de esta parte se ha venido reconociendo la contribución de la Guaneña al momento culminante de la epopeya. Con base en el meritorio trabajo orquestal del maestro Lubín Mazuera se empezó a asociar este aire del sur a la acción decisiva de Ayacucho. La fotosíntesis colombiana hizo referencia a este espléndido trabajo.”⁴⁴

Armando Oviedo Zambrano manifiesta:

“Ortiz (se refiere a Sergio Elías Ortiz) en su obra “Agustín Agualongo y su tiempo” es partidario de asignarle a La Guaneña una autoría pastusa, pero de acuerdo a la información que transcribe, proveniente de un soldado que luchó en aquella batalla, se entiende que este aire se tocó por una de las bandas de la vanguardia del general José María Córdoba, quien conducía a los milicianos pastusos forzados a entrar en batalla y no tenía el nombre de “Guaneña”. Montezuma Hurtado en una investigación prolija de aquel suceso, citando a varios de los testigos que escribieron sobre el mismo, anota que en la víspera, Córdoba había organizado a todas las bandas de los batallones para escuchar un popular son llamado “La Calacuerda”. Este mismo aire debe tocarse el día que se termina la

⁴⁴ RODRIGUEZ, Martha Enna. Ponencia encuentro de investigadores de la música popular latinoamericana. Bogotá. 1999.

colonia española en la mayor parte de América, y dentro de la peculiar formación de las leyendas que no del todo son históricamente fieles, es muy posible que parte de aquel se haya incorporado en la primera “Guanefia”, (la segunda versión, hoy la más difundida, la arregló Julio Zarama cuando era director de la Banda de Ipiales en la década de 1.920) y debió ser en ritmo de bambuco, bambuco rápido además, dadas las circunstancias en que apareció, en un ritmo motivador, y con cierto sabor terrígeno, andino.”⁴⁵

Al lado de estas apreciaciones habría que ubicar a las de don Juvenal Chaves Jurado, un músico oriundo de Pupiales, cuyos familiares, en un hecho digno de remarcar, realizaron un viaje desde la ciudad de Bogotá para participar en el “I Foro Departamental Cultura e Identidad Nariñense” organizado por la Gobernación del Departamento de Nariño, en la ciudad de Pasto, con el propósito de compartir la siguiente historia que fue narrada y consignada en el texto escrito que a continuación se incluye tal y como allí se presentó:

“El maestro JUVENAL CHAVES JURADO, nació en Pupiales Nariño en el año 1881. Sus padres fueron Nicolás Chaves nacido en Pupiales y Carmen Jurado nacida en Pasto. El Maestro Juvenal fue director de la banda de Pupiales desde el año 1899, época en las que se dio el primer grito de la guerra de los mil días (octubre de 1899). En esos días el General Mosquera y el General Mazuera fueron a Pupiales y formaron el Batallón tercero conformado por hombres y mujeres. Las armas fueron fusiles viejos, revólveres, machetes, peinillas y toda clase de instrumentos.

⁴⁵ OVIEDO ZAMBRANO, Op. cit., p. 71.

El Batallón Tercero, el cual peleó en muchas batallas como la de El Total, Ipiates, El Espino de Pupiales, Carlosama, Guachuca, Simancas, Cuaspud y en la batalla que se libró en Cascajal fue donde se escuchó por primera vez “La Guaneña”, interpretada por la banda de Pupiales bajo la dirección del Maestro Juvenal Chaves. Cuando el General Mazuera escuchó la melodía dijo muy sorprendido “Maestro Juvenal, ¿cómo llama esta composición que acaban de tocar?” y el Maestro Juvenal le contestó “todavía no tiene nombre mi General, ya que apenas la compuse y la instrumenté a la banda y la acabamos de estrenar “, entonces el General Mazuera dijo “pongámosle LA VENCEDORA, y la deberán tocar en todos los triunfos que tengamos”

El General Mosquera y el General Guerrero quedaron contentos con la nueva melodía “La Vencedora”, que así se llamó lo que hoy se le conoce como “La Guaneña”, tema que por muchos años nos ha identificado a los nariñenses y que al transcurso del tiempo su letra ha sido modificada por varios poetas.

El aprecio que los Generales le tenían al Maestro Juvenal Chaves era muy grande, por lo cual lo ascendieron al grado de Sargento Mayor del Ejército que ellos comandaban en reconocimiento a sus dotes de artista.

El Maestro Juvenal era poseedor de un gran talento musical, pues interpretaba toda clase de instrumentos musicales como la flauta, la guitarra, el armonio y demás que componen una banda de músicos, legado que dejó a su único hijo el también Maestro nariñense de música y compositor Humberto Chaves Cabrera, también nacido en la ciudad de Pupiales.

El Maestro Juvenal fue además director y fundador de muchas bandas musicales de municipios del Departamento de Nariño como la de Puerres, Potosí, Carlosama, Guachucal, El contadero, Guachavés, Yascual, Linares, Colimba, Ospina, Tabiles, Consacá, Yacuanquer y la de Pupiales, su propia patria chica, quien tal vez nunca pensó que sus notas musicales repercutirían en muchas partes del mundo dando un toque de alegría, el cual se convirtiera con el tiempo en el Himno del Departamento de Nariño.

Para mi es una enorme satisfacción hacer extensivas las palabras de mi padre contando la historia del origen de las notas musicales de La Guaneña, él era una persona sencilla y muy honesta del cual siento un eterno orgullo como hijo y que a pesar de mis 90 años sigo recordándolo como mi padre y mi maestro. Mi intervención en esta ocasión es sólo con el sueño de siempre, que algún día pueda poner su nombre en alto; sólo esto me motivó a viajar desde Bogotá para dar este testimonio. Hoy agradezco y felicito a la Junta de personas investigadoras que se preocupan por nuestra cultura musical de nuestro departamento.”⁴⁶

Comparando las dos últimas versiones, parece probable que el señor Chaves hubiese sido de los testigos que escribieron y estuvieron, con el general Córdoba, tal y como lo refiere Montezuma Hurtado.

Otros escritos remarcan las gloriosas jornadas guerreras en el siglo XIX que celebraron victoriosas al compás de La Guaneña. Nefalí Benavides Rivera escribe en la Revista Cultura Nariñense lo siguiente: “ Cinco músicos allá en la heroica Guaitarilla, al ritmo arrebatado de nuestro bambuco acompañaron el baile de la

⁴⁶ CHAVES JURADO, Juvenal. I Foro Departamental La Guaneña Cultura e Identidad Nariñense. Pasto 2007.

india Manuela Cumbal, cuando recogido el follado mordoré con guardapolvo de peluche, enardecida se dio a arrebolarse el aire criollo en pleno atrio de la pequeña iglesia. Y los acordes de nuestro bambuco, ardió la casa de los Clavijos en la Ciudad Sabanera, el 19 y 20 de mayo de 1.800.

Y un día de octubre de 1.809, en el paso de la tarabita, allá en Funes, la Banda de Músicos de Pasto, lanzó a los aires los compases de La Guaneña, cuando un puñado de pastusos realistas puso en franca derrota a los republicanos del Ecuador. El río Guáitara acalló sus arrebatados fragores para poner atento oído al bambuco La Guaneña. Ese día aprendió nuestro río tutelar la canción de los heroísmos, y el amado Guáitara se llevó al mar el mensaje de grandiosidad, en el mar quedaron los perennes ecos de La Guaneña y en el mar se los escucha. La Guaneña es majestuosa, soñadora y acariciante, como los murmullos del océano.

El 10 de mayo de 1.814, cuando el Obispo Cuero y Caicedo declaró día festivo tal fecha por suponer milagrosa la desorganización del ejército republicano comandado por el precursor Antonio Nariño y cuando él hacía su casi entrada triunfal a Pasto por el camino de El Calvario, la Banda de músicos de la ciudad de San Juan de Pasto, con fervor, con ardor y con entusiasmo, pocas veces sentido, lanzaba a los cuatro vientos del Valle de Atriz los sones inmortales del bambuco La Guaneña... Y La Michita Linda parecía sonreírles a los artistas, quienes le ofrecían las notas del bambuco como un agradecimiento de sonoros e inmarcesibles compases.

El 7 de abril de 1.822, la Banda de Músicos del ejército de don Basilio García, quien se creía triunfador en la gesta de Carioco y Bomboná, inflama los corazones de los soldados con La Guaneña. Caen las sombras de la noche y allá en el patio de la casa de la Hacienda de la Guaca, varias juanas bailan enardecidas con los

oficiales a los compases del bambuco La Guaneña. Los gritos horadan la penumbra. Las estrellas parpadean como para ver mejor a los artistas que tocaban la marcial y típica tonada.

Pero antes, nuestro Don Agustín Agualongo, General de las Milicias del Rey, con sus pares en heroísmo, Merchancano, Terán, Enríquez, Izuarte y Angulo, piden a su banda que toque La Guaneña y del Alto de Catambuco llegan hasta la Villa de Atriz los compases del inmortal himno criollo. El popular bambuco siembra la tristeza en los vencidos corazones de Macaulay y Caicedo y Cuero.

La Guaneña ha conquistado la tierra amada. Una hora trágica se avecina para Pasto. Era el 20 de enero de 1.823. La Jura, denominación que se dio al hecho infame y felón de convocar al pueblo de Pasto para jurar las instituciones republicanas, se aglutina inocente en la plaza principal de la ciudad. Junto al 'Viejo de la Pila' están los once músicos de la Banda de Pasto. No encuentran en su repertorio otra composición musical para interpretar el entusiasmo del pueblo, que las notas de La Guaneña. Y sube al cielo el típico bambuco. Salom y Flórez ordenan a la soldadesca que rodeara la plaza de San Juan de Pasto, y por los cuatro costados, por las cuatro entradas, irrumpieron los sayones y apresaron luego a mil doscientos (1.200) pastusos, que armados remitidos fueron a las tierras del Ecuador y del Perú, de donde no regresaron ni doce hombres, pero entre estos volvieron a los patrios lares, cuatro músicos de la banda.

La marcha hacía ignotas y lejanas tierras se hizo. El mismo General Córdoba, lo dice: el largo camino y las penalidades eran olvidados por los soldados pastusos. El agrio caminar y los altos horales eran templados con el aire típico de la tierra

que quedaba atrás: era La Guaneña. Los pastusos eran incansables y siempre pidiendo a toda hora les ofreciera la banda su música terrígena.

El camino se acortaba, las hambres y los pesares disminuían. La tierra amada que quedaba atrás, iba con ellos acurrucada en las interioridades de los pobres instrumentos de la banda. Todo el camino se lo hizo al son de aquel bello aire había más que hacerle buena cara al infortunio. Para eso estaba La Guaneña en el bombo y en los cobres de la banda.

Y los bravos pastusos forzados, siguen su marcha. Ahora toca dar libertad al Perú. Allí va con ellos el valiente Manuel José de la Barrera, el bravo coronel pastuso, el que era héroe entre los héroes. Manuel José comanda la Compañía Pichincha, una de las cinco que originaron las célebres palabras del General Córdoba: “contra infantería disciplinada no hay caballería que valga”... y la Banda de Músicos de Pasto, cierra la marcha. El ansia de combate, enardece los espíritus y da vigor a los corazones.

Ayacucho! El Rincón de los Muertos espera la presencia de los aguerridos pastusos. En las faldas del Cundurcanca se despliegan las fuerzas de la libertad. Al frente las tropas del enemigo español. Un militar hispano, levantando bandera blanca, se acerca hasta el medio del campo. Córdoba es enviado por el Mariscal Sucre a indagar a qué se debe la presencia del militar español. ‘Señor Coronel Córdoba’ le dice galante y diplomático el soldado del rey ‘hacedme la merced de decirle al General en Jefe de vuestros ejércitos, que después de media hora se romperán los fuegos’. Dio media vuelta el apuesto español, y a los treinta minutos de fragor de la batalla rompe los campos de Ayacucho. Córdoba descabalga de su corcel de guerra, toma en su mano izquierda su sombrero de paja, en su mano

derecha fulge la victoriosa espada... y el mundo escucha atónito la frase inmortal: 'Armas a discreción, de frente, paso de vencedores!' A esa hora sublime, la Banda de Músicos entona un bambuco. Por los ámbitos terrestres resuenan los compases de La Guaneña. 'Jamás se vio' dice el General López 'combatir como leones a esos soldados.'. Nuestro bambuco La Guaneña, rubrica con sus compases la victoria. Ninguna otra voz se escuchó: el solo resonar de los cobres lanzando a los vientos del mundo los sonos de La Guaneña, anunciaba a la América y a la España que el Perú era libre! La Guaneña selló la libertad de la tierra de los Incas.

Y más tarde en los campos de Cuaspud, el seis de diciembre de 1.863, el gran "Mascachochas" a la cabeza de sus aguerridas gentes, contándose entre ellos a cientos de pastusos, se adelanta majestuoso, valiente tal un dios de la guerra... y mira de frente. Allá, a lo lejos, el Comandante en Jefe de las fuerzas ecuatorianas, llevándose a los ojos larga vista de campaña, ve a su émulo trepado en el caballete de una casa campesina. La hora es llegada. "Mascachochas", grita: 'Un trago con pólvora para mis soldados y que la Banda de Músicos toque La Guaneña!' y de nuevo nuestro bambuco da otro triunfo a los soldados colombianos. Salve, himno típico de nuestra tierra!

Los años pasan. La Guaneña sigue enloqueciendo al pastusaje. Al fondo Leticia... Güepí! En Pasto el retintín de los anillos y las joyas, es respaldado por La Guaneña. Nadie se queda sin entregar la áurea ofrenda a la Patria. Nuestro bambuco lo ordena.

Guay que sí... Guay que no. La Guaneña me engañó! Este es el ritornelo que por más de ciento sesenta años, el criollismo pastuso, las gargantas posesas de ardor

de los nariñenses, vienen pronunciando con fruición, con hondo afecto, con entrañable amor, cual si masticaran un dulce pedacito de la tierra amada.”⁴⁷

Lidia Inés Muñoz Cordero afirma: “En el estudio de la situación sociopolítica de parte de don Sergio Elías Ortiz plantea que en total fueron detenidos mil pastusos de la ciudad y doscientos indígenas de los pueblos circunvecinos. Su destino: el destierro. Varios de ellos se suicidaron en el camino, otros asumieron la osadía de rebelarse de nuevo. Unos indígenas se convirtieron en músicos y “a los pocos días de esto (del apresamiento de los mil pastusos en la plaza) se cogieron también a más de doscientos indígenas de las aldeas de los alrededores, muchos de ellos padres de familia y de los cuales solo regresó uno a su ciudad nativa, el indio Manuel Tutistar, el refería que fueron agregados a la brillante división del general José María Córdoba en la Batalla de Ayacucho, que los trataba bien y como ellos habían podido hacerse allá a algunos instrumentos musicales, les ordenó en el momento de entrar en combate a la inmortal voz da mando ‘Paso de vencedores’ que tocaran La Guaneña el himno de guerra de Pasto, que la gustaba tanto porque ponía el fuego en el alma y el ardor en los corazones para cargar sobre el enemigo”.⁴⁸

El reconocido maestro Luis E. Nieto autor del Chambú, escribió sobre La Guaneña, refiriéndose a la época de la guerra de los mil días, en un texto titulado, *Histórica tonada musical*, lo siguiente: “En los campos situados al Sur de Colombia en división de fronteras con el Ecuador, se desarrollaron hechos históricos de sangrientos combates nacionales con el solo fin de ambiciones de dominio de un partido hacia otro y es así que buscaron los campos mas propicios para cumplir

⁴⁷ REVISTA CULTURA NARIÑENSE. Biografía de la Guaneña: Centro Nariñense de Radiodifusión y Casa Mariana de Pasto. Volumen 1. No. 1. (julio DE 1968), Pasto.1968, 96 p. mensual.

⁴⁸ Lidia Inés Muñoz Cordero cita a don Sergio Elías Ortiz En: GUERRRERO MUÑOZ, Libardo. Bolívar, enemigo de Pasto. En Revista Cultura Nariñense, N° 49, Pasto, julio de 1.972, página 63.

sus absurdos deseos de luchas: y ensangrentarlas de ignominia y de infamia, las tierras abonadas de paz y producción, cuyo teatro y nombre se lo recuerda con espeluznante admiración, como Pasto, Cascajal, Guaspud, Simancas, Totoral, etc.. Y en esta locura de armas, contra hermanos, se abre un paso de luz y de heroína una mujer política, guerrillera de gran coraje y valentía, y en extremo mandona, con seductoras miradas, de dominio y burla con sus amantes soldados, a quienes los electriza y domina a su antojo y capricho con sus burlones romances; ante este espectáculo, surge muy altiva y natural, una tonada de clarín de guerra, de glorias de amor; y que con ella ese ritmo musical salta de alegría el amargado corazón de un pueblo, abnegado y que lleva sangre de héroes y que lo cantan y la sienten, y sus voces la proclaman con orgullo, con su himno de glorias y de triunfos y de raza la llaman la grandiosa GUANEÑA.

Tonada nacida y tomada de los humeantes disparos de fusil y de los adoloridos gritos postreros de los heridos de dolor. La Guaneña es un clarín que llama a sus hijos a formar en los ejércitos de la Paz comprensión y progreso; y entonces el tradicional cantar del GUAY QUE SI.

Guay que sí!
guay que no!
La Guaneña me engañó
Con tres pesos cuatro reales
Con tal que la quiera yo!

Guay que sí !
Guay que no!
La Guaneña me pagó!

Tres pesos con cuatro reales
Con tal que le dé mi amor (Bis)

Es así, es así!
Que en Cuaspud la conocí,
Con arma de fuego al hombro
y vestido varonil.
Guay que si!
Guay que no!
Con Guaneña
yo baile,
con un pañuelo
muy blanco
y alegría en el
corazón,
con un pañuelo
muy blanco
y la mano
al cinturón.
Cascajal, cascajal!
Se respira mortandad,
el responso es La Guaneña!
La Guaneña pa morir.

Esta histórica y pequeña reseña de una tonada musical de clarín de guerra y humeantes nubes grises, es de proporciones grandiosas —notas que viven y superviven a toda historia tradicional y que se lleva dentro, muy dentro en la sangre de la tierra, frondosa de mi Departamento de Nariño.

Gloria a ti GUANEÑA con tu vestido hermoso y tu canción de amor y de fuego — tatuada en nuestro corazón — Eres un pabellón musical donde las generaciones enarbolan con orgullo y grandeza de conciencia. ”⁴⁹

Es interesante seguir las huellas de esta música que se construyó con los pingullos o pincollos incaicos; creó su dibujo melódico, desde la trifonía, la tetrafonía y la pentafonía propios de los sistemas musicales incaicos, sobrevivió, en el hecho sincrético de ser en el pasado un canto de adoración ritual indígena que ahora vuelve en la magia de un himno que abre las puertas de una dimensión divina para otorgar sobrenatural poder, al guerrero, que acude en su sacra trompeta, a sus ancestros, quienes vuelven a concederle, sus fuerzas siderales para la victoria.

Es decir que su uso o función ritual sacra que fue su primigenia presencia, ahora sacraliza una nueva función social, la de la guerra que es nueva como acción pero que guarda el rito.

Atención especial merece La Guaneña como canción amorosa. En un texto calificado por algunos críticos como propio de una actitud ligera (Julián Bastidas Urresty), fantasiosa (Miguel Garzón), folclórica y carente de rigor (Lidia Inés Muñoz Cordero), el periodista Neftalí Benavides Rivera propone una versión para la historia de La Guaneña, que él mismo llama “romántica”, en ella crea unos personajes que hacen propia la historia de desamor que termina justificando la anexión de varios textos a la versión que originalmente sólo fue instrumental. El

⁴⁹ CASTRO, José Félix. Luis E. Nieto máximo compositor nariñense. Pasto: publicitaria. 1978. p. 27 – 28.

periodista escribe: “He aquí la biografía romántica de La Guaneña. Don Nicanor Díaz, un joven músico pastuso, de la cantera del pueblo, es su autor. En sus mocedades, por allá en las postrimerías del siglo XVIII, más exactamente, en 1.789, no había artista que le triunfara en la creación e interpretación de la música criolla, de la música de la tierra tocada en la flauta de caña brava (flautas rústicas hechas por los Sibundoyes). Don Nicanor con su flauta indígena en los labios y don Lisandro Pabón con su guitarra sevillana y ronca, formaban el dueto de más renombre por aquellos tiempos. El artístico binomio era buscado y bien pagado por los enamorados pastusos de hace tantos y tantos años. Dice la tradición que no había rejilla de las tiendas de Pasto de antaño, que no sintiera el leve peso del cuerpo de don Nicanor al acodarse a ella para tomar alientos después de cada una de sus interpretaciones en las noches de suspirantes serenatas.

Y le llegó el día al joven Nicanor en que Cupido le clavara en mitad del corazón la dulce espinita, y así fue como la Ñapanga pastusa apodada La Guaneña, la Rosarito Torres, valentona y bella, donairosa y guapa, pero desamorada y desdeñosa, se le adentró en lo más íntimo del alma. Y luego vino lo que siempre le llega a todo artista... La negra traición; la fuga de La Guaneña a un pueblo lejano. La pícara Ñapanga pastusa se le largó con otro... Empero si la ingrata Ñapanga, la linda Rosarito Torres se le fue por los dolorosos caminos del olvido, llegó por los senderos del arte el bambuco La Guaneña, el alma y nervio de la terrígena gente, el bambuco inmortal. Rosarito Torres murió lejos del terrón amado; una diminuta parcela en cementerio de otra tierra guardó para siempre los despojos mortales de la Ñapanga desamorada, de la linda Guaneña.

Don Nicanor y don Lisandro eran los ídolos de las juventudes pastusas del ayer. No había fiesta jolgorio donde la pareja de artistas no estuviera presente. La creación musical de don Nicanor, La Guaneña, continuaba su carrera de triunfos.

Fue tal el éxito de la composición musical, que a los pocos días el terrígeno bambuco era tocado ya por la banda de músicos de Pasto.

Y la fiesta del Santo Patrono, San Juan Bautista, la festividad de la Pura y Limpia Concepción, y el sonado Corpus de antaño y la fiesta de la 'Michita Linda' y la coronación de sus Majestades, el nacimiento y bautizo del Infante Regio, en la lejana España, arrullados fueron por los compases aiosos y profundamente inspirados de La Guaneña.

Rosarito Torres: te mató la lejanía, moriste de dolor y de abandono; Rosarito Torres, Ñapanguita desamorada y cruel, te deshojaste allá lejos como una flor de melancolía... Si en tu tumba no crecen las flores, empero si te arrullan las notas marciales y heroicas de La Guaneña. Tu olvidado Nicanor Díaz te inmortalizó! Vivirás en la entraña del pueblo de Pasto, de Nariño en tanto haya los vientos del cielo o volar por los vientos del cielo en las cuerdas de un requinto o de una guitarra de aire imperecedero de La Guaneña.⁵⁰

Si bien esta versión no ha recibido los mejores calificativos, ha abierto nuevos caminos al trasegar musical del runa andino, en la medida en que su fácil texto ha calado en el sentir popular, este mismo hecho, asegura nuevas formas expresivas identitarias con origen en la traslación de algunos elementos musicales (rítmicos, melódicos, armónicos y textuales) a través de los nuevos medios tecnológicos, que aunque ya no guardan la función original del uso de la música, conservan los valores intrínsecos. "Las tradiciones son formas culturales de proyectarse el hombre, que por su fuerza de arraigo en la sociedad son capaces de rebasar en tiempo el valor de uso por el cual fueron concebidas; llegan así a alcanzar una

⁵⁰ REVISTA CULTURA NARIÑENSE, Op. cit., p. 64 – 68.

nueva dimensión al transcurrir la época que las engendró y son entonces aceptadas en sí mismas por las nuevas generaciones, quienes ya no necesariamente tienen en cuenta su antaño valor de uso, si no su actual valor cultural.

Por ejemplo un canto de trabajo concebido inicialmente para disminuir la tensión psíquica que produce una labor determinada – digamos en la agricultura la recolección de una cosecha - puede, por su belleza, desvincularse de su uso originario y asumir el valor de canto o de manifestación musical en sí, ajeno a las labores agrícolas.

Este canto puede llegar así a los medios urbanos y se le puede oír, aún cuando la dura faena de la recolección del fruto en cuestión haya sido mecanizada y se haya hecho innecesario el recurso del canto para la disminución de la tensión física y psíquica que producía el ya desaparecido trabajo corporal. Pueden incluso haber aparecido otros cantos vinculados a la nueva labor de manejar un tractor o una maquinaria para la recolección del fruto, no impidiendo esta la coexistencia de ambas manifestaciones musicales.

El contenido de la música es decir lo intrínsecamente musical, está dado por grados superiores de abstracción y sólo puede aparecer después que existe una actividad concreta, producto de expresiones desarrolladas históricamente –por ejemplo el canto de trabajo citado anteriormente-. Es este contenido musical el que logra o no encontrar (eco o respuesta) en otros hombres, estableciéndose así una comunicación estética.

Cuando una manifestación artística encuentra su aprobación por un grupo de población determinado que la reproduce solamente por su valor estético, es que se puede hablar de un código específico para la comunicación artística. Dado que este sistema de comunicación une, enlaza o estrecha aún más los lazos de intereses entre dos o más individuos, podemos encontrar en esta unión la importancia social de aquellas manifestaciones que alcanzan la categoría de tradicionales.

La tradición no sólo une a diferentes individuos de una misma colectividad, sino también a individuos de diversas generaciones. Ella une a individuos que si bien se corresponden en áreas geográficas no coinciden en época. De aquí también su importancia histórica como elemento aglutinador, que rompe las barreras de las épocas, para formar grupos a partir de entidades específicas –por ejemplo: nacionales o culturales- llegando así a formar parte de la conciencia social de una población.

La Guaneña merece el reconocimiento de su origen, en una concepción alejada de una posición chauvinista, puesto que su formación como expresión cultural identitaria, rebasa su encerramiento en una comarca geográfica limitada. ¡No!, no podemos seguir afirmando que existe una música ecuatoriana que no guarda relación con la música nuestra, sea esta La Guaneña o su heredero legítimo en el presente, el sonsureño.

Es indispensable también, identificar los ingredientes de un híbrido cultural que muchos relacionan en su rítmica con el currulao del Pacífico y con el bambuco del interior los cuales a su vez tienen elementos de la música africana y de la música española del Renacimiento (posiblemente, importantes elementos rítmicos y

melódicos, en cuya génesis también está el origen de esta música se puedan identificar en las polifonías renacentistas. Composiciones como las de Mateo Flechas 'el viejo', en las cuales la amalgama binaria-ternaria a pesar de estar escrita en compases distintos de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, conducen de modo innegable a la misma sensación rítmica del Bambuco). Y es que se hace indispensable reconocer, además, la fuerte presencia de elementos de la música negra en la conformación del bambuco.

“En las décadas finales del siglo XIX ya se había configurado un espectro de músicas que podían considerarse como nacionales, los valeses del país, el pasillo y el bambuco. Sobre este último las polémicas se han mantenido hasta hoy y han sido cuidadosamente escamoteadas las citas y reseñas según las cuales un ancestro negro haya participado en el desarrollo de prácticas que desembocaron en su constitución.

Fue fundamentalmente canción y se cita 'la Guaneña' pieza del Batallón Voltígeros que ayudó a los combatientes de la región de Pasto en su triunfo del 8 de diciembre de 1824, como precursora del género. Su ritmo de 3 binario y 2 ternario pareció confirmar la característica fundamental del género.

Pero bambuco también fue música de marimba entre los negros del litoral pacífico. Citamos a Lázaro M. Girón y su texto 'La Marimba' publicado en el papel periódico ilustrado del 15 de mayo de 1885: 'Los danzarines forman diferentes figuras según sea el aire tocado por la marimba, sea un caramba, un bambuco, una caderona, un agua o un tierra firme'. En las dos últimas décadas del siglo XIX Pedro Morales Pino (1863-1926) nacido en Cartago (Valle) y radicado en Bogotá, estableció como ritmos predominantes de la zona andina a pasillo, bambuco, vals y

torbellino. Como se dijo en su época los adaptó al régimen de pentagrama, determinó las formas de agrupación interpretativa, dueto, estudiantina, trío y solista, y estableció el ciclo armónico básico. El bambuco de Morales Pino proveniente de lo que él conoció como “Bambuco Viejo” se convirtió en el aire nacional por excelencia, pieza favorita en los salones y comenzó su recorrido como obra instrumental

Bambuco, pasillo y torbellino especialmente, se convierten en la imagen sagrada de la identidad nacional, se dirigen a la colectividad y por lo tanto sus valores son sociales, algunos de sus caracteres tienen su razón de ser en la psicología del grupo y se establecen en sus raíces culturales y educación global. Por ser rápidos canales de comunicación son fácilmente comprendidos por muchos.

Andrés Martínez Montoya (1869-1933) compuso para la banda su ‘Rapsodia Colombiana’ en la que escribe un bambuco en $\frac{5}{8}$ y ritmos de bambuco del Pacífico. Andrés Martínez vivió y participó de la polémica, nunca resuelta, sobre la escritura adecuada del bambuco y su ejemplo en 5 tiempos es su contribución.”⁵¹ A estos importantes motivos de discusiones y análisis se agrega el estudio del investigador ecuatoriano Julio Bueno, citado por Armando Oviedo, el cual hace referencia a la fuerte presencia de un llamado “aire típico”, a falta de otro nombre, en el norte del Ecuador y del sur colombiano escolarizado por los pastos como rasgo del espíritu de la musicalidad propia.

⁵¹ RODRIGUEZ, Martha Enna. Interacciones entre música culta y popular en algunos compositores colombianos del siglo XX. En: III CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR (1999 Bogotá). Ponencia encuentro de investigadores de la música popular latinoamericana. Bogotá. 1999. 6 p.

“El citado autor anota que al ‘aire’ se lo puede asimilar al ‘cachullapi’ (recuerdo de una de los estribillos del ‘Mashalla’ tal vez, que se canta como ‘canchulla’ o ‘nuerita’ en kechua), tan trabajado por Víctor Salgado, y parecido en su base melódica al ‘Alza’ pero en tonalidad menor, destacando, aunque ya en el siglo XX, en ese género de ‘aire’, a la pieza ‘Simiruco’ del ecuatoriano César Baquero, el cual se traduce, del kechua, como ‘aviejado’, ‘a la antigua’ (de ‘shimi’ o ‘parecido a’ y ‘rucu’ o ‘viejo’). Será éste, tal vez con la adopción primera del bambuk y la creación del pasillo como tal, una de las rescatables, por lo notorias, creaciones de la escuela musical ipialeña o de alguna de sus derivaciones, sello, parcial siempre, de su tendencia a identificarse a lo largo de tanto tiempo....??”⁵²

De manera adicional, es necesario pensar, como propone Jesús Martín Barbero, en un nuevo mapa cultural.

Si se acepta la existencia de nuevos factores para el análisis y la elaboración de una tipología cultural según un nuevo mapa, habría que juntar a la aceptación de las dos sub-culturas básicas de la cultura nariñense (la de la costa y la de la sierra) la modificación o desarrollo de una cultura tradicional territorializada hacia unas nuevas formas culturales desterritorializadas, esto en el caso de la música nos obliga a pensar no solamente en la evolución de la tradición musical local a partir del bambuco en la región Andina; el currulao en la región costera; la hibridación de estos dos géneros como origen constitutivo de un sentir musical identitario como es el sonsureño, si no también en intervención hacia la conformación de diferentes estratos de sensibilidad y expresión, de las industrias culturales y los medios tecnológicos y audiovisuales, es probable que este análisis nos permita realizar el seguimiento de la música nariñense en diversas

⁵² OVIEDO ZAMBRANO, Armando. Banda de Música de Ipiales, Patrimonio cultural de América. Ipiales: Alcaldía Municipal de Ipiales. 2.006. p.80.

manifestaciones y transformaciones que resultan esenciales en la comprensión de aquello que caracteriza la expresión musical local en el presente.

6.1 ANALISIS MUSICOLOGICO DE LA GUANEÑA

Si a la luz de los sistemas musicales incaicos analizamos La Guaneña encontramos aspectos dignos de remarcar porque, probablemente, faciliten la tarea de trazar el curso de la evolución de las expresiones musicales andinas desde la existencia de los Incas y aún más lejos en el tiempo, hasta las expresiones musicales actuales en la ciudad de Pasto y en muchas de las zonas rurales del departamento de Nariño.

Figura 12. Partitura de la Guaneña.

LA GUANEÑA

TRADICIONAL

ALEGRE ♩ = 120

Soprano

The musical score for 'La Guaneña' is written for Soprano in 3/4 time, key of D major (one sharp). The tempo is marked 'ALEGRE ♩ = 120'. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a rest for the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The melody is simple and rhythmic, characteristic of traditional Andean music. The score is numbered 4, 7, 10, 13, 16, and 19 at the beginning of each line.

Fuente: esta investigación.

Si tomamos los dos primeros motivos melódicos notaremos en el primero, formado por las notas sol - si – mi, la descripción de una serie tetrafónica de sol Mayor en la cual el mi es tan sólo una nota de adorno y no la fundamental invertida de un acorde menor con 7^a. A su vez el segundo motivo se construyó sobre las tres primeras notas de la serie tetrafónica sol – si – re – mi. El siguiente motivo puede ser considerado como una serie descendente desde la 6^a del acorde Mayor de sol que en su reiteración agrega una nota de paso (la).

En este punto es importante tomar en cuenta como muchas partituras de La Guaneña interpretada y escrita por diversos tipos de agrupaciones, pensaron la pieza, no como una elaboración desde la tetrafonía o ni siquiera desde la pentafonía, si no más bien desde los modos Mayor y menor de origen europeo.

Esto se evidencia en la existencia de un Re sostenido como sensible de una tonalidad de Mi menor.

Esta descripción técnica sirve, en todo caso, como soporte y explicación de la existencia de una raíz profunda de la música andina nariñense en la música de origen incaico. Si alguien discutiera la validez de la trifonía y la tetrafonía y su existencia en los motivos melódicos de La Guaneña, podría incluso pensarla desde lo pentafónico cuya escala para el caso de nuestro ejemplo de estudio inicia en la nota Sol, es decir en el contexto de una escala pentáfona mayor de Sol. Esto naturalmente implica que el acompañamiento armónico no puede incluir un acorde de dominante mayor, sino uno menor por la ausencia de la sensible de un modo menor.

6.2 ANALISIS MUSICOLOGICO DE TREINTA VERSIONES DE LA GUANEÑA

Figura 13. Agrupación de música campesina nariñense.



Fuente: Festival de música campesina nariñense.

Con el propósito de favorecer la comprensión y el estudio de la música de la región andina nariñense se realiza el análisis de treinta versiones de la Guaneña, grabadas en un disco compacto según una recopilación realizada por Gilberto 'Beto' Maya, quien de manera generosa facilitó el material para el desarrollo del presente trabajo. Esta importante muestra recoge, sin lugar a dudas, interpretaciones muy representativas, que de todas maneras no son si no una porción de la inagotable cantidad de interpretaciones y creaciones con que, de modo cotidiano, los nariñenses desde cualquier lugar alimentan nuestra sensibilidad musical.

En cada título se enumera la versión correspondiente y se mencionan los intérpretes y el lugar de procedencia de la interpretación. La información ha sido tomada del disco de manera fiel.

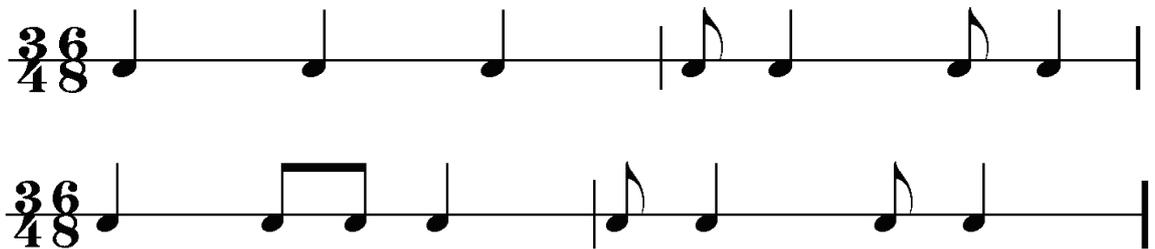
6.2.1 Versión de Caribbean Big Band: Versión de Lalo Maya caracterizada por su tratamiento jazzístico, en el cual se identifican los siguientes elementos:

- Tonalidad: Re menor
- Armónicamente, la versión se desarrolla de manera constante en una acordes enlazados en una serie de cuartas:

Dm - Gm7 - C7⁹ - F - B^bA Em7^b5 - E^o7 - Dm

- El bajo sustenta la conducción armónica
- Los acordes utilizan notas agregadas, como es característico en el jazz.
- El acompañamiento rítmico desarrolla una amalgama de compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ con dos motivos básicos:

Figura 14. Acompañamiento rítmico de la versión No. 1.



Fuente: Esta investigación.

- En el aspecto melódico la pieza presenta más apego a un contexto modal menor mayor. Es decir un recorrido desde Re menor, su subdominante y un tratamiento bimodal del acorde del séptimo grado que en comienzo aprovecha la aparición melódica de la subtónica para tocarse como séptimo grado rebajado de re menor o como dominante de Fa mayor.

- Rítmicamente es alegre y recuerda el motivo festivo en las celebraciones en los pueblos nariñenses, lo cual se refuerza por la asignación de la melodía principal a la trompeta.

6.2.2 Versión de Eddy Martínez – New York: Versión cercana al Latin Jazz; la pieza inicia con una especie de fanfarria interpretada en trombones, saxofones y trompetas. La percusión está a cargo de congas, bongoes, campana, güiro, maracas y timbales. El instrumental se complementa con piano y bajo eléctrico se identifican los siguientes elementos:

Rítmicamente presenta una sustancial diferencia con otras versiones en tanto su sustento es binario y no ternario. En este sentido se debe resaltar el compás de $\frac{2}{2}$ en el que está elaborada. Esta característica y su esencia jazzística le conceden una identidad particular representada por su estilo improvisatorio cuyo sello es la concesión de suficientes licencias, para dar, en todo caso, un tratamiento diferente al tradicional.

- La melodía principal obedece a dicho patrón e inicia en un motivo de silencio de corchea y tres corcheas en el segundo tiempo del compás.

Figura 15. Patrón rítmico de la melodía en la versión No. 2.



Fuente: esta investigación

- Esta base rítmica propicia la aparición de síncopas que no sólo son necesarias para asegurar el equilibrio de la pieza, sino que acercan esta versión a la salsa y al latin jazz.

En el aspecto formal la pieza se estructura partiendo de una introducción, a continuación de la cual la trompeta presenta el tema principal, en un juego antifonal con los otros instrumentos de viento que responden en un bloque armónico sobre acordes enriquecidos con notas agregadas. El fondo es conducido por la percusión y el piano que soporta rítmica y armónicamente sobre un tumbao de salsa. Entre tanto el tema se intercala entre trompeta y saxofón. Posteriormente aparece un pequeño puente que da lugar a la presencia del piano como actor principal de un delicioso juego improvisatorio a partir de constantes reminiscencias melódicas del tema principal y frecuentes variaciones rítmicas que encuentran su clímax en la lúdica de las escalas ascendentes y descendentes tocadas con rapidez en insistente variación rítmica. En el aspecto tímbrico se destaca en este momento la aparición de un sonido electrónico sintetizado en el teclado cuya intervención hace las veces de un nuevo puente para enlazar hacia la recapitulación del tema principal. Armónicamente guarda la riqueza propia del jazz. El diagrama que sintetiza la versión podría señalarse de la siguiente manera:

Introducción/AA'BB'/puente/improvisación/puente/recapitulación/coda

6.2.3 Versión de Raúl Rosero – Bogotá: Esta interpretación inicia en un ambiente de armonías sutiles que aparecen en acordes lentos y deslizamientos melódicos cromáticos. La melodía principal es conducida por una trompeta a la cual una segunda trompeta acompaña en movimientos cromáticos descendentes. El bajo eléctrico soporta la secuencia. Luego aparece la melodía duplicada en las cuerdas y la voz humana en el mismo juego de relación armónico – melódica.

Tras un puente caracterizado por un cambio agógico y figuras rítmicas más ágiles inicia una nueva sección mucho más rítmica con aparición de charango, soporte percusivo y flautas.

Reaparece el tema, alternando entre los violines, las flautas y las trompetas, todo sobre un soporte rico en armonías de acordes con notas agregadas. En la parte final aparece el tema principal con un carácter eminentemente festivo recordando la existencia de la pieza en las conmemoraciones populares. Así mismo el uso de un texto cantado (el mismo que utiliza en su versión el grupo Chimizapagua) a dos voces por un coro mixto. La rítmica juega en la amalgama $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ y la armonía concluye con un cambio modal en el último acorde.

Esta es una versión sinfónica que llama la atención por su tratamiento que mezcla lo vocal con lo instrumental todo enmarcado en un sentido musical tonal moderno por el uso de la armonía.

6.2.4 Versión de la Banda Sinfónica de Nariño – Pasto: Es evidente que aunque no se diga con claridad por parte de quién realizó la grabación, ésta versión corresponde a la Banda Sinfónica de Nariño.

Inicia con el canto de pájaros, en medio de una cascada de agua y con el acompañamiento percutido de chill – chilles o cascabeles, en evocación de su presencia como canto a la naturaleza. Poco a poco, aparece una alusión temática con breves fragmentos melódicos a cargo de los saxos. Luego hay un interludio con aparición de una percusión marcial que rememora las hazañas guerreras, la melodía se interpreta entre flautas y trompetas sobre un soporte armónico

claramente tonal. El tema se repite pero ahora lo tocan las flautas sobre un ámbito modal eólico. La melodía la conducen las trompetas. Enseguida aparece un elemento curioso, que llama la atención que es una séptima sobre un acorde de VI grado (la pieza está en Do menor y la trompeta toca un Sol \flat) esto nos ubica ahora en un nuevo contexto en el cual el material escalístico si bien está muy cercano a la escala pentáfona menor de Do (con las notas Do – Mib – Fa – Sol – Sib –Do). No es ni pentafonal, ni modal, ni tonal y más bien juega ahora sobre una escala de Blues agregando la nota Sol \flat (Do – Mib – Fa – Sol \flat – Sol \natural - Sib - Do). La mezcla de conceptos se amplía enseguida con la aparición de un puente de carácter eminentemente clásico europeo, en el cual aparece un nuevo acorde que ahora ya no se puede pensar desde el Sol \flat sino desde Fa \sharp como Fa \sharp ^o constituido por un acorde de sensible de Sol Mayor al cual ahora conduce la cadencia.

Enseguida aparece por fin el tema en un marco rítmico alegre en la mixtura $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$. La percusión se basa en un esquema rítmico:

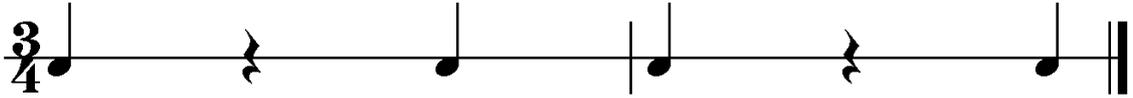
Figura 16. Esquema de la percusión en la versión No. 4.



Fuente: esta investigación

Y la tuba juega en una polimetría:

Figura 17: Esquema rítmico de la tuba en la versión No. 4.



Fuente: Esta investigación.

El tema en el final modula a un nuevo centro tonal (Fam) pero retorna a la tonalidad axial donde termina en una cadencia binaria que rompe con lo anterior por su carácter apoteósico clásico.

6.2.5 Versión de Dulamans Vroudenton – Austria: Esta versión conserva una importante diferencia con relación a las otras, debido a: la organología utilizada; el tratamiento rítmico en un compás de $\frac{6}{8}$ y en un tempo rápido; los encadenamientos armónicos más relacionados con un concepto de música modal europea antigua; los giros melódicos que no utilizan notas sensibles de tipo tonal.

Sobre una base ritmo – armónica de seis corcheas en un compás de $\frac{6}{8}$, a cargo de un arpa, la flauta realiza una introducción melódica sobre el primer pentacordio de una escala de Si menor que se relaciona más con una melodía europea del renacimiento que con una andina. De manera súbita un cambio agógico aumenta de manera importante la velocidad e inicia la melodía del tema en la flauta, la cual es acompañada por una segunda voz, tocada la primera vez en el arpa sobre valores de nota más largos y la segunda vez en un quenacho.

La percusión la hace un tambor que marca el pulso y los tiempos acentuados.

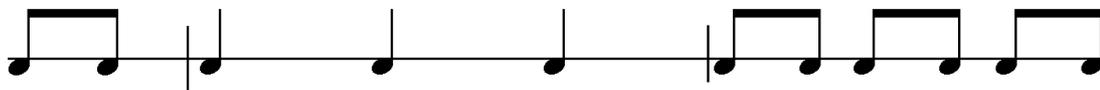
En general esta versión guarda relación con una pieza europea antigua y es llamativa por su sencillez y cercanía, probablemente, más adecuado a un ritual que a un himno o a una pieza amorosa.

6.2.6 Versión de Eduardo Maya – Bogotá: Esta versión es la de una Big – Band que recoge una diversidad de elementos. Por una parte, la tímbrica de este grupo está más cercana a como la pieza se interpreta en el carnaval, sin embargo incluye una remembranza a las flautas indígenas pues aparece un dueto de quenás en combinación con saxos y trompetas. Así mismo el carácter festivo popular se recuerda en la presencia de un requinto de guitarra que además revive el espíritu de las interpretaciones populares de origen urbano y también rural el sonsureño más actual.

El carácter de toda la pieza es festivo. Llama la atención un interludio en el cual aparece un solo pero utilizando las notas de una escala de Blues. La pieza está en tonalidad de Mi menor y las notas de la improvisación incluyen Mi – Sol – La - Sib - Si – Re – Mi. Incluso la riqueza armónica establece contacto con una subdominante Mayor con séptima, con probable origen en una escala menor melódica cuyo VI grado (Do#) hace parte del acorde de subdominante

El compás es una amalgama de $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$ conducido por un soporte percusivo hecho en las congas sobre las figuras:

Figura 18. Percusión en la versión No. 6.



Fuente: Esta investigación

6.2.7 Versión de Blas Emilio Atehortúa – Bogotá: Esta es una versión en donde de manera clara la parte rítmica juega con la amalgama $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{8}$ y utiliza un formato que recuerda las bandas militares del siglo XIX. Por lo tanto esta es una versión que nos recuerda a La Guaneña como un himno guerrero de las epopeyas del siglo antepasado.

La introducción se hace con percusión caracterizada por un solo tambor que en un toque de anuncio invita al encuentro guerrero.

En la parte melódica la composición organológica también es sencilla y en ella la flauta travesa lleva la melodía, enriquecida con unas pequeñas variaciones rítmicas por aumentación de figuras. La segunda voz la hace un clarinete en intervalos de terceras y sextas. Por debajo de estos instrumentos, una tercera voz, la hace un saxofón que complementa el rango armónico.

En las repeticiones melódicas del tema, el mismo se hace en la trompeta.

La velocidad del tema es más bien lenta.

Armónicamente está constituido más por un sentido tonal que por uno pentafonal.

6.2.8 Versión de Pedro Nel Martínez – Medellín: Esta es una versión interpretada fundamentalmente con el tiple. Probablemente en esta interpretación encontremos un camino de acercamiento de La Guaneña hacia el bambuco del interior del país, género en el cual el tiple tiene una presencia vital. Es interesante la introducción que hace esta pieza en la medida en que, sin hacer una alusión directa a La Guaneña hace contacto con las notas de una escala pentafonal. La melodía pentafonal del comienzo nos recuerda otras piezas que son típicas de la región nariñense que nosotros las recordamos y las cantamos frecuentemente como es por ejemplo El Miranchurito. En dicha secuencia melódica hay una hibridación entre una escala pentafonal, la armonía relativa a los modos mayor y menor por la sensible propia de una dominante y de la misma manera la sugerencia de la improvisación de una escala de *blues*.

En esta versión ya no aparece la amalgama de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ y más bien toda la pieza en su tratamiento melódico y su forma interpretativa en el tiple se estructura solamente en un compás de $\frac{6}{8}$. Esta versión está en tonalidad de Re menor. En la interpretación aparecen contrastes dinámicos más relacionados con las formas interpretativas de la música europea que con la tradición andina. Al final la pieza presenta una coda en un *tempo* lento y libre en juego sobre lo pentafonal y concluye sobre el arpeggio de un tono menor.

6.2.9 Versión de Rondalla Nariñense – Pasto: En esta versión interviene una agrupación popular de instrumentos de cuerda. En ella aparecen guitarras, requintos de guitarra, tiple, contrabajo. El efecto percusivo del comienzo parece logrado en la percusión de las cajas de resonancia de los instrumentos de cuerda pues no hay intervención de instrumentos de percusión. El papel de lo percutido en este caso está asignado al contrabajo.

El grupo hace una interpretación cantada a tres voces. Esta práctica está muy arraigada por la tradición de tríos de boleros, de importante presencia en la vida urbana de Pasto. Armónicamente, las voces se tratan por terceras paralelas.

Rítmicamente, está en un compás de $\frac{6}{8}$.

Llaman la atención en esta versión los contrastes dinámicos en la interpretación relacionados con la repetición de las frases: la primera vez *forte* y en la repetición *piano*. Esto es heredado de la llamada música culta.

La parte armónica enlaza acordes en estado fundamental sin notas agregadas, con excepción del acorde final de la pieza (Im9) que seguramente es tomado de la tradición interpretativa de la música de tríos en los cuales es muy probable que los integrantes de esta rondalla, también han participado de modo importante. La secuencia armónica básica es: VI – III – V₇ – I_m

6.2.10 Versión de Oriol Rangel – Bogotá: Esta versión inicia recordando las flautas indígenas en un tratamiento pentafonal. En ellas la flauta es el protagonista central durante toda la pieza. Es una de las versiones más populares a nivel nacional en la medida en que ha sido difundida de manera importante a través de los medios de comunicación y es una versión que ha sido muy conocida debido a que muchos grupos de danzas han realizado montajes con base en esta versión, los cuales han sido presentados en diferentes escenarios del país. Esta versión está en Re Menor pero al momento de realizar su audición probablemente la afinación no sea exactamente en Re Menor de acuerdo con los estándares internacionales del La = 440 vibraciones por segundo probablemente debido a las dificultades que a veces causan en los mecanismos de la reproducción sonora,

elementos no adecuados a la alta sensibilidad tecnológica con que en el presente se puede hacer.

En el aspecto melódico, esta versión presenta una variación en el descenso del final de la primera frase, que por este motivo se diferencia claramente de las versiones que reiteran las notas de tónica, subtónica y quinta. La melodía de la flauta por pasajes la duplica el piano.

La pieza parece diseñada en varios planos rítmicos, según los cuales la percusión sólo se hace en el aro del tambor como un efecto tímbrico en un esquema repetitivo de:

Figura 19. Percusión de la versión No. 10.



Fuente: Esta investigación.

Mientras el bajo se hace en un compás de $\frac{3}{4}$ en un esquema de tres negras. Un efecto tímbrico nuevo lo aporta la presencia del piano, el cual hace una rítmica similar a la de los pasillos colombianos:

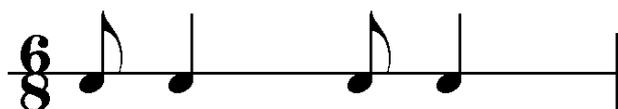
Figura 20. Rítmica del piano en la versión No. 10.



Fuente: Esta investigación.

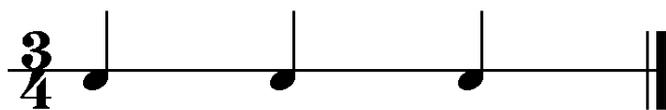
El tambor adiciona un toque en el parche que combinado resulta en:

Figura 21. Percusión del tambor en la versión No. 10.



Fuente: Esta investigación.

Figura 22. Esquema percutivo de la versión No. 10.



Fuente: Esta investigación.

En el aspecto armónico, esta versión suprime el inicio en un VI grado eliminando la tensión escuchada en otras interpretaciones y a cambio permanece en un acorde de tónica propiciando un entorno más apacible. El enlace ejecutado incluye los acordes:

I – III – V – I (en tonalidad menor).

6.2.11 Versión de América Libre – Pasto: Esta versión mezcla los instrumentos de viento característico de las bandas sinfónicas de las poblaciones nariñenses con las queñas, instrumentos de origen indígena. Esta es una versión

instrumental. Inicia en una tonalidad de Do menor y posteriormente hace un puente a través del cual asegura una modulación a tonalidad de Fa Menor. La mezcla tímbrica y rítmica alude de manera clara a las sonoridades que identifican a las bandas de los pueblos andinos y de las murgas en los desfiles de carnaval. Se destaca la presencia de la tuba como característica de esta descripción.

En la parte rítmica de esta versión se debe remarcar el inicio que no denota de manera precisa un compás de $\frac{6}{8}$ (de división ternaria) sino que pareciera iniciar en un compás binario. Hay una traslación de esquemas:

Figura 23. Primer esquema rítmico de la versión No. 11.



Fuente: esta investigación.

más adecuados al sanjuanito y al huayno. El esquema luego se define así:

Figura 24. Segundo esquema rítmico de la versión No. 11.



Fuente: esta investigación.

El instrumental es de una banda completa con trompetas, trombones, clarinetes, saxofones y tuba.

De modo posterior la rítmica se describe de manera clara entre los compases de $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$, sobre todo en la participación de la tuba. Debe destacarse también el retorno al tema principal a través de un pequeño puente en el que suena un metalófono.

Al final hay un retorno a la tonalidad inicial sin un tratamiento armónico que haga sutil o delicada la transición. La versión finaliza con la melodía en un compás de $\frac{2}{4}$ en una pequeña coda que rememora por su carácter marcial el sentimiento guerrero que le es connatural y con la grandiosidad de una conclusión tipo sinfónico, en secuencias rítmicas reiterativas, melódicas ascendentes y armónicas en bloque.

6.2.12 Versión del Mariachi Vargas – México: El fenómeno de la reproducción discográfica ha producido la difusión de la música de manera insospechada. Este es el caso de esta versión de La Guaneña, grabada de modo curioso por un típico mariachi mexicano.

La introducción no guarda ninguna relación con el tema nariñense. En su estructura rítmica, melódica e incluso armónica es un clásico comienzo de una canción mexicana. Posteriormente aparece una alusión en las trompetas las cuales conducen la melodía por intervalos de tercera, recurriendo a una técnica también característica en la música de mariachis. Las trompetas toman el segundo motivo ritmo melódico de La Guaneña, dándole el tratamiento referido. La introducción está en tonalidad de Fa sostenido mayor (probablemente en Fa y la distorsión que a veces ocurre en la reproducción por los distintos medios tecnológicos cambió el tono original, subiéndolo en un semitono).

Llama la atención el hecho de que la pieza utiliza todo el tiempo un ámbito mayor, él sirve como canal conductor hacia el tema principal que en cambio inicia en una tonalidad menor (Fa sostenido menor).

El tratamiento vocal requiere atención especial, debido a que las dos voces cantadas, por el hecho de moverse en un ámbito tonal menor deberían ser tratadas en una relación armónica propia de dicha tonalidad. Sin embargo la primera voz parece que no ha comprendido de manera clara cual es el esquema armónico y melódico debido a que prácticamente está cantando una nota de Re sostenido, más adecuada a un acorde de una subdominante mayor es decir un Si mayor y no una nota de Re natural que sería más adecuada a un sexto grado de la tonalidad menor de Fa sostenido (enlace que parecería mas conveniente). Por esta conducción no queda muy claro el modo. Parece que se estuviese haciendo un acompañamiento en un modo menor sin embargo las voces están refiriendo un modo mayor. Es probable que el tema de origen pentafonal no esté muy apropiado por los cantantes cuya práctica y formación corresponden a un contexto cultural distinto y de muy poco contacto con la tradición de lo pentafonal, como si lo tiene el hombre de Los Andes especialmente de Los Andes nariñenses. La versión también es atractiva por el uso de un teclado electrónico cuya participación recuerda, de algún modo, la sonoridad de la música popular ecuatoriana del presente.

6.2.13 Versión de Luis Chato Guerrero – Pasto: Uno de los músicos nariñenses más recordado en el ámbito de las interpretaciones populares es el Chato Guerrero. Su interpretación de la Guaneña en la guitarra es una de las

muestras más auténticas y representativas de la música regional. Su versión inicia con una introducción que por la técnica interpretativa, se acerca de modo significativo a la música campesina nariñense. Dicha relación de proximidad se puede establecer a través de la manera como se rasga la guitarra; la manera como se ha afinado el instrumento, que en este caso es un semitono más arriba es decir que no corresponde a la afinación de un La universal si no como popularmente puede hacerse, sin un referente técnico sea un diapasón o sea un afinador electrónico y por lo tanto según una afinación lograda de manera intuitiva.

Vale la pena resaltar que si en alguna pieza musical se identifica este personaje tan reconocido y tan querido por la sociedad pastusa toda, es en la interpretación de La Guaneña, puesto que este ha sido un pastuso raizal; un hombre que ha encarnado de manera reconocible al nariñense. A manera de ilustración se debe traer a la memoria una frase que el mismo Chato decía refiriéndose a su apego a la música nuestra. 'A MI NO ME TRAJO LA CIGÜEÑA, A MI ME TRAJO LA GUANEÑA'. Tal vez no haya expresión mas acertada para identificar el valor indiscutible que esta pieza musical encarna como génesis de una forma de sentir de ser y de estar en el mundo; que plasme, además, la manifestación identitaria de la cultura musical local en los Andes nariñenses.

6.2.14 Versión de Chimizapagua – Bogotá: Esta es una versión hecha en un formato de un grupo folclórico andino según una tradición iniciada hacia los años setenta. Este tipo de agrupación musical, está referenciado por algunos investigadores y corresponde a la reseña hecha por el músico pastuso Javier Martínez Maya quien en el texto 'Sonsureño' de Julián Bastidas Urresty hace referencia a tres épocas diferentes en el desarrollo de la música nariñense, la última de las cuales recoge los grupos llamados folclóricos, caracterizados por su organología, en la cual se reúnen quenas, charangos, zampoñas y bombos. La

versión referida corresponde a una agrupación bogotana, que siguiendo la moda del momento, realizó esta interpretación, retomando, además, la introducción propuesta por Oriol Rangel en su versión de las flautas indígenas. Es clara la alusión al rito de origen indígena enmarcado en el tratamiento pentafonal de las flautas. La afinación de los instrumentos está en tonalidad de Do sostenido menor, esta es de todas la primera versión que hace una versión vocal con participación importante de una voz femenina. En ella se destaca la duplicación melódica a la octava de una voz masculina, lo cual sólo es complementado en el sentido armónico por la voz femenina grabada a un intervalo de tercera superior. Las voces se caracterizan por su emisión de tímbrica nasal brillante y no denotan el estudio técnico vocal.

En el aspecto rítmico se reconoce su compás de $\frac{6}{8}$ como una constante.

6.2.15 Versión de Marimba y Son – Pasto: Esta agrupación ha hecho interpretaciones no solamente a nivel local y nacional sino incluso internacional como un representante o un embajador cultural de la región. El interés que despierta esta versión está, probablemente, referido al origen de los músicos y por lo tanto su música. Se sabe que varios de los músicos son oriundos de la región de Ricaurte y que están tocando el instrumental típico del currulao. Hay aquí una mezcla de la música del Pacífico cuyo elemento africano es innegable con la música de la zona andina. La tímbrica es mucho más característica de la región Pacífica que de la música de la zona andina y el instrumental que se está tocando es la marimba, los cununos, el guasá. Aparece también un elemento tecnológico aportado por la intervención de un bajo eléctrico, que hace el acompañamiento. En esta versión no hay la amalgama entre $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ que es lo característico de la música andina más relacionada con el bambuco sino que es evidente la fuerte presencia de las estructuras rítmicas del currulao, escrito en una rítmica de $\frac{6}{8}$.

Una participación instrumental híbrida se configura en la presencia del bongó, que en otras músicas reconocidas como parte de un nuevo género musical nariñense, el Sonsureño, es reemplazado por la timba tal como lo reseña el maestro José Aguirre en su investigación sobre la música campesina nariñense.

6.2.16 Versión del Grupo Quillasinka – Pasto: Esta agrupación también hace parte del movimiento de los años setenta. Su versión inicia con un tratamiento vocal, que denota la influencia de grupos musicales suramericanos muy populares, convertidos en un modelo a seguir como es el caso de Quilapayún o Intillimani en un tratamiento ritmo melódico en el cual se utilizan onomatopeyas para acercar el inicio de la pieza hacia la melodía principal de La Guaneña. La versión contiene una introducción a tres voces cantadas. Se nota claramente la participación de las quenas y de las zampoñas. De la misma manera la participación del guasá, característico de la costa pacífica. Esta interpretación está a cargo de un grupo exclusivamente masculino cuya interpretación vocal agrega estrofas nuevas a todas las versiones anteriores.

6.2.17 Versión de Trigo Negro – Bogotá: Esta es una versión más actual de La Guaneña en un formato que tiene más relación con el sonsureño. La melodía principal la conduce un cantante, acompañado por la percusión, que tiene que ver con la timba típica de Los Andes nariñenses, la raspa o también guacharaca, la quena y el acompañamiento armónico, que no lo hace el piano sino el charango. Al charango se le da un lugar preponderante en la medida en que asegura todo el soporte armónico de la pieza y la percusión recuerda una vez más la relación entre el bambuco y el currulao como el fundamento del sonsureño, prácticamente esta versión de la Guaneña ya está identificada como una nueva expresión. Ya es

un sonsureño. Además identifica el fenómeno del disco, su intervención a través de los procesos de las nuevas industrias culturales, y de este modo, de su incidencia en la formación de la sensibilidad musical y de su intervención como forma de asegurar la tradición del quehacer y sentir musical de un pueblo.

6.2.18 Versión de Fabio Páramo – Medellín: Este es un fragmento de la interpretación total de la Guaneña. La versión interpretada con un órgano electrónico, y acompañada curiosamente con un maracón típico de la música de la costa Atlántica. Al inicio da la sensación de que se fuera a escuchar una cumbia y no La Guaneña. La semejanza con las interpretaciones musicales de la costa Atlántica no está tanto en la parte rítmica sino en la parte organológica, este tratamiento instrumental con la presencia central del órgano, da paso a la aparición vocal interpretada en dos voces femeninas y una voz masculina. Rítmicamente está en un compás de $\frac{6}{8}$.

6.2.19 Versión de la Banda de Ancuya: Este también es un fragmento de la versión completa de la Guaneña. En ella es digno de remarcar el inicio, cuyos compases introductorios se han vuelto muy populares sobre todo en los carnavales de Pasto hace aproximadamente unos diez años, puesto que es muy natural que las murgas en los diferentes desfiles utilicen esta versión que parece haber sido pensada así para resolver el problema que generaría una introducción lenta y evocadora, ante los requerimientos de la alegría propia del jolgorio carnavalero. Esta versión en realidad se ha vuelto muy popular y son muchas las bandas o murgas que salen en los desfiles de carnaval tocando de manera similar.

6.2.20 Versión de la Banda de Cumbal: La música interpretada por las bandas merece una atención especial por el origen y valiosa presencia de estas agrupaciones en los distintos municipios de Nariño. No es posible referirse al

desarrollo social y cultural de los pueblos nariñenses sin tener que mencionar el papel significativo jugado por las bandas como escuelas de formación y como experiencias interpretativas y colectivas. La versión festiva de esta banda se caracteriza por el juego sobre cromatismos. Por su desarrollo técnico se acerca a las interpretaciones que identifican a las bandas de los pueblos en la medida en que se escuchan bastantes imprecisiones en la afinación. Es importante anotar que de acuerdo con el plan nacional establecido por el Ministerio de Cultura, muchas de las bandas municipales han recibido capacitación y asesoría con el propósito de cualificar su acción. De todos modos este proceso ha generado la apertura de nuevas experiencias y nuevos caminos que deben ser considerados a la luz de la incidencia cultural que de modo inevitable se produce en una acción que propicia en alguna medida una producción cultural musical padronizada la cual entra en relación con la experiencia local generando una nueva producción cultural. De acuerdo con esta realidad las técnicas, las formas interpretativas, los repertorios se han transformado y modificado a la vez la sensibilidad y las formas expresivas de los músicos y sus pueblos.

6.2.21 Dos versiones de Opus 2 – Agrupación pastusa: La versión de este grupo refiere dos secciones, de las cuales la primera parece haber sido una especie de ensayo o intento diferenciado de la segunda pero identificado por una interpretación en las quenás que se destaca por su adecuada afinación. Este fragmento o ensayo inicial sólo incluye unos pocos compases en los cuales se retoma el mismo motivo ritmo melódico de Oriol Rangel en dos quenás.

En la segunda versión aparece el charango con un tratamiento armónico más cercano a las interpretaciones musicales de la música colombiana de la nueva generación en los últimos años, en las cuales la influencia del jazz ha propiciado la creación y recreación de composiciones musicales plagadas de riqueza armónica

y posibilidades tímbricas. Las zampoñas hacen unas notas de adorno como fondo a la aparición de la melodía principal en las dos quenas.

La pieza está en tonalidad de Mi menor. Retoma en el intermedio el mismo motivo ritmo-melódico de la versión de ORIOL RANGEL, hace una alusión a un enlace armónico muy característico o muy utilizado en un sinnúmero de interpretaciones de música de Los Andes suramericanos en la medida en que liga una tónica menor a una subdominante mayor, en este caso partiendo de un tono de mi menor a un acorde de La mayor. Este enlace posibilita enriquecer el color armónico de la interpretación.

6.2.22 Versión de la Orquesta de Instrumentos Andinos de la Ciudad de Quito: La existencia de la orquesta de instrumentos andinos merece una atención especial en la medida en que esta experiencia se convierte en una muy interesante oportunidad de reflexión y análisis de las relaciones entre la música europea y la música andina. En la relación cultural entre Europa y los pueblos andinos, la cultura europea siempre ha ocupado un lugar de predominio. Como cultura dominante, ha impuesto sus patrones en diferentes campos del saber y del hacer humanos. Es así como ha establecido los parámetros, de valoración estética de la música a nivel universal. Sin embargo este experimento parece mostrar que es posible fusionar el poder sacro de la música andina con el desarrollo técnico acústico de la música clásica para crear no solamente un nuevo lenguaje, si no unas formas expresivas que de alguna manera puedan recoger el legado ancestral de esencia andina en convivencia con la no menos importante herencia de la música de la cultura occidental. Su simbiosis producirá el germen de un acto creativo musical que manifieste las formas de relación de las dos manifestaciones musicales, expresando la percepción de sus niveles dialógicos diferenciales u opositivos.

La coexistencia propone entonces unos caminos de estudio y aproximación, que nos dejan ver en algún sentido unas muy claras diferenciaciones, entre la música de origen europeo y a música andina, pero a su vez, permiten entender las dos expresiones musicales como actores de un diálogo cultural, estético y musical.

Esta pretende ser una orquesta que se le asimila: en tamaño, en cantidad y en calidad del instrumental a una orquesta sinfónica clásica. Los desarrollos técnicos de los instrumentos que hacen parte de esta agrupación son mucho más elaborados, más avanzados que los de los mismos instrumentos fuera de este contexto. Es decir que este instrumental, en parte, ha sido modificado para poder cumplir con los nuevos requerimientos interpretativos dentro de la agrupación. Así dichos instrumentos han recibido un tratamiento técnico que les permite tocar unas escalas que en sus condiciones normales no eran posibles. Algunos aerófonos que originalmente, a lo mejor, tenían dificultad para hacer escalas cromáticas, (con inclusión de muchos semitonos) en este caso se ven favorecidos por la construcción de unos nuevos instrumentos que técnicamente permiten hacerlo. Este es, por tanto, un experimento que establece una mezcla entre unos instrumentos de origen tradicional con unos conocimientos teóricos de un sistema musical más apegado a la tradición europea a través del cual se logran nuevas posibilidades interpretativas y sonoras.

En la versión de la Guaneña en referencia, la melodía se traslada entre charangos, bandolas o bandurrias, zampoñas y quenás. Además hay la aparición de instrumentos de viento de origen europeo, como los clarinetes y de cuerda como los violines y las violas. Aquí también aparece el timbal característico de la música popular en especial de la salsa o el latín jazz, que se ha hecho muy

popular en Los Andes en las interpretaciones del sonsureño. La tonalidad axial de la interpretación es la de Mi menor, su compás es de $\frac{6}{8}$.

6.2.23 Versión del Grupo Catari de Bolivia: Esta interpretación es interesante por la tímbrica instrumental, lograda por el uso de quenenas, quenachos y guitarras. La versión es un poco más lenta que las otras. Los quenachos le dan un color especial a la interpretación más cercana a las interpretaciones de las músicas de las regiones peruano-bolivianas con reconocible carácter y herencia Incaica.

Las zampoñas o las flautas de Pan cumplen un destacado papel. Hay que recordar que en ellas se identifica probablemente uno de los instrumentos con más alto desarrollo y el que más caracteriza la música incaica. La melodía principal de La Guaneña da paso a otra melodía que se ha hecho muy popular en nuestra región pero que tiene origen en la región de los Andes sureños. Esta es otra bella melodía tradicional que pervive trasegando nuestros senderos y se ha hecho propiedad del runa andino en todos los Andes de la región del Sur, desde Bolivia hasta la región de Nariño.

La pieza está en tonalidad de Si menor pero establece un puente de tensión hacia la tonalidad relativa de Re mayor utilizando el acorde del 6º grado a través del cual termina enlazando la melodía de La Guaneña con la de la nueva melodía. Quizás su sonoridad rememore la antiquísima música de los harawis.

6.2.24 Versión del Grupo Amadeus de Pasto: Este es un Grupo del Colegio Champagnat dirigido por el Maestro Javier Coral que ya tiene reconocimiento a nivel local y ha hecho algunas incursiones importantes a nivel nacional. Es un

grupo infantil de estudiantes del Colegio de los hermanos Maristas que ha logrado unos niveles interesantes en la interpretación de instrumentos tradicionales algunos y modernos muchos otros. En este fragmento de su versión de la Guaneña hay un apego a su forma interpretativa más actual quizás más comercial y más cercana al sonsureño. La pieza inicia con una pequeña sección introductoria cuya melodía se dibuja sobre triadas que anuncian su ámbito tonal. La misma sin embargo conduce hacia la melodía del Miranchurito que es otra melodía tradicional nariñense interpretada en un teclado electrónico que además en el interludio realiza un solo relacionado con la marimba de la costa Pacífica, trayéndonos así a la memoria el aporte negro con origen en el currulao. La melodía principal se toca a dos quenás, con un acompañamiento armónico de las zampoñas que van haciendo unas notas en pizzicato. El soporte armónico es conducido por un bajo eléctrico. En esta interpretación también se incluye instrumentos como: la guitarra, la percusión tradicional y electrónica y el piano electrónico o una organeta.

6.2.25 Versión de Jaime y Leandro Chávez – Medellín: Este es el fragmento de una versión para guitarras en tonalidad de fa sostenido menor, en donde hay unas formas interpretativas híbridas que denotan claramente la incidencia de la guitarra eléctrica.

En una llamativa combinación, aparece la quena junto a las guitarras que reciben un tratamiento más moderno, relacionado con el uso de enlaces armónicos propios del jazz; se emplean instrumentos de pequeña percusión como pitos y platillos como también bongoes.

6.2.26 Versión de Los Quimbayas de Ipiales: La versión de este grupo, interpretada con un instrumental que incluye: guitarra, requinto y contrabajo

guarda mayor relación con las interpretaciones típicas de la región nariñense. Esto se evidencia en los rasgueos de la guitarra, y en la interpretación vocal.

Incluye una versión a dos voces masculinas con imprecisa afinación, en tonalidad de Re menor, que agrega nuevas estrofas a todas las ya conocidas.

6.2.27 Versión de Alma Caucana – Popayán: Inicia con una introducción que nuevamente retoma la versión tal vez más popular y más reconocida que es la de Oriol Rangel. Utiliza: guitarras como soporte armónico; bajo que lo ejecuta una guitarra y dos quenás que llevan la melodía. Esta versión se adecua a la música caucana interpretada por las chirimías, hecho que se reconoce en el tratamiento de las flautas, en su tímbrica y en el acompañamiento realizado con pequeños tambores. La rítmica es mucho más cercana al bambuco del interior del país que al sonsureño. Ello se evidencia en el rasgueo de la guitarra, claramente diferenciado del tradicional nariñense. Esta versión recuerda la música de los guambianos y otros grupos indígenas caucanos y tal vez, la música popular del Huila, sobre todo por la forma de interpretación de la percusión.

6.2.28 Versión de Ñandamañachi de Quito: Esta interpretación vertida de modo generoso de una alegría sin igual, describe muy bien la deliciosa receta propia de lo andino que mezcla la euforia colectiva entre la sutileza de los tonos menores. Esta música feliz, nos habla de una fiesta en donde no solamente los hombres son los protagonistas sino las mujeres que lideran y animan todos los festejos. Pero la curiosidad también se traslada a la mezcla instrumental en la cual aparece un banjo, instrumento típico de la música popular norteamericana, tocando notas en pizzicato como conducción melódica del bajo. Esta pieza incluye, además, quenás, tiple y bajo eléctrico y es animada constantemente, en

los interludios, por la voz de una líder femenina que esta invitando a todos los participantes a disfrutar la alegría de la fiesta. Tal vez la acción guerrera ha dado paso a un alegre festejo.

6.2.29 Versión de la Ronda Lirica: La Ronda Lirica es una agrupación de gran trayectoria, reconocimiento y aceptación en la vida nariñense por sus ricos aportes a la identificación de nuestras expresiones culturales desde hace mucho tiempo. Este grupo aunque renovado en su mayor parte sigue vigente en la vida musical regional.

Esta versión inicia con un toque en la percusión ejecutada en un timbal sobre una rítmica que mezcla compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. Concluida esta sección aparece un llamativo acorde ejecutado en las guitarras que parece producto de una agregación de notas que un acorde con agregaciones hechas de manera conciente. Luego hace su intervención la clásica combinación tímbrica de este grupo entre el violín y la flauta traversa que lo acompaña en intervalos de tercera y ocasionalmente duplicando la melodía. Por la técnica interpretativa esta agrupación representa de manera vívida la simbiosis o hibridación entre el elemento europeo representado en el aspecto organológico y la tradición de los rituales andinos en los cuales las flautas desempeñaban un papel importante en los rituales indígenas. Es decir que la sonoridad parece ser la de una flauta indígena y no una de origen europeo. Esta apreciación se refuerza en la estructura de las contramelodías y su forma de fraseo.

La percusión queda a cargo de la raspa, las maracas y el timbal propio del sonsureño.

La interpretación vocal debe remarcarse pues es realizada por Bolívar Mesa, un cantante que se convirtió en un icono de la música nariñense debido a sus múltiples participaciones en celebraciones populares y su importante aporte en el legado de su grupo a la cultura nariñense a través de sus interpretaciones y grabaciones de discos.

6.3 LOS TEXTOS DE LA GUANEÑA.

Si bien a La Guaneña como expresión cultural con raíces profundas en el tiempo, se la reconoce como una composición que originalmente sólo tenía música, a partir del siglo XIX, aparece en el sentir popular como una pieza con texto para ser cantado. En el siglo XX con la versión del periodista Neftalí Benavides Rivera se abre una importante puerta a la recreación de los textos de La Guaneña por parte de un importante número de músicos, grupos musicales y en general cultores del arte musical. Es así como surgen formas reinterpretativas de La Guaneña y a través suyo del sentir musical identitario de la región. Este aporte implica, además, la configuración de nuevas formas de propiciamiento de extensión de la tradición y la cultura musical nariñense según los nuevos modos expresivos que recogen formas de sentir y de decir, cercanas a las maneras de ser más actuales. El análisis de algunos de dichos textos permite reconocer características del trasegar de la cultura musical nariñense. Como parte de las treinta versiones estudiadas en el presente trabajo hay siete de ellas que incluyen texto cantado. Estas versiones han sido tomadas para el presente análisis:

6.3.1 La Guaneña: versión de Rondalla Nariñense No. 9

Guay que sí, guay que no

La Guaneña me engañó (Bis)

Por tres pesos, cuatro riales,
con tal que la quiera yo (Bis)
Que a mi sí, que a otro no,
La Guaneña me lo juró (Bis)

Y anoche a la media noche,
al Tambo se me largó (Bis)
Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó (bis)
Ñapanga pa' mentirosa
en Pasto jamás se vio (bis)
Guay que sí, guay que no
ay que pena sentí yo (bis)
Mirando por mucho tiempo
las chanclas que no llevó (bis)
Guay que sí, guay que no
La Guaneña jamás volvió (bis)
Las penas que tuvo mi alma,
con cuyes los maté yo (bis)
La Guaneña me engañó (bis)
Me engañó.

6.3.2 La Guaneña: versión de mariachi Vargas México No. 12

Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó (bis)

6.3.3 La Guaneña: Versión De Chimizapagua No. 14

Guay que sí, guay que no

La Guaneña me engañó (bis)
Por un peso y cuatro reales
con tal que la quiera yo (bis)
Que a mi sí, que a otro no
La Guaneña me lo juró (bis)
Me recibió la platica
y con otro se la gastó (bis)
Cascajal, Cascajal
La Guaneña al frente va (bis)
Con un fusil en el hombro
alerta pa' disparar (bis)
Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó (bis)
Ñapanga tan mentirosa
en Pasto jamás se vio (bis)

6.3.4

La Guaneña: Versión del Grupo Quillasinka

Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó (bis)
Por un peso y cuatro reales
con tal que la quiera yo (bis)
Guay que no, guay que sí
La Guaneña bailó aquí (bis)
Con arma de fuego al pecho
y vestido varonil (bis)
Cascajal, Cascajal
La Guaneña al frente va (bis)
Con un fusil en el hombro
alerta pa' disparar (bis)

Cascajal, Cascajal
La Guaneña es todo amor (bis)
Por tres pesos que le dí
ella nunca me olvidó (bis)
En Atriz, en Atriz
La Guaneña es lo mejor (bis)
Canción que alegra a los vivos
y al que se va da dolor (bis)
Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó (bis)
Por un peso y cuatro reales
con tal que la quiera yo (bis)

6.3.5 La Guaneña: Versión de Fabio Páramo No.18

Ay que sí, ay que no
La Guaneña me pagó (bis)

6.3.6 La Guaneña: Versión de los Quimbayas de Ipiales No. 26

Guay que sí, guay que no
La Guaneña me engañó (bis)
Por un peso y cuatro reales
con tal que la quiera yo (bis)
Aguardiente me dio
y en el Churo me emborrachó (bis)
Por el Colorado arriba
La Guaneña se me perdió (bis)
A Chorro Alto me fui
al Calvario y San Agustín (bis)

En la calle Real dijeron
que se fue con el Cachirí (bis)
A Pandiaco me voy
con los aires de mi canción (bis)
Llevándome La Guaneña
en el fondo de mi corazón
llevándome La Guaneña
como buen pastuso que soy.

6.3.7 La Guaneña: Versión Ronda Lírica No. 29

Guay que sí, guay que no
La Guaneña me pagó (bis)
Con tres pesos, cuatro reales
con tal que le dé mi amor (bis)
Es así, es así
que en Cuaspud la conocí (bis)
Con arma fuego en el pecho
y vestido varonil (bis)
Guay que sí, guay que no
con Guaneña yo bailé (bis)
Con un pañuelo muy blanco
y alegría en el corazón
con un pañuelo muy blanco
y la mano en el cinturón
Cascajal, Cascajal
Se respira en mortandad
El responso es La Guaneña
La Guaneña pa' morir (bis)

En los textos de La Guaneña como una canción amorosa se reconocen una serie de elementos que es importante describir, como una forma de descubrir en el interior de estas expresiones la permanencia de formas simbólicas e imaginarios, que sustentan el reconocimiento de esta música como representación de una cultura y como descripción de una herencia que ha sido recogida y modificada para asegurar su permanencia en la posteridad.

En los siete textos comparados, se descubren diversas situaciones entre las cuales la más recurrente es la presencia de la expresión *Guay* cuya conformación puede estar relacionada con *Hahuay* referida a la cosmovisión andina, al mundo de más arriba *Hahuay Pacha* es entonces una expresión de júbilo, de alegría, de euforia, sin embargo, ésta exclamación ha sido interpretada por muchos como una manifestación de dolor como un *¡Ay!* lastimero que denota la congoja de un cantor con el corazón adolorido. En la versión de Fabio Páramo y un grupo de Medellín, se cambia el *Guay* por un *¡Ay!*, en declarado lamento.

Todas las versiones hacen referencia a una situación de un engaño amoroso y la mayoría de ellas hablan de una relación en la cual a pesar del pago en dinero cancelado a cambio de una entrega amorosa, esta, no se ha dado: “*por tres pesos, cuatro reales, con tal que la quiera yo*”.

Los textos, refieren la huida ante el amor imposible, al Tambo, municipio de los Andes nariñenses, cuya presencia corrobora la aseveración de que se trata de la conformación cultural e identitaria del hombre de toda la región andina nariñense. Estamos hablando del runa andino nariñense, cuyas vivencias se sitúan en una amplia región geográfica que abarca hombres de variados lugares.

De todas maneras el desencanto amoroso, produce penas que hay que saber sobrellevar por ello se acude a la nostálgica contemplación de los objetos como “*las chanclas que no llevó*”. También en esta circunstancia se acude a una buena bebida y a la mejor comida para poder mitigar la pena y es que para un pastuso no hay nada que pueda igualar en disfrute a un cuy y un aguardiente!

Esta tradición que data de hace muchos siglos, pues se sabe que ya los Incas celebraban eventos sociales importantes comiendo cuy, sigue siendo una adecuada manera de oponer a la tristeza una conveniente situación de euforia, alegría y regocijo para superar las amarguras.

La canción recuerda lugares típicos de la ciudad de Pasto. La Calle del Churo, reconocida así por su forma (en kichwa, *churu* significa caracol) es el lugar escogido para describir la embriaguez “*en El Churo me emborracho*”. Este Churo también es el Pututu: el churo ancestral con el que se convocaba o iniciaba la música ritual. Este churo conserva la necesaria embriaguez proporcionada por la música en el ritual ancestral.

Otros lugares descritos son: La Calle de el Colorado, que en alguna época señalaba el lugar, por donde se salía de la ciudad para ir hacia el sur; El Calvario, San Agustín, sectores tradicionales de la ciudad que refieren un recorrido en busca del amor perdido que en la versión de Los Quimbayas de Ipiales, para colmo de males, huyó con otro personaje típico de la ciudad, reconocido por sus apuntes llenos de humor e inteligencia y en todo caso por su dislocada percepción de la realidad. Dicen que alguna vez el Rosendo Santander apodado El Cachirí,

llegó a una cantina, seguramente en El Churo y al encontrar que en su interior, había un cura libando y divirtiéndose como cualquier otro parroquiano dijo con voz sonora y en medio de carcajadas “Pero que cantina tan feliz ésta, si ¡hasta capellán ha tenido!”.

El recorrido por la ciudad tenía cita obligada en Pandiaco, tradicional sector en donde se reunían las familias, para disfrutar de un baño termal y un delicioso cuy, los cuales no se pueden disfrutar a plenitud si en el corazón no se alberga el sentimiento de alegría de La Guaneña.

En los textos mencionados, no podía faltar la alusión a las gestas guerreras que nos hablan de una mujer valiente y comprometida de manera profunda con la realización de los más grandes sueños familiares y el cultivo de los más acendrados valores de su pueblo. Esta heroica presencia rememora la vieja tradición incaica en la cual las mujeres acompañaban en las gestas guerreras a los hombres, sirviendo de apoyo afectivo y moral y según parece, empuñando las armas en el momento necesario. Este perfil de La Guaneña no nació en una actitud espontánea de las batallas de independencia, sino en una tradición de hace muchos siglos que llegó a ser relacionada por algunos cronistas con la existencia de mujeres guerreras equiparadas a verdaderas Amazonas.

Se debe hacer alusión a la descripción de la Guaneña desde el lado opuesto al desengaño amoroso y más bien desde la cercanía afectiva proporcionada por su valoración de amor conveniente y motivador de satisfacción... ‘La Guaneña es todo amor, por tres pesos que le dí, ella nunca me olvidó’.

Finalmente merece atención la estrofa que probablemente encierra de manera integral toda la concepción que abarca el presente trabajo: “En Atriz en Atriz La Guaneña es lo mejor, canción que alegra a los vivos y al que se va da dolor”. Aquí se recoge el apego afectivo a la pieza musical y la demostración de que es, en realidad, la verdadera manifestación del sentir nariñense, cuyas notas rememoran no solo las gloriosas gestas del pasado, si no que conforman además el mejor canal expresivo, aceptado socialmente, para la expresión colectiva de alegría.

7. EL HUMOR EN LA MÚSICA NARIÑENSE

El humor vertido en las canciones populares, en las cuales el nariñense aparece como protagonista de situaciones que siempre terminan en su favor mostrándolo, sagaz, e inteligente, se ha constituido en una manifestación colectiva importante que muestra su verdadera esencia, sus entrañables valores de hombre trabajador incansable, leal, inteligente y muy sensible. Se constituye en una alternativa expresiva, que cuenta una nueva verdad.

En sus textos, cargados de una rica mezcla de lenguajes y significaciones, surgidos de su cotidianidad, que ha incorporado a su hablar en castellano los vocablos en kichwa y las transformaciones del español antiguo, que además, representan un inmenso legado de imaginarios y formas simbólicas relacionados con una cosmovisión distinta, hay lugar para el reconocimiento colectivo. La interpretación enriquecida y convenientemente reconocida, actúa como cómplice adecuado a la expresión de una broma configurada en la familiaridad de quien la reconoce y la comprende, frente al otro, al extranjero, cuyas categorías de análisis no son suficientes para apropiarse una realidad que le resulta incomprensible. **La ironía**, en palabras de Paul Foulquié: “figura retórica consistente en hacer entender lo que se quiere diciendo lo contrario, e incluso ingeniándose por hacer sensible al espíritu advertido la falsedad o inverosimilitud de lo que se dice”.

“**un tiempo** reflexionaba con unos amigos sobre el aura espiritual de la música, en tanto puede levantar el espíritu y el ánimo de las personas. Muy importante para estos fines es el humor. Una de las cosas más positivas que tiene esta vida,

también ha sido incorporado a las artes, y por cierto a la música. Esto puede ayudar cuando lo que se busca es levantar el ánimo.”⁵³

“No tiene nada de malo que la música pueda sacarnos una sonrisa, o en otros casos, una incontenible risa. Debemos sentirnos amados por la música, así como también nosotros amamos la música. Es un recurso válido dentro del arte. Como se puede crear obras de carácter totalmente trágico y de quebranto, o de una seriedad o severidad rehuendo la emoción en pos de la "música absoluta", también podemos llegar al punto de la música jocosa, satírica, para reírnos de nosotros mismos.”⁵⁴

Estas apreciaciones se refieren a la música como expresión estética que comporta distintas dimensiones entre las que se incluyen: la música desligada del texto; esta a su vez escindida en sus diferentes componentes incluyendo en ellos lo rítmico, lo melódico, lo tímbrico, lo formal y lo organológico; la estructura musical como forma gramatical y su correspondiente sintaxis; lo textual (si es que el género en cuestión lo incluye).

William Kinderman, profesor de la School of Music de la Universidad de Victoria (Canadá), sostiene que a causa de una devoción excesiva al concepto de lo “clásico” como arte elevado, el público de los conciertos a menudo carece de la apreciación de lo cómico y muestra en cambio una injustificada actitud de solemnidad, más apropiada a una ceremonia litúrgica. Sin embargo, algunos de los compositores más destacados han sido maestros del humor en sus diversas

⁵³ GALLEGOS, Álvaro. Op. cit.

⁵⁴ Ibid,

manifestaciones, utilizando todos los recursos estilísticos y estructurales del arte para este fin.

“**Desde la burla y la caricatura** –estadios más primitivos de la experiencia humorística en música- **a la infracción sintáctica**. Participan de estos recursos la ópera *buffa* del siglo XVIII, las canciones de taberna y de camaradería, las melodías con imitaciones onomatopéyicas como las *Catches* inglesas de los siglos XVI y XVII (*When the cock begins to crow Z.D172, de Purcell*) y los trabalenguas verbales y juegos de ingenio mozartianos. De Mozart Casablancas analiza su divertimento Una broma musical KV 522, señalando detalles que de ordinario pueden pasar desapercibidos.

Como **elementos fisiognómicos de lo cómico musical** se abordan las repeticiones hilarantes (últimos movimientos de las Sinfonías N° 70 y 86, de Haydn), la presencia de elementos mecánicos y obstinatos (*Allegretto* del Cuarteto Op. 130, de Beethoven), la introducción mimética de risas y carcajadas (*Platée de Rameau*; Aria *Wie will ich lusting* de la Cantata *Zerreisset, zersprengt, zertrümmert die Gruft* BWV 205, de Bach; Aria de Osmin de *Zaide* KV 344/336b, de Mozart; *Canción de la pulga de Fausto*, de Mussorgsky; *Pandemonium de la Damnation de Faust*, de Berlioz; Acto I de *El amor por tres naranjas*, de Prokofiev), y notas repetidas y deconstrucción del lenguaje, cuyo principal exponente es Rossini. **La transgresión de la sintaxis musical** desempeña un papel de primer orden en la voluntad de plasmación humorística. Las desmesuradas prolongaciones cadenciales como los últimos compases del Cuarteto de cuerda Op.33 N° 2, de Haydn, en los que se simula terminar, son un jocosos ejemplo. Pero en donde podemos encontrar todo un filón de transgresiones es en el Falstaff de Verdi, ópera que el autor disecciona para poner de relieve todos sus guiños irónicos y burlescos. Aprovechando la cita de la Quinta Sinfonía de Beethoven, en

el Acto II del *Falstaff* de Verdi, Casablanca apunta una relación de compositores que citan a otros, entre los que destaca Stravinsky por su dimensión transgresiva y de modernidad.

Sobre los variados **mecanismos y manifestaciones del humor** se señalan la disposición impropia de la textura, registros e instrumentación (de Haydn la afinación sobre la marcha en el *Finale* de la Sinfonía N° 60, la exageración de la rusticidad en el Trío de la Sinfonía N° 67, los descensos vertiginosos y el tosco diseño del bajo de Alberti en la Sinfonía N° 83, la inusitada presencia de los timbales en el *Menuetto* de la Sinfonía N° 88, el timbal a solo al comienzo de la Sinfonía N° 103), el desquiciamiento temático y la caricaturización melódica (las 24 Variaciones sobre la Arietta “*Venni Amore* de Vincenzo Righini, de Beethoven), la introducción repentina de silencios (*Menuetto* de la Sinfonía 61, de Haydn), la transgresión de las dinámicas (sucesión de p-f-p-f del *Menuetto* del Cuarteto de cuerda KV 387, de Mozart), anacrusas y enlaces inacabables (introducción del último movimiento de la Sinfonía n°. 1, de Beethoven), soldaduras insistentes (Obertura de *Semiramide*, de Rossini), repeticiones (compases antes del final de la Bagatela Op. 33, N° 5 de Beethoven), final inesperado (compases finales del Presto del Cuarteto de cuerda Op. 18, N° 3, de Beethoven), las extensiones formales sospechosas o ironía, comienzos de carácter conclusivo (inicio del Cuarteto de cuerda Op. 33 N° 5, de Haydn), el comienzo centrífugo (introducción de la Sinfonía N° 1, de Beethoven), ambigüedad tonal (Sonata para piano N° 18, Op. 31, de Beethoven), juegos rítmicos y simétricos (el Perpetuum mobile de la Escena XI, Final del Acto II de *Le Nozze di Figaro*, de Mozart), las faltas técnicas en la calidad de la escritura (la concatenación de intervalos de segunda en la brillante *Sekunden Polcka* Op. 258, de Johann Strauss II), parodia de la ineptitud de los ejecutantes (“Obertura sobre *El Holandés Errante* ejecutada a vista por una orquesta de segunda a las siete de la mañana”, de P. Hindemith) y el *scherzo* y la contradanza, a menudo emparentados con el humor.

A continuación, el autor penetra en el concepto de **la ironía**, en palabras de Paul Foulquié: “figura retórica consistente en hacer entender lo que se quiere diciendo lo contrario, e incluso ingeniándose por hacer sensible al espíritu advertido la falsedad o inverosimilitud de lo que se dice”. Son ejemplos de esta *simulatio* en numerosas ocasiones los *pizzicatos* (*Perpetuum mobile: musikalischer Scherz* Op.257, de Johann Strauss), las cajitas de música y los movimientos mecánicos (como la Marcha Fúnebre de la Tercera Sinfonía de Beethoven) el uso de registros muy agudos que alcanza su cenit en el último período de Beethoven, la descomposición de la textura (conclusión del *Allegretto* de la Séptima Sinfonía de Beethoven), el trémolo de fusas repetidas en pp (*Saltarello* de la Cuarta Sinfonía de Mendelssohn), cambios rítmicos y/o métricos repentinos (primer movimiento del Cuarteto de cuerda KV 387, de Mozart), desequilibrios generados por valores breves (*Allegro* del Quinteto de cuerda N° 1, de Brahms), los ritmos de marcha, los defectos y faltas técnicas en la escritura, el engaño tonal que juega un papel importante en la obra de Mahler, distorsión de los parámetros discursivos y la expresión grotesca, relación irónica de la música respecto al texto, la cita en otro contexto, los efectos tímbricos inusuales (ballet *Pulcinella* de Stravinsky) y *Scherzo* e ironía (la sonrisa pérfida de Mephistopheles en la Sinfonía *Fausto* de Liszt). En el capítulo octavo, así como en el postludio se tratan cuidadosamente varios **aspectos particulares** merecedores de una atención particular, como algunos ejemplos instrumentales del siglo XX (Finale del Cuarteto de cuerda N° 5, de B. Bartók; los *Valses nobles et sentimentales* de Ravel, en los que se asiste a la distorsión progresiva del vals vienés; la Sinfonía N° 9 de Shostakovich, con hallazgos instrumentales que reflejan una mordaz ironía y que provocarían la cólera de Stalin), el *quodlibet* como forma musical de intención festiva y jocosa, los compositores Saint-Saëns, Rossini, Satie, Ives, Schönberg y Stravinsky como verdaderos maestros del humor; la relación entre texto y música, el gag

cinematográfico y una reflexión sobre los films de Hitchcock y sobre el *trompe l'œil* y otras peculiaridades pictóricas.”⁵⁵

Por otro lado es necesario reconocer el valor asignado a la risa como una fuerza regeneradora; el humor redime al pastuso de la ignominiosa herencia de señalamiento; del aislamiento por ubicación geográfica y posición política realista.

Frente a estas realidades el humor aparece como una posibilidad renovadora “el aspecto burlón y denigrante estaba profundamente asociado a la alegría de la renovación y el renacimiento material y corporal. Era la naturaleza (secundaria) del hombre lo que reía, su aspecto (inferior) corporal y material que no podía expresarse a través de la cosmovisión y el culto oficial.”⁵⁶

“el tema del nacimiento de lo nuevo, de la renovación, se asociaban orgánicamente al de la muerte de lo viejo, contemplado desde un punto de vista alegre e (inferior), a través de imágenes de derrocamiento bufonesco”.⁵⁷

Es decir que la discontinuidad en el estereotipo pastuso se hace latente en la posibilidad de reírse de si mismo que es al mismo tiempo el hecho que redime la condición humana.

⁵⁵ CASABLANCAS DOMINGO, Benet. El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Alemania: Reichenberger. 2000. p. 171. ISBN: 3-931887-86-3.

⁵⁶ Ibid., p.403 p.

⁵⁷ VICENTE, Sonia Raquel. Categorías estéticas Breve compendio de definiciones En: ARTE Y ETNOLITERATURA. (2006: Pasto). Texto guía del curso de arte y etnoliteratura. Pasto: 2006.

Una forma a través de la cual se ha expresado la reacción a la situación descrita es el humor dado a través de la recurrencia a lo conocido como 'grotesco'. Grotesco (grutesco) deriva del italiano *grotta* gruta, subterráneo. A finales del siglo XV se da el nombre de grutesco, a pinturas ornamentales descubiertas en excavaciones que se realizaron en antiguas construcciones del imperio romano en Italia: los subterráneos de las termas de Tito. De acuerdo con W. Kayser, no es un arte autóctono de Roma, sino una moda tardía importada quizá del Asia Menor, que habría llegado en las postrimerías del imperio. Se trata de motivos decorativos con follaje, flores, frutas, animales reales o fantásticos, caracterizados por una mezcla de gracia y fantasía en la que dominan torsiones, curvas, modelados oblicuos, arabescos, asimetría.

Dice Bajtín que...

*"No se distinguen las fronteras claras e inertes que dividen los reinos naturales (animal, vegetal y humano) en el ámbito habitual del mundo (...) Tampoco se percibe el estatismo habitual, típico de la pintura de la realidad, el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable: se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia"*⁵⁸

*"...pues ¿cómo sería posible en la realidad que un tallo llevara un techo, o un candelabro fuera adornado con un tímpano; y que un zarcillo muy delicado y débil soportara una figura sentada sobre él, y como podrían crecer de raíces y zarcillos unos seres que son mitad flor, mitad figura humana?"*⁵⁹

⁵⁸Ibid., p. 35.

⁵⁹VICENTE, Sonia Raquel. Categorías estéticas Breve compendio de definiciones En: ARTE Y ETNOLITERATURA. (2006: Pasto). Texto guía del curso de Arte y etnoliteratura. Pasto: 2006. p. 12.

Para Bajtín, lo grotesco es la categoría estética por excelencia de la cultura popular. Está relacionado con la comicidad, especialmente con la risa, con el humor, pero aclara que se trata de un humor festivo, colectivo, patrimonio del pueblo que se expresa en las fiestas populares, y se refleja en todas las formas de la cultura en la literatura (la parodia), el lenguaje (cierta jerga) y en un definido canon del cuerpo. Y destaca que esta comicidad es patrimonio del colectivo popular (todos ríen) y es también *universal* (la realidad entera es objeto de burla, y la burla alcanza a los mismos burladores, todos se ríen de todo y también de si mismos). Bajtín destaca que...*"lo cósmico, lo social y lo corporal personal, están ligados en un todo indisoluble, en una totalidad viviente e indivisible"*⁶⁰

La comicidad tiene en éste sentido, una fuerte referencia a los ciclos naturales de la vida en los que ha la muerte sigue el nacimiento, se trata de una comicidad ambivalente... *"alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez"*⁶¹

"Lo característico es precisamente reconocer a la risa una significación positiva. regeneradora, creadora"

Este sustento teórico, sin embargo, no sería la única perspectiva posible para la explicación que requiere la importante presencia de la comicidad en la música nariñense del presente. Muchas de las antiguas costumbres (no sólo religiosas) se preservaron ante la llegada del conquistador o la percepción deformada del forastero, a través de unas nuevas con permanencias sincréticas. De modo

⁶⁰ Ibid., p.23.

⁶¹ Ibid., p.17.

consecuente es posible comprender el humor como una forma vedada o manifiesta de expresar el rechazo a las formas impuestas o a los señalamientos injustos.

El humor o la comicidad aparece como una categoría estética que en la música popular nariñense tiene un importante significado. Ella se vale a su vez de la categoría de lo grotesco que en este caso implica el uso de un lenguaje que provoca la risa por diferentes medios como la exageración, en el cual el espacio corporal, sus órganos, sus partes, asumen un tratamiento a partir de la escisión frente al lenguaje canónico. Las funciones corpóreas internas se tratan para provocar hechos risibles, el uso caracterológico de doble sentido cobra vigencia en los textos de las canciones. Como ejemplo podemos citar un valioso número de canciones. Entre el repertorio creado por músicos campesinos reunidos en uno de los festivales organizados por la oficina municipal de cultura del municipio de Pasto, se presentó la canción “el gallo de mi vecina” el clítoris y su función genital se expresa a través de frases que hacen mofa en un juego de doble faz, pretendiendo que se señalan situaciones explícitas referidas a lo que es correcto, conveniente y adecuado al canon literario del buen decir. El gallo es a la vez alimento y es el otro que devora el cuerpo.

8. RESONANCIAS Y CONCLUSIONES

Antonin Artaud cuando al rechazar la lógica y la razón como: “Cadenas que nos unen en una petrificante imbecilidad de la mente”⁶², propone valores como la irracionalidad, la espontaneidad y el delirio liberando las tendencias reprimidas en una purga emocional.

El mismo Artaud reconoce la sociedad como un espacio lleno de formas superficiales, sin esencia. Es decir plantea la urgencia de volver a una fórmula vital basada en la fuerza del ritual primitivo. Es esto lo que posiblemente ha ocurrido en la música, la desaparición en sus formas actuales de sus componentes originales. En el presente muchas creaciones musicales son el resultado de la necesidad de consumir unas formas con poca o ninguna esencia. Es fácil mencionar al respecto, la música comercial de distinta índole que escucha el oyente contemporáneo de manera indiscriminada, “Hay un efecto perverso en ese movimiento de captación de la variedad musical del mundo: las tecnologías de grabación y reproducción que posibilitan esos tránsitos entre los más variados estilos ahora conmensurables, se basan en un gusto padronizado, capaz de hacer la percusión de una batería de escola de samba sonar cada vez más próxima a como suenan los timbales de una orquesta o a los tambores de un grupo de música religiosa coreana o indonesia... En el extremo opuesto, las formas musicales pertenecientes a los circuitos sociales y rituales dichos tradicionales siguen operando de un modo casi opuesto a ese modo urbano de los medios tecnológi-

⁶² INNES, Christopher. El Teatro Sagrado. Fondo de Cultura Económica. México, 1995 p.70-71 ISBN 0-521-22542-6

cos. Un estilo de música puede actuar sobre las personas y tornarse una experiencia sensorial, estética, intelectual y trascendente singular”⁶³

Entonces la tesis de Artaud se entiende desde la problemática de la música de forma más clara, en medio de sus complejidades. Es decir: no sólo existe la perversión de pretender medir y analizar toda la música bajo los mismos parámetros de lógica y racionalidad; educar bajo estos criterios; sino también, y como un preocupante agregado, delinear la sensibilidad musical y formar el gusto estético. Situación que impulsa la teoría de la necesidad de una música de la “crueldad” “para siquiera existir, nuestra cultura, ha tenido que tildar de “malo” a todo lo que es físico o natural, de modo que para ser fieles a nuestra propia naturaleza y por tanto libres de alcanzar nuestro verdadero potencial como hombres “totales”, ya no escindidos por la dicotomía occidental cuerpo/alma, debemos hacer lo que se nos ha enseñado que es “malo” en tanto que forzarnos a entrar en el molde que la sociedad considera “bueno” Es la perversión última. La violencia parece síntoma de las distorsiones espirituales que brotan cuando las represivas pautas de conducta impuestas por la sociedad se vuelven intolerables. Artaud evoca una fórmula: “Primitivismo, ritual, crueldad”⁶⁴

“Era música desde la tierra, perteneciente a la tierra y con la tierra. Finalmente podía nombrarla y colocarla junto a Bach sin ninguna excusa. Mi cuerpo y mi mente estaba involucrado en la música”.

⁶³CARVALHO, José Jorge “Hacia una Etnografía de la Sensibilidad Musical Contemporánea”. Serie Antropología. 1995. p. 4

⁶⁴ INNES, Christopher. El Teatro Sagrado. Fondo de Cultura Económica. México, 1995 p.70-71. ISBN 0-521-22542-6

En el libro *Sonsureño* de Bastidas Urresty, Javier Martínez Maya expresa una evidente nostalgia por una tarea que según él cree debe llevarse a cabo como es la de llevar la música de verdadera tradición nariñense “pura de contaminación ecuatoriana” a un mundo más universal a través de una fusión rítmico-melódica y armónica con los avances tecnológicos de interpretación y de grabación y parecen suficientes los encuentros de recorrido histórico, el cruce de caminos, el abrazo con el ser ancestral; la supervivencia de una raíz convive en las diferentes manifestaciones musicales de los pueblos andinos. Escalas, modos, ritmos, sentidos imbricados. La música nariñense no puede depurarse de la ecuatoriana, pues abrazan una raíz común.

“*Ascoltando* es la indicación secreta de toda ejecución musical. Designa en la música un elemento que no está ausente, desde luego, en ningún fenómeno de la sensibilidad, y por consiguiente tampoco lo está en ninguna de las otras artes, pero que adquiere todo su relieve en la música; es el elemento de una remisión constitutiva, de una resonancia o de una reverberación, de un retorno hacia si mismo, únicamente en virtud del cual puede producirse el <<si mismo>> en cuestión”.

El retorno de la vibración en resonancia marca la presencia-devenir de un eco infinito que se hace música en la consonancia de su propio ser. Es la sonoridad de un tiempo circular que vuelve sobre si mismo y se hace presencia diluyendo el espacio para recrearse de modo permanente.

“Las figuras del oyente, del arreglista, de los auriculares, son otras tantas expansiones o fragmentaciones de la única remisión musical, única en su duplicación, en su separación y en su resonancia en el seno del espacio sensible

que abre, y que siempre, en efecto y por principio, debe tener la forma o la idealidad de una oreja y de su pabellón.

Pabellón: el sentido acústico de esta palabra se ha formado por analogía con la forma de una tienda, en forma de pabellón (este primer sentido está relacionado con las alas de la mariposa, papillón) están el pabellón de la trompeta y del oído: el primero se abre hacia el segundo y el segundo resuena en el primero. El uno y el otro, en suma, y el uno por el otro: dos embocaduras solidarias embocadas la una en la otra para formar lo que se escucha, es decir un sujeto musical, y con él, algo que podría al fin y al cabo constituir nada menos que el sujeto de un sujeto en general”.⁶⁵

El sujeto general de la música representa la inmanencia de un corpus que explica al oyente y al músico, en alejamiento, de lo musical. Pero los incorpora como sustancia de un fenómeno colectivo, que trasciende las limitaciones de lo humano. Una mágica puerta multicolor se abre para propiciar el fluido vibratorio que configura la resonancia, la comunión del alma humana, en la dimensión superior de lo musical. Pero esa entrada, de colores: tímbricos, melódicos, rítmicos, armónicos, simbólicos e imaginarios, no es estática, es la mariposa de danzarina vuelo que dibuja en el inmenso prado un viaje de regreso sagrado. Se hace sacro en el alimento del retorno, y deviene, cual eco de un pututo distante, transmutado de churo a papillón.

De modo adicional la fusión dibujada desde los pabellones simboliza el abrazo de acogida del otro que se traslada del espacio del extraño al lugar de un sujeto

⁶⁵ SZENDY, Peter. Escucha una historia del oído melómano. Barcelona: Paidós, 2003. ISBN 84-493-1482-8

colectivo, asegurando la expresión musical, como un continuo indisoluble, desde un si mismo de subjetividad social.

9. EPÍLOGO

La tarde era tranquila sobre un verde tapiz de intenso color en las montañas que dibujaban su silueta, recortada en medio de un azul pálido; se escuchaba el silbido, que, de cuando en cuando, pajarillos cantores dejaban escuchar a la distancia. Y en el prado más cercano la hierba en colores, que se deslizaban del verde al amarillo, por acción de los rayos del sol, que en su cálido abrazo, doraba todo.

Imperturbable naturaleza, escenario precioso para la presencia de ricas melodías; cantidades de ellas; trifonales como canto jubiloso al delicioso abrigo de Inti Pachacamac; tetrafonales como delicada caricia, como espíritu apacible; pentafonales cual euforia embriagante de visiones celestes y entristecidos cantos; y enamorados versos y virtuosas secuencias de mil notas girando en música de fiesta.

Por rústicos caminos de nuestro continente, elevándose al viento, viajero incansable de otros tiempos, cuidador de las puertas del espacio, y el tiempo; llave mágica; chakana sideral hacia el sentir vital, formidable secreto hecho para no ser guardado.

10. BIBLIOGRAFIA

ABELLO T, Ignacio, DE ZUBIRIA S, Sergio y otro, Cultura: Teorías y gestión. San Juan de Pasto: Unariño, 1998. 293 p. ISBN: 958 – 9479 -02 – 2

ARETZ, Isabel. América Latina en su música. 8ª Edición. México: Siglo Veintiuno, 1.997. 344 p. ISBN: 968 – 23 – 0537 - 3

ARGUEDAS, José María. Relatos completos. Madrid: Alianza Editorial.1983. 267p. ISBN 84-206-9957-8

BASTIDAS URRESTY, Edgar. Nariño Historia y Cultura. Bogotá: Testimonio. 1.999. 158 p. ISBN: 95056 – 7 – 8

BASTIDAS URRESTY, Julián. Son sureño. Bogotá: testimonio 2003. 160 p. ISBN 958-97318-1-3

BENAVIDES RIVERA, Neftalí. Biografía de La Guaneña. En: Cultura Nariñense. N° 1. Pasto: Centro Nariñense de Radiodifusión y de la Casa Mariana de Pasto. Julio de 1.968. 63 p.

CABALLERO FARFÁN, Policarpo. Música Inkaica. Sus leyes y su evolución histórica. 1ª Edición. Cusco: Comité de Servicios integrados turístico culturales Cusco –COSITUC-, 1988. 375 p.

CANETTI, Elías. Masa y poder. 6ª Edición. Barcelona: Romanyà Valls Muchnik. 1994. 526 p. ISBN: 84.7669 – 199 – 8

CASTRO, José Félix. Luis E. Nieto Máximo compositor nariñense. Pasto: Publicitaria, 1.978. 32 p.

DE CARVALHO, José Jorge. Antropología: Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. Brasilia, D. F. 1.995. Universidad de Brasilia. Instituto de Ciencias humanas. Departamento de Antropología. 24 p.

DE CARVALHO, José Jorge. Antropología: Saber académico y experiencia iniciática. Brasilia, D. F. 1.992. Universidad de Brasilia. Instituto de Ciencias humanas. Departamento de Antropología.

DE SCHLOEZER, Boris y SCRIBINE, Marina. Problemas de la música moderna. Barcelona: Seix Barral. 1973. 223 p. ISBN 84 322 2722 6

DEL CAMPO, Patxi. La música como proceso humano. Salamanca: Amarú, 1997. 320 p.

ESTERMANN, Joseff. Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina. Quito: Abya-Yala. 1.998. 141 p.

FIRTH R, LEACH E. R y otros. Hombre y cultura la obra de Bronislaw Malinowskii. México: Siglo Veintiuno Editores. 140 p.

GÁLVEZ, María Cristina y CABRERA, Jaime Hernán. Cultura y carnaval Pasto: Unariño. 2000. 154 p. ISBN 958- 9479-10-3

GEERTZ, Clifford. El antropólogo como autor. Barcelona: Paidos, 1.989. 163 p. ISBN: 84 – 7509 – 524 – 0

GODOY AGUIRRE, Mario. Breve historia de la música del Ecuador. Quito: Corporación editora nacional. 2005. ISBN 9978-84-387-6

HEMSY DE GAINZA, Violeta y MENDEZ NAVAS, Carmen María. Hacia una educación musical latinoamericana. San José de Costa Rica: comisión costarricense de cooperación con la UNESCO, 2004. 178 p. ISBN 9968-9785-4-X

INNES, Christopher. El Teatro Sagrado el ritual y la vanguardia. México: Fondo de Cultura Económica. 1995. 283 p. ISBN 968-16-3778-X

INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TÉCNICAS. Normas Colombianas para la presentación de trabajos de investigación. Segunda actualización. Santafé de Bogotá D.C.: ICONTEC, 1996. 126 p.

KUBIK, Gerhard. Transcripción de la música africana a partir de películas silientes. En: Revista INIDEF N° 5. Noviembre de 1.981 – 1. 16 p.

LIST, George. Transcripción de música tradicional. En: Revista INIDEF N° 2. Noviembre de 1.976. 7 p.

MORENO, Segundo Luis. La música de los Incas, Rectificación a la obra titulada *La musique des incas et ses survivances* por Raúl y Margarita D'Harcourt. Quito: Casa Editorial de la Cultura Ecuatoriana. 1.957. 180 p.

MUÑOZ CORDERO, Lidia Inés. Ponencia I Foro Departamental Cultura e Identidad Nariñense. Pasto. 2007

OVIEDO ZAMBRANO, Armando. Banda de Música de Ipiales, Patrimonio cultural de América. Ipiales: logos.com. 2006. 134 p.

RIVAS CAICEDO, Luz Dalila. La etnomusicología y sus aportaciones a la educación musical. Apuntes para trabajo de Tesis.

RODRIGUEZ, Martha Enna. Ponencia Encuentro de investigadores de la música popular latinoamericana. Bogotá. 1999.

SALAS SALAZAR, Marcos Ángel. Banda Departamental de Músicos de Nariño. San Juan de Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 1998. 162 p. ISBN: 958 – 96561 – 0 – 2

SOLARTE, Josefina y otra. Oralidad y medicina tradicional: Relatos de curar y relatos de curación. 1ª Edición. San Juan de Pasto: Fondo Mixto de Cultura – Nariño, 1997. 166 p.

SZENDY, Peter. Escucha una historia del oído melómano. Barcelona: Paidós, 2003. 172p. ISBN 84-493-1482-8

VICENTE, Sonia Raquel. Categorías estéticas Breve compendio de definiciones En: ARTE Y ETNOLITERATURA. (2006: Pasto). Texto guía del curso de arte y etnoliteratura. Pasto: 2006.

YUPANQUI, Atahualpa. El canto del viento. Buenos Aires: Siglo Veinte. 1.976. 207 p.

ZAMACOIS, Joaquín. Teoría de la Música Libro II. 9ª Edición. Barcelona: Editorial Labor. 1.983. 193 p. ISBN: 84 – 335 – 7840 – 5

ZAMACOIS, Joaquín. Tratado de Armonía Libro I. 9ª Edición. Barcelona: Editorial Labor S.A. 1.984. 237p. ISBN: 84 – 335 – 7848 – 0

ZAMACOIS, Joaquín. Tratado de Armonía Libro II. 7ª Edición. Barcelona: Editorial Labor S.A. 1.984. 250 p. ISBN: 84 – 335 – 7849 – 9

ZUÑIGA ERASO, Eduardo. Nariño, Cultura e Ideología. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño, 2.002. 449 p. ISBN: 958 – 33 – 3373 – 5