

**DOCUMENTO HISTORIOGRÁFICO MUSICAL DE LAS AGRUPACIONES DE
MÚSICA ANDINA LATINOAMERICA VIGENTES EN LA CIUDAD DE SAN JUAN
DE PASTO**

**WILMER GIOVANNY LÓPEZ VELAZQUEZ
CLAUDIA FERNANDA MEDINA GONZÁLEZ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2013**

**DOCUMENTO HISTORIOGRÁFICO MUSICAL DE LAS AGRUPACIONES DE
MÚSICA ANDINA LATINOAMERICA VIGENTES EN LA CIUDAD DE SAN JUAN
DE PASTO**

**WILMER GIOVANNY LÓPEZ VELAZQUEZ
CLAUDIA FERNANDA MEDINA GONZÁLEZ**

**Trabajo de grado presentado como prerequisite para optar por el título de
Licenciados en Música.**

**Asesor:
Docente: JOHN GRANDA PAZ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2013**

“Las ideas y conclusiones aportadas a este trabajo son responsabilidad exclusiva de los autores”

Artículo 1° del acuerdo n° 324 de octubre 11 de 1966 emanado del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Notas de Aceptación

Firma del Presidente del Jurado

Firma del Jurado.

Firma del Jurado

San Juan de Pasto, 9 de mayo 2013

A la memoria de Jair Yovani Coral

NOTA DEDICATORIA

Gracias a todas las personas que hicieron posible que esta investigación culminara con satisfacción. A los integrantes, directores y cultores de la música andina latinoamericana en la ciudad de Pasto, por recibirnos y permitirnos de manera tan amigable, compartir con nosotros su trabajo y su anhelo por la recuperación de las tradiciones musicales. A Sonia Narváez quien compartió con nosotros las intenciones que tienen todos estos músicos por unificarse, para convertirse en una agremiación sólida que influya de manera positiva en la cultura cambiante de nuestra ciudad. Al maestro Alfonso Rueda quien compartió con nosotros su trabajo y compromiso con estos músicos. A nuestro asesor John Granda Paz quien con su colaboración y consejos guió este trabajo. A todas las personas que con su labor hicieron posible el contar y documentar estas historias.

A nuestros familiares, madres, padres y hermanos que apoyaron cada paso que dimos en el camino de conseguir nuestras metas académicas.

RESUMEN

Esta investigación es una contribución a la búsqueda de documentación musical de los grupos de música andina latinoamericana vigentes en la ciudad de San Juan de Pasto, preservando sus aportes, propuestas e identificando sus características y sus proyectos.

A continuación, se hace un análisis desde el contexto histórico de los pueblos andinos, pasando por sus procesos de surgimiento, las dificultades que han afrontado dentro de su camino de consolidación en estados nacionales, la exploración de sus músicas y danzas, la consolidación de un género musical andino latinoamericano que se difundió bajo las ideas sociales y los mensajes políticos, la llegada de este género musical a la ciudad de Pasto a través de las agrupaciones emblemáticas del continente, la aparición gradual de agrupaciones de música andina latinoamericana en la ciudad de Pasto y la continuación del legado musical con las agrupaciones relevantes en la actualidad.

ABSTRACT

This research is a contribution to the musical literature search groups existing Andean and Latin American music in the city of Pasto, preserving their contributions, proposals and identifying their characteristics and their projects. Here is an analysis from the historical context of the Andean peoples, through their processes of emergence, the difficulties they have faced in their way of consolidating national states, the exploration of their music and dance, the consolidation of a Latin American Andean musical genre spread on social ideas and political messages, the arrival of this genre to the city of Pasto through iconic groups of the continent, the gradual emergence of Latin American Andean music groups in the city of Pasto and continuing the musical legacy with relevant groups today.

CONTENIDO

	Pag.
INTRODUCCIÓN	
1. TÍTULO	20
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	21
2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	21
2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	21
3. OBJETIVOS	22
3.1. OBJETIVO GENERAL	22
3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	22
4. JUSTIFICACIÓN	23
5. MARCO REFERENCIAL	25
5.1. MARCO CONCEPTUAL	25
5.1.1. Musicología	25
5.1.2. Etnomusicología	25
5.1.3. Música Tradicional o Folklórica	26
5.1.4. Música Popular Urbana	27
5.1.5. Género Musical	28
5.1.6. Estilo Musical	29
5.1.7. Fusión Musical	29
5.1.8. Hibridación transcultural musical	29
5.1.9. Aculturación o transculturación	30
5.1.10. Historiografía musical	30
5.1.11. Globalización Musical	30
5.1.12. Identidad Cultural	31
5.1.13. Multiculturalidad	31
5.2. MARCO HISTORICO CONTEXTUAL	32
5.2.1. Pueblos andinos latinoamericanos	32
5.2.2. San Juan de Pasto	40
5.3. MARCO TEÓRICO	47
5.3.1. Orígenes de la música en los pueblos andinos latinoamericanos	47
5.3.2. Música andina latinoamericana, del siglo XX hasta la actualidad	51
5.3.3. Ritmos andinos latinoamericanos presentes en el contexto musical de la ciudad de San Juan de Pasto	53
5.3.3.1. Argentina	53

5.3.3.2.	Bolivia	55
5.3.3.3.	Colombia	59
5.3.3.4.	Chile	61
5.3.3.5.	Ecuador	63
5.3.3.6.	Perú	65
5.3.3.7.	Venezuela	67
5.3.4.	Instrumentos empleados en la música andina latinoamericana de la ciudad de San Juan de Pasto.	68
5.3.4.1.	Cordófonos	68
5.3.4.2.	Aerófonos	73
5.3.4.3.	Idiófonos	78
5.3.4.4.	Membranófonos	81
5.3.5.	Músicos y agrupaciones de música andina latinoamericana que han tenido influencia en el contexto musical de la ciudad de San Juan de Pasto	82
6.	METODOLOGIA	100
7.	DOCUMENTO HISTORIOGRÁFICO DE LAS AGRUPACIONES DE MÚSICA ANDINA LATINOAMERICANA VIGENTES EN LA CIUDAD DE SAN JUAN DE PASTO	101
7.1.	La música en la ciudad de San Juan de Pasto	101
7.2.	Llegada de la música andina latinoamericana a la ciudad de San Juan de Pasto	103
7.3.	Antecedentes de agrupaciones de música andina en San Juan de Pasto	105
7.4.	Agrupaciones de músicas andinas latinoamericanas representativas y vigentes de la ciudad de San Juan de Pasto en la actualidad.	107
7.4.1.	Apalau	108
7.4.2.	Bambu	110
7.4.3.	Dama wha	112
7.4.4.	Expresión	115
7.4.5.	Illamantu	116
7.4.6.	Kantus	117
7.4.7.	Makiruwa	118
7.4.8.	Solsticio	119
7.4.9.	Raíces Andinas	121
7.4.10.	Yakuara	122
7.5.	Escenarios de difusión y cultores de la música andina latinoamericana en la ciudad de San Juan de Pasto	124
7.5.1.	Carnaval de Negros y Blancos	124
7.5.2.	Encuentro de Culturas Andinas	125
7.5.3.	Festival de Músicas y Danzas	125
7.5.4.	Alfonso Rueda	126

7.5.5. Asociación Pawari Runa	128
8. OBRAS INÉDITAS	130
8.1. Telembí Agrupación Apalau	130
8.2. Danzantes del Sol Grupo Illamantu	130
8.3. Taita Quillacinga Grupo Dama Wha	130
8.4. Flor de los Vientos Grupo Expresión	130
8.5. Amanecer en la Cruz del Sur Grupo Kantus	131
8.6. El Túnel Grupo Makiruwa	131
8.7. Allimanda Cocha Grupo Solsticio	131
8.8. La Tescualeña Grupo Raíces andinas	131
8.9. Naqak Grupo Yakuara	132
8.10. Condena. Fragmento de la Suite, Momentos de una Vida por Wilson Andrés Cuaical.	132
8.11. Son Sureño Orquesta de Instrumentos Andinos.	
9. CONCLUSIONES	133
10. BIBLIOGRAFÍA	135
11. ANEXOS	141

LISTA DE FIGURAS

	Pag.
Figura 1. Célula rítmica de la Zamba Argentina	54
Figura 2. Célula Rítmica de la Chacarera Argentina	54
Figura 3. Célula rítmica del Carnavalito Argentino	55
Figura 4. Célula rítmica de la Saya Afroboliviana y la Saya Caporal	57
Figura 5. Célula rítmica del Tinku Boliviano	57
Figura 6. Célula rítmica de la Diablada Boliviana	58
Figura 7. Célula rítmica del Chuntunqui Boliviano	58
Figura 8. Célula rítmica del Bambuco Colombiano	60
Figura 9. Célula rítmica del Pasillo Colombiano	60
Figura 10. Célula rítmica del Son Sureño Nariñense	61
Figura 11. Célula rítmica de la Cueca Chilena	62
Figura 12. Célula rítmica de la Tonada Chilena	62
Figura 13. Célula rítmica del Rin Chileno	62
Figura 14. Célula rítmica del Trote Chileno	63
Figura 15. Célula rítmica del San Juanito Ecuatoriano	64
Figura 16. Célula rítmica del Albazo Ecuatoriano	64
Figura 17. Célula rítmica del Pasacalle Ecuatoriano	65
Figura 18. Célula rítmica del Huayno Peruano	66
Figura 19. Célula rítmica del Vals Peruano	66
Figura 20. Célula rítmica del Tondero Peruano	67

Figura 21. Célula Rítmica del Joropo Colombo-Venezolano	67
Figura 22. Guitarra	69
Figura 23. Requinto	70
Figura 24. Cuatro	70
Figura 25. Tiple	71
Figura 26. Charango	71
Figura 27. Ronroco	72
Figura 28. Violín	72
Figura 29. Bajo Eléctrico	73
Figura 30. Quena Modelo	74
Figura 31. Quenacho	74
Figura 32. Chuli	75
Figura 33. Maltas	75
Figura 34. Zankas	76
Figura 35. Toyos	76
Figura 36. Zampoña Cromática	76
Figura 37. Antara	76
Figura 38. Rondador	77
Figura 39. Tarkas	77
Figura 40. Mohoceño	77
Figura 41. Trutruca	78
Figura 42. Chajcha	78

Figura 43. Palo de Lluvia	79
Figura 44. Trompe o Arco de Boca	79
Figura 45. Maracas	79
Figura 46. Cajón Peruano	80
Figura 47. Cabañas	80
Figura 48. Shequere	80
Figura 49. Kalimba	81
Figura 50. Bombo Legüero	81
Figura 51. Congas	82
Figura 52. Urubamba	83
Figura 53. Atahualpa Yupanqui	84
Figura 54. Los Chalchaleros	84
Figura 55. Mercedes Sosa	85
Figura 56. Ariel Ramírez	86
Figura 57. Violeta Parra	86
Figura 58. Víctor Jara	87
Figura 59. Quilapayún	88
Figura 60. Inti Illimani	89
Figura 61. Illapu	90
Figura 62. Altiplano	90
Figura 63. Ernesto Cavour	91
Figura 64. Kjarkas	92
Figura 65. Savia Andina	93

Figura 66. Awatiñas	93
Figura 67. Chabuca Granda	94
Figura 68. Federico Tarazona	94
Figura 69. Alí Primera	95
Figura 70. Alexis Cárdenas	95
Figura 71. Ensamble Garrufio	96
Figura 72. Ñanda Mañachi	96
Figura 73. Jatari	97
Figura 74. Huayanay	97
Figura 75. Trencito de los Andes	98
Figura 76. Chimizapagua	98
Figura 77. Suramérica	99
Figura 78. Putumayo	99
Figura 79. Apalau	108
Figura 80. Bambu	110
Figura 81. Dama Wha	112
Figura 82. Expresión	115
Figura 83. Illamantu	116
Figura 84. Kantus	117
Figura 85. Makiruwa	118
Figura 86. Solsticio	119
Figura 87. Raíces Andinas	121
Figura 88. Yakuara	122

Figura 89. Alfonso Rueda	126
Figura 90. Quenas y Quenachos de Alfonso Rueda	127
Figura 91. Guitarras y Charangos de Alfonso Rueda	127
Figura 92. Casa de Alfonso Rueda	127
Figura 93. Asociación Pawari Runa	123

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Fragmento de la Cantata Ancestral Leyendas de Nariño.
Telembí del compositor nariñense John Granda Paz
Director musical de la agrupación Apalau.

ANEXO B. Partituras del tema Danzantes del Sol del grupo Illamantu.

ANEXO C. Partituras del tema Taita Quillacinga del grupo Dama Wha.

ANEXO D. Partituras del tema Flor de los Vientos del grupo Expresión.

ANEXO E. Partituras del tema Amanecer en la Cruz del Sur del grupo
Kantus.

ANEXO F. Partituras del tema El Túnel del grupo Makiruwa.

ANEXO G. Partituras del tema Allimanda Chocha del grupo Solsticio.

ANEXO H. Partituras del tema La Tescualeña del grupo Raíces Andinas.

ANEXO I. Partituras del tema Naqak del grupo Yakuara.

ANEXO J. Fragmento de la Suite Momentos de una Vida. Condena
del compositor nariñense Wilson Andrés Cuaical.

ANEXO K. Partitura del tema Son Sureño de la Orquesta de Instrumentos
Andinos de Alberto Mera.

INTRODUCCIÓN

Este documento historiográfico musical de las agrupaciones de música andina latinoamericana vigentes en la ciudad de Pasto, surge por el interés investigativo de las músicas populares urbanas, en específico por la labor y el trabajo de las agrupaciones, y como un aporte al reconocimiento de las distintas miradas musicales que existen y conviven en la ciudad.

Dentro de la búsqueda de las historias, y el surgimiento de los grupos de música andina latinoamericana en la ciudad de San Juan de Pasto, se indagó sobre el verdadero origen de esta expresión musical. Al mirar hacia atrás, el resultado de la investigación se remonta a los procesos de surgimiento de los pueblos andinos. Las tradiciones empiezan a surgir dentro de los ámbitos rurales y urbanos, y con la llegada de los procesos de independencia se consolidan las identidades locales y nacionales a través de la creación de músicas y danzas que exaltan las vivencias de las comunidades sociales latinoamericanas del siglo XIX.

Los pueblos andinos atravesaron por los mismos problemas y hechos que han encauzado su pensamiento a una unidad social que aún no se ha podido consolidar en el plano político actual. La búsqueda de las expresiones musicales tradicionales locales, llevo al surgimiento de un movimiento universitario que exalto y saco de los límites de los países la música folklórica de las regiones andinas. Este interés enmarcado por las discusiones políticas de un contexto enardecido por las dictaduras de los setenta, llevo a la consolidación de las ideas socio-políticas en un plano musical que se expandió por todo el continente y Europa. Las agrupaciones que luego quedaran categorizadas en lo que hoy se llama música andina latinoamericana, enviaron un mensaje social y político al mundo utilizando los diferentes ritmos de los países andinos.

El interés generado por los jóvenes universitarios hacia estas músicas refuerza la aparición gradual de agrupaciones locales, que en principio emularon a los grupos consolidados del continente, además generó en los nuevos músicos la búsqueda de sus propias tradiciones musicales.

Es aquí donde la música andina se consolida en la ciudad de Pasto, como una expresión relevante del sentir urbano. La profesionalización de la mayoría de músicos que integran las agrupaciones, brinda un estatus académico a las creaciones musicales realizadas. Además, el interés de los músicos jóvenes por este género, crea gradualmente diferentes mezclas entre los ritmos de la gama andina y los actuales géneros musicales, esto permite abrir nuevos campos a diversos públicos.

Las investigaciones y documentaciones sobre las diferentes manifestaciones artísticas tradicionales o urbanas, se hacen importantes para describir como la globalización y las comunicaciones inmediatas alteran o favorecen su masificación. Dentro de la música andina latinoamericana en la ciudad de San Juan de Pasto existen diferentes enfoques que fortalecen su crecimiento, y circunstancias que debilitan su expansión al enfrentarse con un mercado saturado de otras expresiones urbanas.

Para este trabajo se investigó a las agrupaciones de música andina latinoamericana más relevantes de este género en la ciudad, identificando sus características y aportes, para contribuir con la documentación musical tan carente dentro del plano investigativo académico.

1. TÍTULO

DOCUMENTO HISTORIOGRÁFICO MUSICAL DE LAS AGRUPACIONES DE MÚSICA ANDINA LATINOAMERICA VIGENTES EN LA CIUDAD DE SAN JUAN DE PASTO.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

En los años setenta en la ciudad de Pasto, surgieron agrupaciones conformadas por músicos influenciados por una nueva corriente musical, que se gestó en el interés social y político de los jóvenes latinoamericanos de la época. A partir de la música folklórica perteneciente a los pueblos andinos, los músicos crearon nuevas tendencias impregnadas de un alto y contundente mensaje social popular.

Nariño es uno de los departamentos gestores de la música andina latinoamericana, donde surgen, a mediados de los años setenta agrupaciones como: el grupo Galeras, Agualongo, Sexteto Tamasagra, Tradición, Fundación la Minga, Raza de Bronce entre otros. La tradición oral fue parte importante para preservar en la memoria colectiva del pueblo este naciente movimiento musical, el cual careció en su mayoría de registros discográficos, físicos y audibles que brinden un conocimiento amplio del trabajo realizado por estos músicos. Por lo tanto es necesario realizar una documentación musical de las agrupaciones andinas vigentes en San Juan de Pasto con el fin de preservar su memoria, salvaguardando su legado musical, social y cultural.

2.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cuáles son los antecedentes, la historia y las características de las agrupaciones de música andina latinoamericana vigentes en la ciudad de San Juan de Pasto?

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

Realizar un documento historiográfico musical de las agrupaciones de música andina latinoamericana vigentes en la ciudad de San Juan de Pasto, con el fin de dar a conocer su historia, su música y proyección; para contribuir a la construcción de la memoria social de la ciudad.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Profundizar en los procesos históricos de los pueblos andinos latinoamericanos.
- Analizar los orígenes y evolución de la música en los pueblos andinos latinoamericanos.
- Investigar los ritmos, organología, agrupaciones y músicos destacados, de cada uno de los países que han influenciado las creaciones musicales andinas latinoamericanas de la ciudad de Pasto.
- Realizar un estudio sobre el desarrollo de la música andina latinoamericana en San Juan de Pasto.
- Indagar cuales son las características musicales de las agrupaciones destacadas de música andina latinoamericana vigentes en la ciudad de San Juan de Pasto.
- Documentar las obras musicales de las agrupaciones de música andina latinoamericana vigentes más relevantes en la ciudad de San Juan de Pasto.

4. JUSTIFICACIÓN

En la historia de la humanidad, las manifestaciones musicales han representado un factor predominante en la vida del ser humano. Siendo parte esencial de su cultura, el hombre primitivo desde su despertar se valió de cantos, ritmos y danzas para realizar ceremonias y cultos en torno a la naturaleza. Estas melodías emergían a través de la visión cosmológica de sus ritos y costumbres. Dentro de las culturas que existieron y existen en Suramérica, hay un legado de sabiduría ancestral, conocimiento medicinal, valores humanos, éticos, espirituales, musicales y sociológicos, que dejaron en los pueblos grandes enseñanzas en la forma en la que el hombre actual vive y coexiste con la tierra.

El campo artístico latinoamericano se ha visto esencialmente influenciado por toda la cosmología ancestral de sus pueblos nativos. El resultado de esto ha sido un redescubrimiento de las formas de vida ancestrales y una marcada tendencia a resaltar y enaltecer las costumbres e ideologías de los pueblos a través de las nuevas expresiones artísticas.

En América del Sur, son muchos los compositores que han hecho del arte musical un canto popular social y cultural. Sus creaciones están impregnadas de un sentido romántico espiritual, pero con unas fuertes ideas nacionalistas y políticas que dieron pie a pensamientos revolucionarios; como es el caso del compositor chileno Víctor Jara, asesinado por la causa que defendía. La campesina, artesana y cantautora chilena Violeta Parra, es otra figura extraordinaria de la música protesta. Otras agrupaciones como Inti-Illimani, Quilapayún, Illapu, los Jaivas entre otros, dieron validez internacional al folklore de sus países. Más hacia el sur se encuentran cultores argentinos como: Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, León Gieco, que a través de sus investigaciones sobre las músicas nativas, crean puntos de referencia en cuanto a las tradiciones y costumbres de cada país.

En el departamento de Nariño hacia el año 1967, surgen agrupaciones que siguen las huellas de este legado musical en busca de una nueva alternativa para su quehacer. Se destacaron las agrupaciones: Galeras, Agualongo, Tamasagra, Los cuatro del Amorel, Tradición, Raza de Bronce, América Libre, Quillacingas, y muchas más. Debido a los escasos recursos fonográficos y escritos muchas de sus creaciones quedaron en el recuerdo de las personas que los escucharon.

Por lo tanto, es necesario realizar en la actualidad investigaciones que estén encaminadas a exaltar la creatividad, la sensibilidad artística social y cultural; para visualizar la gran labor de aquellos que asumen retos de supervivencia en su tarea musical, y constituyen por su valor y arraigo un referente social para contribuir a la memoria colectiva.

Para esto se busca proteger, preservar y difundir a través de esta investigación, aquellas composiciones y arreglos musicales que nacen del imaginario de estos músicos, con esto se defenderán los valores culturales de la ciudad y se elevarán hacia un sentido propio en la razón.

5. MARCO REFERENCIAL

5.1. MARCO CONCEPTUAL

5.1.1. Musicología

“Es un campo de conocimiento que tiene como objeto la investigación, el arte musical en tanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural”¹

Es el campo de la investigación musical que abarca un amplio rango de disciplinas como: acústica, sociología, percepción, lingüística, lógica, filosofía, historia de la música, fuentes de estudio, crítica y análisis musical. La musicología se ha encargado del estudio científico principalmente de la música académica desde una perspectiva histórica. Se considera que la musicología moderna empezó con la recopilación, el estudio y la edición de la música de Johann Sebastián Bach en Bach-Gesellschaft en 1851².

Desde la década de los ochenta en Latinoamérica, y después de muchos debates sobre su eje de estudio, la musicología ha girado su enfoque hacia las músicas populares, para plasmar una visión sobre su realidad. El reconocimiento por parte de los musicólogos latinoamericanos a esta forma de expresión musical masiva ha sido un proceso difícil. Este nuevo enfoque de estudio abre campos investigativos en la música que deberán ser abordados desde diferentes planos sociales y geográficos antes excluidos por la academia³.

5.1.2. Etnomusicología

El termino etnomusicología fue utilizado por primera vez por el investigador y musicólogo holandés Jaap Kunts en su libro titulado *Musicológica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative*

¹ LÓPEZ CANO, Rubén. “Musicología manual de usuario”. Texto didáctico. Escola Superior de Música de Catalunya, 2010, p.2.

² LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. Musicologia. México DF: Fondo de cultura económica, 2010, p. 1025-1026.

³ GONZALEZ R., Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: Revista Musical Chilena. No. 55, 2001. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0716-27902001019500003&script=sci_arttext. [Citado el 01 de Noviembre de 2012]

Personalities. La etnomusicología es una rama de la antropología y la etnología que se encarga de las investigaciones musicales de los pueblos del mundo.

Los métodos y objetos de investigación de la etnomusicología han cambiado. En principio se enfocaba en el estudio de las músicas tradicionales o folklóricas no occidentales. Después se buscó un enfoque metodológico que separó la etnomusicología de la musicología y ubicó su estudio en un plano social y cultural relacionado más con la antropología. El estadounidense Alan P. Merriam y el británico John Blacking fueron los precursores de esta nueva metodología en la investigación de la música de las etnias. Sus campos de estudio fueron: la conceptualización de la música, el comportamiento humano, el sonido y la estética⁴.

La etnomusicología según las discusiones y reflexiones realizados por los musicólogos latinoamericanos en los distintos simposios del IASPM-AL⁵, ha empezado a relacionarse con la música popular debido al desplazamiento de su objeto de estudio a las ciudades.⁶

5.1.3. Música Tradicional o Folklórica

Esta música viene del saber y el sentir de un pueblo. Durante el siglo XIX William J. Thoms en 1846 introduce el término folklore para delimitar los aspectos literarios, musicales y dancísticos de un pueblo determinado. En principio se estudió la canción popular para definir la música tradicional venida de los campos. La música folklórica es el resultado de una tradición, y evoluciona a través de un proceso de transmisión oral, carece de notación musical y es anónima. Su ritmo está relacionado con la estructura métrica de las estrofas. Muchos músicos románticos tomaron las tradiciones musicales para llevarlas a salas de concierto, estas melodías desarrolladas en el plano académico expresan nacionalismos que ampliaron el lenguaje musical clásico, entre estos compositores están: Liszt, Chopin, Schubert, Weber, entre otros. Por procesos de aculturación e hibridismo estas diferentes manifestaciones populares adquirieron formas que fueron ganando espacios en el sentir de los pueblos. Con la llegada masiva de estas comunidades a centros urbanos, la música traída de los campos empieza a tener un carácter popular dentro de ciertas localidades. Desde este punto la música folklórica se divide y pasa a formar parte de la música popular urbana⁷.

⁴ Latham, Op. Cit., p.553-554

⁵ IASPM-AL. Es la Asociación Internacional para el Estudio de Música Popular en América Latina. La primera asociación de investigadores musicales fue creada en Ámsterdam en 1980. La rama latinoamericana fue creada en Santa Fe de Bogotá en el año 2000. (N.A.)

⁶ González, Op. Cit., p.5.

⁷ Latham, Op. Cit., p.1008

5.1.4 Música Popular Urbana

Es una música creada para el entretenimiento de las masas a través de distintos medios asequibles por las limitaciones económicas de la mayoría de la población urbana. Los estudios de las músicas populares empezaron con el interés de las canciones tradicionales de los pueblos rurales. Durante este periodo músicos académicos extrajeron la esencia de la canción popular para llevarla a grandes salas de concierto. A finales del siglo XIX el poder adquisitivo de la clase media popular, generó una demanda de entretenimiento musical accesible. La música para masas fue adquiriendo más carácter gracias a la extraordinaria expansión adquirida por la utilización del gramófono, la radio, el cine y la televisión. Dentro de esta época la música obtuvo una estrecha relación con la industria y el consumo. Aunque la definición y la delimitación es un tema todavía en discusión es innegable que la música llamada de masas, desplazo a la música académica, siendo parte de la cultura de cada país y llegando a un espacio sonoro global⁸.

Géneros como el Jazz, el Ragtime en Estados Unidos y el Bolero, el Tango, la Samba y el Son Cubano en Latinoamérica, son productos de la hibridación y aculturación dada entre los procesos de independencia y consolidación de las naciones. Estos géneros musicales se internacionalizaron en la primera década del siglo XX gracias a la difusión generada por la ya consolidada industria musical. Estos ritmos aunque no son de extracción tradicional nacieron en comunidades urbanas que traían consigo la conciencia de un saber popular.

Durante el periodo de las guerras mundiales el Jazz y los cantantes masculinos acompañados por las Big Band, fueron predominantes en la mayor parte del mundo occidental. En la década de los 50 la industria se enfocó en el contexto joven para aumentar el consumo. Con la llegada del Rock and Roll y su rebeldía intrínseca se empezó un sinnúmero de adaptaciones que derivaron en distintas formas y estilos de este género. En la década de los 60, los Beatles condensaron todas esas ideas en creaciones propias utilizando lo LP (discos de larga duración). Dentro de la música popular de los 60 desarrollada por artistas como los Beatles y Bob Dylan, se instaura una nueva forma compositiva que presenta temáticas serias y con compromiso social. Durante la década de los 70 existe una división que delimita los conceptos entre música popular y música pop, dirigida principalmente a los adolescentes. Estos cambios experimentados por la música popular la han llevado a ser fragmentada y diversificada, y esto se evidencia en la cantidad de estilos que existen en la actualidad⁹.

Durante las últimas décadas del siglo XX se experimentó un amplio interés por las investigaciones en músicas populares. Estas investigaciones han llevado a una

⁸ Latham, Op. Cit., p.1020

⁹ ibíd., p. 1021.

renovación de la musicología actual. Dentro de las realizadas en el plano latinoamericano por la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en los diferentes congresos desde 1997, se abordan temas sobre esta área y sus implicaciones sobre la industria. El musicólogo argentino Carlos Vega¹⁰ introduce en sus investigaciones el término *Mesomúsica* para designar un punto intermedio entre la música clásica y folklórica en 1966. Dentro de estas teorías se establece en latinoamérica en 1980, el estudio sobre músicas populares urbanas, donde se enfatiza el medio o contexto urbano como centro de creación, y la utilización y dependencia de los medios de comunicación masivos. Las teorías que surgen en latinoamérica en los años 80 hablan de una música popular urbana definida por su masividad, mediatización y modernidad en diferenciación con las prácticas tradicionales. Esta música es mediatizada debido a la relación que existe entre el músico y su público, y el músico y la música a través de la tecnología. Es modernizante por la relación que tiene con las nuevas tecnologías y la evolución que causan en la industria. Es masiva porque llega simultáneamente a millones de personas, es difundida, globalizada e internacionalizada¹¹.

5.1.5. Género musical

Es una categorización de las composiciones musicales que comparten afinidad en su estructura musical, la instrumentación empleada, la ubicación geográfica y los contextos sociales. Existen diferentes posiciones y discusiones sobre la definición de género y su relación simbiótica con el término estilo. Pero en lo que las diferentes teorías coinciden, es en la inclusión de elementos desligados del plano musical para hacer uso de la categorización¹².

¹⁰ VEGA, Carlos. Mesomusica, Citado por GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: Revista Musical Chilena. No. 55, 2001. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0716-27902001019500003&script=sci_arttext. [Citado el 01 de Noviembre de 2012].

¹¹ GONZALEZ R., Juan Pablo. Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 12. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo> [Citado el 6 de Noviembre de 2012]

¹² GUERRERO, Juliana. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural, 2012. Music Review 16. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans16/trans_16_09.pdf. [Citado el 5 de Noviembre de 2012]

5.1.6. Estilo Musical.

Existe una sinonimia entre los conceptos de género y estilo. Los que han buscado calificar estos dos conceptos, son investigadores que coinciden en sus teorías al designar el estilo como algo propio del autor, del intérprete, del lugar y del periodo. Algunos investigadores están de acuerdo con la teoría de diferenciar el estilo por ser la manera de ejecutar, sentir o vivir una interpretación, del género, que designa la forma en música popular¹³.

5.1.7. Fusión Musical.

Este hecho musical existe desde mucho antes que la definición de la palabra en sí. Es la integración o inclusión de bienes culturales ajenos. Dentro del contexto latinoamericano, la llamada Nueva Canción Chilena introdujo una nueva forma de mezclar ritmos tradicionales para exponerlos en el plano social de toda la región. La fusión de diferentes géneros ha producido nuevas maneras de creación sobre la base de sus formas y estructuras, dándole a estas un nuevo estilo particular propio.

5.1.8. Hibridación transcultural Musical.

Estos conceptos en el plano musical designan un proceso de fusión y de apropiación, derivado de las músicas étnicas o folklóricas. Es una adhesión de elementos foráneos y ajenos en favor de la dinámica cultural. Este proceso se da dentro de las tradiciones musicales en un plano local, que pasan a formar parte de una transformación, en relación con otras culturas. Todo esto se presenta dentro de los procesos socio-económico de la globalización y del intercambio cultural¹⁴.

¹³ibíd., TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16.

¹⁴ STEINGRESS, Gerhard. La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco, aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos. TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 8. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>. [Citado el 7 de Noviembre de 2012]

5.1.9. Aculturación o transculturación.

Es un proceso donde una determinada cultura adquiere aspectos y comportamientos de otra cultura de manera gradual e involuntaria.

5.1.10. Historiografía Musical

Esta área, se encarga a través de escritos de narrar los hechos históricos de un determinado contexto social, tema o periodo específico. La historia ha estudiado los cambios y el movimiento de la música occidental. Dentro de la música, la historiografía se ha ido involucrando en los conocimientos populares dentro de su campo de investigación. Según los escritos sobre este campo, estos procesos deben adaptarse según la época y los lugares, y no sobre las bases de los estilos y las formas, para no desmeritar las músicas que no están en el plano de lo académico y occidental. La importancia en la documentación escrita, sonora y gráfica de la música, se vuelve un hecho importante dentro de la recopilación de las nuevas formas, estilos y géneros musicales para rescatar la memoria y las prácticas musicales en determinado contexto¹⁵.

5.1.11. Globalización musical

Es un proceso de intercambio cultural, económico, tecnológico y social que se genera a partir de las relaciones entre países. Un hecho que hace a esto más efectivo en la actualidad es la inmediatez de las comunicaciones. En el plano musical, la globalización ha influido en la transformación de las distintas expresiones tradicionales y folklóricas de los países, y las traslado a un plano masivo y mediatizado de la industria musical en lo que se conoce como *World Music*¹⁶. Dentro de la globalización, las músicas locales han enfrentado la hibridación, transculturación y adaptaciones en las llamadas fusiones musicales, que han generado distintos estilos de las mismas en planos geográficos totalmente ajenos a los originales. Este tipo de conocimiento inmediato de la identidad de culturas lejanas, ha permitido el acople de ciertas características que para los músicos innovadores resultan elementos que refrescan sus creaciones; y

¹⁵ HURTADO, Leopoldo. Apuntes sobre historiografía musical. Revista Musical Chilena. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12106/12463>. [Citado en 8 noviembre de 2012]

¹⁶ LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. Musicología. México DF: Fondo de cultura económica, 2010, p. 1011.

que por el contrario, para los estudiosos de las músicas locales, étnicas y tradicionales desembocan en el detrimento y desfragmentación de las mismas¹⁷.

5.1.12. Identidad cultural

La identidad es un factor inherente del individuo y la cultura. Este factor permite diferenciar y caracterizar a una población o a un individuo en aspectos como: las costumbres sociales, conocimientos intrínsecos, expresiones culturales, planos espirituales, formas y maneras de expresarse y opinar entre otras características. La identidad individual surge como dialéctica entre el individuo y la sociedad donde interactúa, se diferencia y reafirma frente a otros. El concepto de una identidad colectiva se liga al plano geográfico y social, donde se unen a través de un sentimiento de pertenencia y tradición.

5.1.13. Multiculturalidad

Esta palabra enmarca el conjunto de culturas que pueden sobrevivir en un medio sin promover la discriminación sobre las individualidades y características de las personas que conviven. El multiculturalismo surge como un modelo político y social que reacciona frente a la universalización de la cultura propuesta por la globalización. La constitución política colombiana de 1991 reconoció que la nación es una sociedad multicultural y pluriétnica. Dentro de este marco político la multiculturalidad entra a ser el factor que da derechos de autodeterminación a cada persona e individuo en la nación.¹⁸

¹⁷ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: Revista Musical Chilena. No. 55, 2001. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0716-27902001019500003&script=sci_arttext. [Citado en 1 noviembre de 2012].

¹⁸ MORENO, Héctor Alonso, MACHADO, Alejandra y RODRIGUEZ, Adolfo León. Multiculturalismo en la Constitución de 1991: en el Marco del Bicentenario. Universidad del Valle. Cali: Programa editorial UNIVALLE, 2010, p. 25.

5.2. MARCO HISTÓRICO CONTEXTUAL

5.2.1. Pueblos Andinos latinoamericanos.

Es muy significativo aclarar las circunstancias en las que América fue ubicada en el marco geográfico de Europa del siglo XV. En 1492, Cristóbal Colón bajo el brazo absolutista de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón descubre el nuevo mundo. El mismo año España consolidó la unificación de sus reinos. En esta época se desencadenaron momentos importantes en la historia que afectaron la suerte de las colonias que conquistaron: se establece el castellano como lengua unificadora del reino y sus colonias, se logra la reconquista de Granada y la derrota de los moros, se configura el exilio o eliminación de los judíos y musulmanes de los territorios que no se acojan a las nuevas leyes del reino. Todo esto desembocaría más tarde en la inminente ruina de la economía española¹⁹.

Ya con un reino unificado y basado en un esquema teocrático, España descubrió en la nueva ruta de las Indias incalculables riquezas. Si bien el descubrimiento de América y sus tesoros eran una oportunidad para la transformación de la vida social y económica en España, el ascenso al trono de Carlos I provocó el declive y decadencia del gran reino de Isabel la Católica, tras su muerte en 1509. Carlos I no gozaba de total aceptación en el reino, debido a que era foráneo y no se interesaba por las necesidades del pueblo Español. Tontamente bajo su mandato, se malgastaban las riquezas conquistadas, en prebendas para sus aliados extranjeros, esto causó indignación en todo el territorio español provocando infinidad de revueltas. Después de la muerte de su abuelo Maximiliano de la casa Habsburgo, Carlos I asumió el trono del imperio Austro húngaro y se afianzó como el gobernante de España, Prusia, Austria y Hungría, parte de Italia, Flandes, partes importantes en Asia y las Indias, y aunque su poderío geográfico era inigualable su desinterés en establecer una economía sólida como en el resto de Europa llevó a España a la crisis. Estos hechos desobligados los continuó su hijo Felipe II. Algunos historiadores hablan de esta época como la de una España ociosa, que buscó su sostenimiento únicamente en las riquezas que llegaban a través de los galeones desde América, sus industrias cerraron y sus nobles gastaban las inesperadas fortunas en productos lujosos ofrecidos por holandeses, italianos, judíos y comerciantes que llenaban sus arcas con la ingenuidad de la creciente población noble española. Era una época de florecimiento para muchos reinos e imperios en Europa, la búsqueda de nuevas rutas para la comercialización de productos, desarrollaba una economía primitivamente

¹⁹ RAMOS, Jorge Abelardo. Historia de la Nación Latinoamericana: La España Caballeresca. Ediciones A. Peña Lillo. Argentina. p. 14-40.

capitalista, pero la inestable economía española se consolidó torpemente en el sistema feudal y poco a poco fue relegándose de los demás imperios.

En América mientras tanto, desde el norte hasta el sur se dieron casi simultáneamente procesos de conquista que dieron como resultado la desaparición de incontables formas de cultura indígena precolombina, que a pesar de ser hechos sincrónicos, los métodos utilizados por los distintos actores de la conquista fueron diferentes. En el norte, 100 años después del descubrimiento de Colón, los ingleses llegaron en el *Mayflower*²⁰ a las costas de Estados Unidos. Su idea llevaba una connotación religiosa, y se diferencia del resto de conquistas en América por ser un proyecto sistemático de exterminio para apoderarse de las tierras de los nativos, a diferencia del proyecto religioso y de sometimiento esclavista español, con el fin de utilizar a la población indígena como fuerza de trabajo. Las indias o el nuevo mundo, estaban constituidas por millares de tribus, etnias o pueblos distanciados por largos kilómetros y por diferencias lingüísticas, pero todos y cada una de ellos, conformaban sociedades que tenían una organización constituida por largo tiempo. A pesar de no haber entrado en el plano mundial de las épocas anteriores, estas culturas poseían un ancestral conocimiento cosmológico del mundo, calendarios complejos que realizaron bajo métodos matemáticos precisos, además sus conocimientos sobre la naturaleza eran inimaginables y manejaban conceptos sociales armónicos y colectivos. La sumisión total de los pueblos indígenas existentes por parte de los conquistadores se da de manera gradual. Aspectos como: las alianzas hechas entre españoles y nativos, el desconocimiento de los nativos hacia el poderío militar de los conquistadores, el aspecto religioso y las enfermedades que menguaron las fuerzas nativas, permitieron el ingreso fácil de los conquistadores al nuevo mundo y son causa del desacoplamiento sistemático de estas culturas.

Otro hecho importante que es primordial en el mestizaje americano se da a mitad del siglo XVI con la llegada de los esclavos provenientes de distintos países del continente africano. Ellos fueron vendidos por comerciantes portugueses al imperio español y representaban una fuerza adicional de trabajo, que en su mayoría se concentró en la minería. Estos esclavos entraron a centros mineros importantes de las colonias por los distintos puertos, y se asentaron en estos puntos geográficos conformando otra de las sociedades sometidas por los colonos²¹.

Ya sobre estos territorios colonizados se dio un inclemente flujo de personas que venían a conquistar riquezas o simplemente a continuar con el legado de

²⁰ *Mayflower*, traducido al español “flor de mayo” es el barco que zarpó desde Inglaterra en 1620 y transportó a los llamados Peregrinos hasta el Norte de América. Su llegada y posterior encuentro con la cultura nativa americana produjo uno de las tradiciones del pueblo Estadounidense *Thanksgiving* o día de acción de gracias celebrado en el mes de Noviembre. (N.A.)

²¹ FRANGINALS, Manuel África en América Latina. África en América Latina. Siglo XXI Editores. Madrid, 1996. p. 25.

evangelizar a los pueblos. La consecución de una sociedad Europea en tierras desconocidas trajo consigo sistemas políticos y sociales que afectaron la vida de los antiguos pobladores. A lo largo de sus recorridos, las etnias que aparecían en el camino español fueron adoptando sin querer y gracias al fuerte proceso de aculturación conductas del viejo mundo. En un obvio comportamiento social la mezcla racial entre las tres culturas se dio, y formó una nueva raza americana que se conocerá como la clase trabajadora. De esa mezcla racial está compuesta la mayoría de población ubicada en el territorio Latinoamericano actual, además de los herederos de la tierra indígena que hoy corresponden a una minoría, y la población afro descendiente ubicada en su gran mayoría en las costas.

En los siglos XVII y XVIII se crearon virreinos como el de la Nueva España, La Nueva Granada, Virreinato del Perú y Virreinato del Río de la Plata que ayudaran al sostenimiento de la corona española; estos tenían en México y Perú sus núcleos más importantes. El colonialismo trae consigo en sus bases la idea del eurocentrismo, que desconoce todo el conocimiento ancestral de los pueblos colonizados, y ratifica la validación de sus ideas como el único saber civilizador. Esta idea se introdujo profundamente en el consiente de las personas y ha perdurado por mucho tiempo, tanto es así que en la actualidad los pueblos latinoamericanos sufren de cierto marginamiento por parte del mundo desarrollado y civilizador Europeo, incluso este desprecio es sufrido por las minorías de las sociedades locales como afro descendientes e indígenas, que todavía luchan por tener un reconocimiento digno en los estados nacionales.

En el siglo XVIII se dan dos hechos importantes que cambian las ideas de los hombres nacidos en el continente americano, y son fruto de la ilustración europea: la independencia de los Estados Unidos en 1781, con su idea de la igualdad de los hombres ante la ley, y la Revolución Francesa en 1789, con conceptos de libertad, de ciudadano, de derechos y deberes del ciudadano bajo el contrato social.

Para esa época España estaba dividida entre dos gobiernos, el de Carlos IV y Fernando VII. Esta rencilla por el poder es aprovechada inteligentemente por Napoleón quien a su paso por España hacia Portugal depuso a los reyes, los encarceló y colocó como gobernante del imperio a su hermano José Bonaparte. Al perderse la figura del Rey, las colonias quedan a la deriva, sin una idea de gobierno. En este momento aparecen en el continente personajes como Francisco de Miranda, que condensan todos los conceptos de la ilustración en un proyecto para liberar a América de su yugo opresor y unificarla. Las juntas de gobierno se crean en todo el continente americano entre 1808 y 1810 imitando y jurando en principio las normas establecidas por la junta suprema española, rechazando todo asunto que tenga que ver con Francia. Pero con el tiempo esa juramentación fiel hacia la corona cambió por un sentimiento de autonomía y libertad, que en principio y en algunos casos no enarbolaba las banderas del patriotismo unificador posterior, sino que enmarcaba una lucha por intereses

regionales y personales. Estas luchas independientes fracasaron por la simple falta de claridad que se sentía en el ambiente americano al no saber qué hacer, si seguir afirmando la devoción al Rey o tener un proyecto independentista. Por tal motivo existieron divisiones de bandos que apoyaran distintos fines, y no se podrá descolonizar el territorio americano en primera instancia.

Después de la derrota de Napoleón Bonaparte, Fernando VII es restituido en el trono en 1813. La actitud absolutista, déspota y traidora del rey ante sus fieles y contrarios al asumir nuevamente su cargo, cambio la visión que se tenía en américa de la lealtad hacia él. Es allí donde las luces de la autonomía total se elevan para dar vía a personajes que serán eco de la historia de la definitiva descolonización latinoamericana²².

Con la restauración de las monarquías en Europa, comienza un periodo de pacificación del imperio por parte del rey Fernando VII, y con durísimas consecuencias para el capital humano e intelectual de las colonias americanas. Al ver este absurdo resignación al cual estaban enfrentados, muchos personajes lideraron los procesos de independencia que concluirían con la libertad total del continente. La idea continental de libertad está en la cabeza de líderes, muchos de ellos pertenecientes a las logias masonas que juraron luchar por la autonomía de sus pueblos y sus vecinos. La reconquista española inicia en 1815 con la llegada de Pablo Morillo²³ a la Nueva Granada y con la derrota de la junta establecida en Chile. Quito y la actual Bolivia seguirían bajo el dominio imperial debido a su cercanía con Lima, centro del imperio en suramérica. Los actuales Uruguay, Paraguay y Argentina pudieron consolidar su autonomía debido a la lejanía de sus territorios; claro está que no se apartaron de los conflictos internos que producía la idea de crear nuevos estados. José de San Martín tiene la idea clara de combatir al imperio derrotándolo en su capital Lima. Para lograr este objetivo la campaña libertadora se hizo en dos frentes de batalla, que irían liberando territorios al paso de su camino: por el norte Bolívar y por el sur San Martín.

Al encontrarse con el general de las fuerza del norte en Guayaquil, San Martín decide abandonar la campaña y dejar al mando de todos los procesos libertadores a Bolívar. Este ejército unificado hace el último viaje a Perú para librar la batalla que definirá el fin del imperio en américa del sur. España se encontraba en otro momento de revueltas políticas debido a las medidas que fueron adoptadas por el rey, sus súbditos al sentirse engañados organizan la revolución de Riego, que fractura el poder y los ejércitos de Fernando VII, y que para las colonias es de vital importancia para definir el final de la campaña libertadora en Ayacucho. Los

²² RAMOS, Jorge Abelardo. Historia de la Nación Latinoamericana: La Crisis del imperio Hispano-Criollo. Ediciones A. Peña Lillo. Argentina. p. 99-123.

²³ Pablo Morillo, enviado por el Rey Fernando Séptimo para ejecutar la reconquista de los territorios en América. Fue conocido como el *Pacificador*. Desde su llegada a la Nueva Granada supo de las historias de los pastusos en el sur. Consigno en una carta enviada desde Cartagena su admiración por el pueblo valeroso. (N.A.)

españoles salen del territorio definitivamente después de la fundación de Bolivia, que se inició muy temprano con la revolución de Chuquisaca y Tuitiva.

Ya con el territorio libre se comienzan a organizar las ideas para pasar de los antiguos virreinos a los estados nacionales. Esta labor que estaba en la cabeza de la mayoría de los que pensaron a latinoamérica libre, se ve enfrentada a regionalismos y pensamientos autónomos de las provincias. Esto es causa de la búsqueda en la consolidación de los sistemas políticos que llevan a enfrentamientos internos. Es así que el mapa geográfico empieza a cambiar y surgen nuevas repúblicas autónomas. La Nueva Granada quedara dividida en Colombia anexada en principio a Panamá, Venezuela y Ecuador. El Virreinato del Perú en dos naciones: Perú y Bolivia. El Virreinato del Rio de la Plata en: Chile, Uruguay, Paraguay y Argentina. En el norte la Nueva España: México, Honduras, Guatemala, El Salvador y Costa Rica. El Caribe seguirá sometido bajo el poder de España hasta 1898 cuando con ayuda de los Estados Unidos declaren su independencia. El Brasil tendrá un proceso distinto pero en similitud con las dificultades generales, que comenzará con el traslado del imperio portugués a Rio de Janeiro en las invasiones napoleónicas de principios del siglo XIX. Esta conversión de Brasil a imperio trajo como consecuencia conflictos territoriales contra Uruguay, Paraguay y Perú. Aunque el escenario de las independencias quedó resuelto para 1830, estos conflictos limítrofes entre si se presentaron por la mayoría del continente hasta mediados del siglo XX.

Un problema interno que se dio en todas las nacientes repúblicas de América, fue la elección de un sistema político para asumir la gobernabilidad de las instituciones. Brasil y México eligieron un sistema federal y el resto del continente latinoamericano se centraría en un sistema político unitario. Otro conflicto que afrontaron y que aun en muchos casos no está resuelto, es la integración al esquema político y social de las comunidades mestizas, afro descendientes e indígenas. Este tema se había manejado en el siglo XIX en América, bajo el esquema civilizador europeo que miraba estos pueblos como inferiores y no aceptaba participación ciudadana ni política. Estos problemas se resolverán en pequeña medida para estos pueblos en el siglo XX. La mirada bajo el esquema de *civilizaciones barbarie*²⁴ traída por los europeos y enarbolada por las clases sociales altas de América, ha dejado sumidos en la desigualdad actual a los pueblos indígenas y afro descendientes.

El siglo XX llega a Latinoamérica con la misma esperanza y asombro con la que los demás afrontaban su llegada. El siglo XIX era un siglo de ideas y de

²⁴ Término utilizado por el pensamiento euro centrista entre los siglos del colonialismo para referirse a una comunidad o sociedad que esta fuera de los límites intelectuales, industriales, sociales, económicos y políticos de la civilización alcanzada por Europa. De una manera despectiva el eurocentrismo de la época de la conquista y la colonia, desconoció todo el nivel cultural y social alcanzado por las comunidades nativas. (N.A)

personajes, el siglo XX será el de los inventos que mejoraron la calidad de vida y de las guerras, dictaduras y conflictos que devastaron países.

A principios del siglo el mundo conoció la barbarie y la hecatombe al caer en dos conflictos que se volvieron mundiales. Pero estas confrontaciones no afectaron en su mayoría la estabilidad social de los países de América Latina. A la temprana confrontación que se enfrentaron fue a la injerencia económica y política por parte de los Estados Unidos ya convertidos en un país dominador del eje. Las multinacionales²⁵ hicieron su arribo generando conflictos en lugares de pasividad para poblaciones indígenas y otras. Las instituciones de los estados nacionales estaban sometidas al poderío de las multinacionales, que se beneficiaban en control de territorios para la extracción de materias primas.

Durante las primeras décadas del siglo se consolidaron las clases sociales en el continente que no son más que otra forma de sometimiento. Aquí las ideas populares comienzan a surgir en un marco que fue influenciado por el sistema socialista Ruso.

Algunos hechos que marcaron y definieron la historia del mundo y los países latinoamericanos en el siglo XX son: las luchas de territorios entre Bolivia y Paraguay, que sufrieran durísimos problemas económicos para ambos. El mundo se parte en dos bandos después de la caída de Berlín y la rendición Alemana después de la segunda guerra mundial en 1945. El populismo gana partido en el plano político de argentino con Perón en 1946, cosa que no ve muy bien el gobierno de Estados Unidos. Aparece en Colombia el líder político Jorge Eliécer Gaitán con la esperanza puesta en las masas y posteriormente será asesinado en 1948, en lo que se conoce como el Bogotazo. Después de estar sometido bajo el imperio español Puerto Rico se independiza pero queda anexo como estado libre de EEUU en 1950. En 1959 después de fuertes conflictos con el gobierno de Cuba, Fidel Castro asume como presidente con la ayuda de uno de los personajes más populares, Ernesto Guevara, *El Che*, además el embargo estadounidense a la isla lleva a una tensión mundial que se conoció como la crisis de los misiles que hace evidente la división de bandos mundiales entre EEUU y la Unión Soviética. Aparecen las primeras guerrillas en el continente, FARC y ELN 1966.

En el mundo comienzan con más fuerza la indignación sobre la segregación racial bajo la voz del líder por la lucha de los derechos civiles, Martin Luther King. Comienza las luchas estudiantiles, las más importantes dadas en París por los derechos y la igualdad, y en Estados Unidos la rebelión estudiantil manifestándose sobre la guerra de Vietnam en 1968. El pacifismo y la protesta bajo los movimientos juveniles traen consigo una gran reflexión sobre el sentido de la vida,

²⁵ En 1928 la multinacional bananera Chiquita Brands entonces llamada Unite Fruit Company masacro en Ciénaga Magdalena, Colombia cerca de 3000 trabajadores que exigían solución al pliego de necesidades enviadas por el sindicato. (N.A.)

donde se plantea el derecho individual sobre ella. Se elige en Chile en 1970, al presidente socialista Salvador Allende y tres años más tarde sería asesinado en un golpe militar. Comienza así en toda América Latina una doctrina de seguridad nacional con las dictaduras en: Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Perú, Bolivia entre otros. Estas dictaduras causaron gran malestar en los jóvenes latinoamericanos, y es desde las aulas de las universidades donde comienzan a gestarse movimientos estudiantiles socialistas que serán duramente oprimidos. Esto llevará al genocidio gradual de las ideas y los hombres que lideraron estos movimientos, en un hecho bochornoso para muchos gobiernos de la región. La lucha feminista se hace fuerte desde las universidades para insistir sobre el derecho y la igualdad, esto se convierte en un movimiento mundial. La música es en esta época para las juventudes un emisor de los mensajes políticos, en América Latina se hace fuerte el movimiento denominado La Nueva Canción. Muchos de los personajes que gestaron estos movimientos fueron enfrentados al exilio por exhibir sus ideas políticas, algunos músicos desarrollaron sus carreras fuera de sus países de origen, pero con una fuerte intervención desde el exilio. La mayoría de dictaduras de América Latina serán derrotadas en duros enfrentamientos sociales en la época de los ochenta. En 1989 cae el muro de Berlín y se firma el acuerdo que da fin a la guerra fría, esto implica consecuencias para Cuba aliado de la Unión Soviética. Para países como Colombia, la década de los ochenta dejó una gran devastación causada por el Narcotráfico y las mafias, que desencadenaron en hechos atroces para políticos, periodistas y población en general. Este fenómeno que se convertiría en el dolor de cabeza para los gobiernos, tiene aún sumido a distintos países como México, Brasil, Colombia, Bolivia, Perú entre otros en conflictos internos que no se han podido solucionar. El siglo XX termina para muchos países latinoamericanos con problemas sociales muy fuertes y con un escepticismo e incertidumbre en el tema económico.

Para el siglo XXI las economías de los pueblos americanos comenzaron a repuntar debido a las crisis económicas afrontadas por Estados Unidos y Europa. Aunque los problemas aun no estén resueltos en el ámbito interno, se ha cambiado el enfoque solitario de cada nación americana por un colectivo regional. Entidades como la UNASUR, la OEA han surgido para liderar procesos en conjunto y enfrentar así los retos de la sociedad consumista y capitalista.

Hay temas para resolver en el plano social que están abiertos desde siglos atrás. El tema indígena es uno de los problemas no resuelto desde las independencias. Estos pueblos han tenido que afrontar el desconocimiento de los estados nacionales que crearon fronteras sobre sus territorios y se desarrollaron ignorando los ancestrales ritos de estas comunidades. Después todo esto se transformó en olvido al entregar estos territorios a multinacionales para su explotación, y en un caso más drástico como el colombiano estas comunidades se ven enfrentadas a conflictos bélicos ajenos a su cultura. Las comunidades afro descendientes también enfrentan situaciones similares de aislamiento en países donde su población vive en provincias, departamentos y municipios que carecen de las

necesidades básicas y alejadas de condiciones favorables para el desarrollo social de sus comunidades. Es de estas sociedades marginadas donde los países han encontrado su identidad, siendo los ritmos característicos de su cultura y su folklore propio la tarjeta de presentación nacional ante el mundo, por ejemplo: la samba, el son, la salsa, la saya entre otros son ritmos de la América negra.

Este problema que es de todos los países latinoamericanos se está comenzando a manejar bajo el concepto de multiculturalidad, que es el derecho del otro a sus diferencias y diversidades y no desde la asimilación del otro por el esquema de civilización impuesto por los europeos. El espacio indígena ha ganado lugar político en Bolivia, donde después de quinientos años de sometimiento se tiene a la cabeza un presidente indígena; Evo Morales. Las comunidades negras han afrontado sus retos con unidad después de haber pasado por todos los hechos que llevaron a la consolidación de su libertad, y después de tantos personajes ejemplares que han luchado mundialmente por su reconocimiento como: Martin Luther King y Nelson Mandela, entre otros. Estas comunidades están dispuestas a salir del olvido y el desconocimiento social ante la sociedad, no solo como una fuerza servil si no como actores principales del cambio social y político de sus países²⁶.

Para poder tener una idea de progreso estas naciones deberán individualmente entenderse sobre la realidad mestiza y rescatar esa conciencia histórica perdida en el tiempo. Esta mentalidad está en vía de transformación, y las naciones latinoamericanas están marchando juntas entendiendo que todo su proceso histórico y los problemas que han tenido que afrontar son similares. Desde esa idea se construye un eje de poder homogéneo y enorme, que habla la misma lengua, tiene la misma forma de cultura y siente como propio el triunfo o sufrimiento de su país hermano latinoamericano.

²⁶ URIBE, Diana. Historia de las Independencias: Situación y papel de los pueblos indígenas en los nuevos países independientes. [CD 6]

5.2.2. Historia San Juan de Pasto

San Juan de Pasto se asienta en el valle de atriz a las faldas del Volcán Galeras. En los periodos de pre colonización las tierras del actual departamento de Nariño fueron habitadas principalmente por Quillacingas al norte y Pastos al sur. Durante la época de la conquista y expansión del *Tawantinsuyo*²⁷ comprendida entre las primeras décadas del siglo XVI, realizada por el inga *Huayna Cápac*²⁸, estas dos tribus fueron importantes para la defensa y la resistencia de los territorios al norte. Fueron muchos años de resistencia aguerrida donde aparecen personajes como *Capusigra* y *Tamasagra*²⁹ que lucharon en unidad con otros pueblos nativos del norte del Ecuador para resistir la investida del imperio inca.

Cabe recordar que el territorio comprendido por los Pastos llegaba más allá de las fronteras actuales entre Ecuador y Colombia, por lo tanto los pueblos de estas comunidades al norte si fueron sometidos por el Inga y adheridos al imperio. Los Quillacingas no sufrieron una investida directa en sus territorios, sin embargo las alianzas estratégicas a las cuales fueron obligados por la arremetida de Huayna Cápac y sus ejércitos, los incluyo en el mapa de estas guerras prehispánicas. Bajo los estudios antiguos mencionados y citados en el libro Raíces Históricas de la Academia Nariñense de historia en 1987, se puede asegurar que los límites del imperio incaico no alcanzaron los territorios de la actual ciudad de San Juan de Pasto, es así que la línea limítrofe del *Chinchaysuyo*³⁰ se ubica en el angasmayo (rio guaitara en la parte superior) a la altura de rumichaca actual frontera colombo-ecuatoriana. Los hallazgos realizados posteriormente sobre los Quillacingas y Pastos dan a entender que estos no soportaron cambios a su orden natural de vida y es por eso que sus culturas y tradiciones llegaron a salvo hasta la posterior conquista española.

Después de la llegada de Cristóbal Colon a América y posteriormente de Cortez en México, se inicia la expedición hacia el sur con la conquista del territorio Inca. Francisco Pizarro será gobernador de la Nueva Castilla, territorio donde se ubican los actuales países de sur de Colombia, Ecuador, Perú, la Amazonia y parte de Bolivia. Las expediciones se realizaban encomendadas por el Gobernador a sus Tenientes y encargados. Uno de ellos era Sebastián de Belalcázar que se

²⁷ Del quechua que denomina el territorio del imperio inca. Esta cultura domino los andes suramericanos desde 1100 D.C. hasta la llegada del Imperio Español. Tawantinsuyo es un nombre compuesto que significa: Tawa cuatro y Suyo, nación. (N.A.)

²⁸ Emperador del Cuzco hijo de Sapa Inca Túpac Yupanqui. Emprendió la campaña para conquistar territorios más allá del Angasmayo. Tuvo batallas infructuosas contra los pueblos Pastos y Quillacingas, en el siglo XV antes de la llegada española. (N.A.)

²⁹ Caciques Quillacingas que emprendieron la batalla contra Huayna Cápac en la campaña de conquista del imperio inca a los pueblos del norte. (N.A.)

³⁰ Una de las regiones de Imperio Inca ubicada al norte y que comprende hasta los límites del Angasmayo en el Departamento de Nariño. (N.A.)

encargó de las expediciones al norte de la línea limítrofe del imperio inca. En estas travesías fundo ciudades como Quito, Popayán y Santiago de Cali, a través de lo que se conocía como el camino del dorado. La fundación de la ciudad de Pasto tiene distintos personajes y hechos en el tiempo comprendido entre 1535 y 1539. El primer descubrimiento de las zonas de los Pastos y Quillacingas se lo atribuye a Diego de Tapia, Pedro de Añasco y Juan de Ampudia, enviados por el entonces gobernador de Quito; Sebastián de Belalcázar en 1535. Pero sobre su fundación con títulos y nombre, es motivo de controversia debido a que aparecen tres personajes en distintos tiempos y lugares: Pedro de Puelles, Sebastián de Belalcázar y Lorenzo de Aldana entre 1537 y 1539. Según el cronista de la época Pedro Cieza de León en su obra *La crónica del Perú*, afirmó que la en título; Villa, en sobrenombre; Viciosa, en apellido; de Pasto fue fundada por Lorenzo de Aldana en la primera quincena del mes de octubre de 1539, y estaba ubicada en primera instancia en el valle de Yaquanquer y posteriormente fue trasladada al valle de atriz donde hoy se rige como la ciudad de San Juan de Pasto. Algunos historiadores nariñenses en tarea de esta investigación afirman que es Sebastián de Belalcázar en 1537, el fundador de la Villa Viciosa de los Pastos. Existe debido a la falta de actas que lo certifique la incertidumbre de la fecha real y del fundador formal de la ciudad.³¹

En 1559 fue otorgado por doña Juana hermana de Felipe II, el título de ciudad y en honor a su nombre el de San Juan de Pasto y paso a formar parte de la real audiencia de Quito.

En el año de 1938 y después de constantes discusiones con los miembros de la Academia de Historia Nariñense, el Concejo Municipal de la ciudad declara el 24 de junio como fecha del onomástico de la ciudad debido a la celebración de su santo patrono; San Juan Bautista.

En los territorios colonizados de los pastos existía una numerosa población indígena que fueron sometidos a la encomienda y a los tributos por parte de los colonos. Estas imposiciones causaron rencillas en los años posteriores, la población indígena se fue diezmando debido a las fuertes condiciones de vida consecuencia de los tributos altísimos que tenían que pagar, dados después de las reformas borbónicas.

Una época que es importante y crucial en la mirada histórica de la ciudad y sus pobladores es la época de la independencia. En un comportamiento genético de hidalguía los pastusos juraron su lealtad al rey Fernando VII, y el compromiso de preservarse en la fe católica, jura hecha y validada por todas las juntas establecidas en el continente desde 1809.

³¹ MEMORIAS DEL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE HISTORIA, VERIFICADO CON MOTIVO DE LOS 450 AÑOS DE PASTO. 1987: San Juan de Pasto, Colombia. Academia Nariñense de Historia. 1987. P. 25.

Los hechos que marcaron el trágico sufrir de la ciudad empiezan en 1809, con la declaración de guerra hecha por Quito tras rechazar la solicitud de unirse a su movimiento que desencadena en la batalla de Funes, donde el pueblo pastuso sale victorioso.

Las intenciones de los actores de las rencillas contra la ciudad y sus pobladores continúan, y traen consigo un sentimiento ambicioso por obtener los tributos o dotes del rey de todo el imperio, que llegaron a Pasto con Miguel de Tacón en 1811, después de huir de las tropas de Antonio Baraya en Popayán. Pasto es atacado y asediado por este botín, por el sur con los ejércitos de Quito liderados por Montufar y por el norte por los ejercidos dirigidos por el Teniente gobernador de Cali Joaquín de Caicedo y Cuero. La resistencia al sur se hizo en los fortines del guaitara pero duró poco tiempo para que el general Montufar pudiera tomar el flanco y entrar a la ciudad apoderándose de este tesoro. Después de la salida de Montufar por el sur, hacen su arribo los ejércitos de Caicedo y Cuero que a su paso por el Patía cometieron infames actos contra la población afro descendiente, y a su llegada a la ciudad impone su gobierno y se instaura por más de seis meses. Los pastusos cansados de esto y con la ayuda de los patéanos, deponen este gobierno y apresan a Joaquín de Caicedo. En 1812 la junta de gobierno de Popayán envía ejércitos para el rescate del gobernador Caicedo al mando del norteamericano Alejandro Macaulay, que amenaza de forma ofensiva al gobierno de la ciudad de Pasto, que en un gesto de cortesía y para evitar los enfrentamientos hacen un acuerdo por el cual Caicedo y Cuero y Macaulay saldrían con sus ejércitos de la ciudad y la dejarían en paz, acuerdo que después de realizado Macaulay incumple obligando al Teniente de Gobernador de Pasto Tomas de Santacruz, y por mandato del gobernador de Quito a la ejecución de Caicedo y Macaulay y el diezmo de sus hombres.

Por las tierras de San Juan de Pasto pasaron hombres como Antonio Nariño, que invitan a los pastusos a traicionar su juramento para sacar al imperio de sus tierras. Esto no es bien visto por los habitantes de la ciudad que en batalla, hombres, mujeres y ancianos salen a la defensa de la ciudad bajo el mando de la Virgen de las Mercedes y Santiago Apóstol. Nariño fue derrotado, capturado y llevado preso a la ciudad donde lo espera la multitud que lo escucha pronunciar sus célebres palabras "*Pastusos, ¿queréis al general Nariño? ¡Aquí lo tenéis!*". En un acto de aprecio Tomas de Santacruz respeta la vida del general que pasara trece meses en la ciudad y posteriormente será enviado a Cádiz como prisionero. Pasto sería conocida desde esos primeros años de independencia como el fortín del realismo y como la más agresiva resistencia de toda América. Durante los años siguientes se enfrentarán a distintas batallas que acrecentarán el sentimiento de fidelidad a la monarquía, pensamiento que al considerarse podría reflejar la

conformidad y estabilidad que los habitantes de la ciudad y sus alrededores tenían con la institucionalidad monárquica³².

Cuando aparece en escena el General Simón Bolívar, bajo el mando del ejército libertador, la ciudad sufrirá las consecuencias de su ideología hasta ser anexados al proyecto republicano. Los pastusos eran temidos por Bolívar, por lo cual el inicia su campaña al sur con toda la prudencia, su general Sucre se encuentra en pichincha liderando la campaña de Quito. En este punto se da la batalla de Bombona,³³ ampliamente ganada por el ejército de milicianos pastusos que obliga al libertador a retroceder hasta el Patía, y queda incomunicado con su general Sucre que acababa de ganar la batalla de Pichincha. La falta de comunicación de los ejércitos republicanos de Bolívar, es aprovechada por los pastusos de la oligarquía para hacer un acuerdo con el libertador, tras sentirse supremamente amenazados por Sucre después de ganar en Ecuador. Con esto se acuerda el paso del ejército de Bolívar, teniendo en cuenta que se respetaran a las personas, los bienes, la religión católica y las costumbres de la población. Este pacto es tomado por Bolívar de inmediato por el temor que le correspondía estar en presencia del aguerrido pueblo de Pasto, usa como escudo a su paso por la ciudad elementos católicos para su protección, porque él sabía que lo único que los pastusos respetaban era su fe³⁴.

Los habitantes comunes del pueblo se sintieron traicionados con este pacto que los obligo a aceptar el gobierno de la república. Los miembros de la oligarquía se fueron a sus haciendas olvidando los compromisos de lealtad, después de haber asegurado sus bienes y vidas. Después de este hecho las rebeliones se vuelven del pueblo oprimido. Aquí aparecen personajes como Boves, Agualongo y Merchancano entre otros, que lideran los últimos levantamientos del pueblo pastuso desde 1822 hasta la muerte del caudillo en 1824.

Posterior a la salida de los ejércitos de Bolívar, estos líderes deponen el gobierno establecido por el libertador a su paso tranquilo por la ciudad. Bolívar ya harto de escuchar sobre las astucias de un ejército no regular, envía a su general Sucre con el batallón rifles de 2000 hombres uno de los más aguerridos a su mando. Boves repele el ataque en el Guaitara, y Sucre regresa a Tuquerres para pedir auxilio a Quito donde se encontraba Bolívar. Junto con el batallón Rifles llega el batallón Bogotá que entran por el baluarte del Taindala en el fortín del río Guaitara, defendido solo por cuarenta hombres, ya que el resto de ellos se encontraban en

³² DÍAZ DEL CASTILLO, Emiliano. El Caudillo: Semblanzas de Agualongo. Biblioteca Nariñense de Bolsillo. San Juan de Pasto, 1983. P. 19.

³³ El 7 de Abril de 1822 se libra la batalla de Bombona donde los ejércitos de las milicias comandados por Basilio García vencen en el cañón de la quebrada del Cariaco cerca al casco urbano del municipio de Bombona a las tropas dirigidas por el general Simón Bolívar. Bolívar huye hasta el actual departamento del Cauca y queda incomunicado con su general Sucre, posteriormente se acordaría el paso de Bolívar y la capitulación de la ciudad de Pasto. (N.A.)

³⁴ Díaz del Castillo, Op.cit., P. 31.

sus casas celebrando la *navidad de 1822*³⁵ en familia. Estos hombres pensaban que los ejércitos respetarían sus católicas tradiciones. Pero en un acto demente que no se cuenta en la historia, Sucre incursiona en la ciudad indefensa y asesina, viola mujeres, hurta y ultraja a toda la población en general, luego de esta abominable acción su ejército se retira dejando la ciudad en manos de Bartolomé Salom.

Los líderes Agustín Agualongo³⁶, Merchancano y los demás huyen unos al Putumayo y otros a las afueras. Después de diez días Simón Bolívar llega a la ciudad para realizar la capitulación de Pasto, que fue tan solo una lección que causo más heridas en la ya golpeada población. Sus bienes fueron confiscados y repartidos entre los ejércitos, se apropiaron del ganado de las provincias, se llevaron los viveres y robaron cualquier cosa de valor que encontraron en las casas. Bartolomé Salom, encargado por Bolívar, hizo jurar a todos los hombres entregando cédulas y llevándolos como soldados a las batallas en el Perú, otros fueron enviados presos a Quito, algunas mujeres fueron desterradas y enviadas a lugares como Cuenca y Guayaquil con sus hijos, algunos nobles que participaron en las batallas fueron brutalmente asesinados en el Guaitara. Juan Florez fue nombrado gobernador de Pasto e hizo cumplir las duras sanciones impuestas por Bolívar. El pueblo pastuso sucumbía ante dolor generado por las barbaries realizadas por el batallón Rifles, pero paso mucho tiempo para que ese dolor se convirtiera en sed de venganza por las víctimas. Fue un golpe que definió el carácter del pueblo. Que fue sentenciado por Bolívar al desprecio del resto del país, que en tiempos actuales se convirtió en una satírica burla de la esencia del pastuso. El calificativo de “brutos” o “bobos” nace en el desprecio del libertador por este pueblo.

Agustín Agualongo con un profundo dolor arremetió contra Florez en 1823 para expulsar de nuevo a los republicanos de su ciudad, en una batalla que fue ganada a palo y estacazo limpio por el pueblo adolorido. Bolívar arremetió con furia ante los nuevos sucesos condenando a la ciudad y a sus habitantes al exterminio total, si no era el caso, el país se acordaría de sus revueltas en tiempos posteriores. Bajo esa doctrina asesina, Bolívar impuso en la ciudad a fuerzas el republicanismo. Agustín Agualongo fue capturado cerca a Barbacoas un año después de librar constantes batallas y fue fusilado en la ciudad de Popayán después de negarse a la amnistía. Bajo el brazo tirano del opresor y ante los ataques continuos de intrusos en una ciudad donde se guardó la paz durante más de doscientos años de dominación ajena, la respuesta inmediata y lógica fue

³⁵ La Navidad Negra de 1822. Cuando el Batallón Rifles enviado por Simón Bolívar y liderado por Antonio José de Sucre, irrumpió en la tranquila ciudad y cometió vejámenes innombrables. (N.A.)

³⁶ Agustín Agualongo fue el defensor y héroe de la ciudad de Pasto en tiempo de la campaña libertadora de Simón Bolívar. Su recio carácter ante la batalla lo llevo a ser temido por sus contrincantes, pero la hidalguía ante la derrota de sus enemigos lo consagro como un héroe y un humilde vencedor. Murió el 13 de julio de 1824 en manos de sus captores quienes lo fusilaron en la Plaza Mayor de Popayán. (N.A.)

actuar en defensa de sus familias y territorios. La ciudad fue condenada al exterminio por uno de los héroes nacionales, pero la historia patria no cuenta las barbaries ni las penas de los perdedores y relega estos hechos a discriminaciones que han permanecido en el tiempo.

Los años siguientes a las batallas de independencia transcurrieron en disputas limítrofes con los nacientes estados nacionales, ya que el proyecto unificador de Bolívar había caído en las autonomías propias regionales que reclamaban un estado formal. Aquí empieza una disputa sobre los territorios del actual Nariño por parte de los gobiernos establecidos de Ecuador y Colombia. En 1839 ocurre un hecho que sacude las fibras teológicas de los habitantes de Pasto en lo que se llamó la revolución de los conventillos, después de la aprobación de la ley por la cual se suprimían en la ciudad los conventos de San Agustín, La Merced, San Francisco y Santo Domingo. Durante el periodo final del siglo XIX se presentan hechos en la ciudad con una marcada y recia ideología política y religiosa que ha caracterizado el sentir y vivir del pueblo pastuso hasta la actualidad³⁷.

Llegado el siglo XX se crea el departamento de Nariño que le da una propiedad política y administrativa a la ciudad de Pasto en 1904, además, el mismo año y buscando un enriquecimiento intelectual de sus habitantes se crea la Universidad de Nariño³⁸.

La ciudad ha cambiado constantemente con el pasar de los años, y se ha enfrentado a diferentes problemáticas que resaltaron su gran valentía e hidalguía. Pero es en el campo artístico donde el sentir y el vivir del poblador pastuso han sobresalido para contar la historia cotidiana o pasada. El Carnaval de Negros y Blancos brinda alegría por medio de la música, el teatro y las artes plásticas. Aunque en principio se trataba de una asimilación de las fiestas católicas hispanas, hoy por hoy, y tras la inclusión de materiales afro descendientes e indígenas se puede visualizar un carnaval entretejido en la multiculturalidad de la cual están hechos todos los pueblos latinoamericanos.

El crecimiento gradual que ha tenido la ciudad debido a las migraciones, la han llevado a ocupar un lugar importante en la economía agrícola de la zona sur de Colombia. Caminando a la par pero con el desconocimiento social de la historia de la Republica, San Juan de Pasto se ha levantado de sus adversidades, y con una recia y fuerte convicción ha convertido sus suelos en ejemplo de prosperidad social y cultural arraigada. Su economía está basada en la agricultura de las zonas rurales enriquecidas por las tierras volcánicas. La industria es apenas naciente pero con una proyección significativa en los mercados nacionales. En la ciudad

³⁷ MEMORIAS DEL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE HISTORIA, VERIFICADO CON MOTIVO DE LOS 450 AÑOS DE PASTO. 1987: San Juan de Pasto, Colombia. Academia Nariñense de Historia. 1987. P. 120-121.

aparecen expresiones artísticas como fundamento de la economía de algunas familias. Artesanos de madera, de barniz, muebles y cerámica se caracterizan por líneas perfectas en sus trabajos.

Las riquezas culturales convergen en la ciudad. Músicos, artistas, pintores y escultores hacen parte de la magia andina que San Juan de Pasto ostenta. El evento anual que magnifica estas expresiones en una muestra del emblemático símbolo de la naturaleza y del carisma nariñense, es el Carnaval de Negros y Blancos, que fue declarado en 2009, “Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad” por la UNESCO.

Desde su incipiente nacimiento hasta hoy la ciudad ha enfrentado diferentes altibajos y disparidades, pero ha sido en el espíritu humilde y luchador de sus habitantes donde se han fundado los pilares que soportan esta sociedad pastusa y nariñense. Al asimilar los diferentes cambios de tendencias culturales y sociales la ciudad ha enriquecido el vivir artístico, y son precisamente los artistas los que han encontrado la forma de fusionar las vanguardias a la idiosincrasia pastusa, para tener nuevas maneras de sentir y vivir en el arte.

5.3. MARCO TEÓRICO

5.3.1. Orígenes de la música en los pueblos latinoamericanos

La música de los andes tiene sus orígenes en el mestizaje causado por la colonización europea del siglo XV. Así se puede afirmar que la música visible en los pueblos latinoamericanos tiene tres principales elementos de origen: El ancestral sonido de los nativos americanos, la ilustrada música desarrollada en Europa y el tribal ritmo africano. Se considera la música latinoamericana un trasplante, una herencia, una permuta de inusuales mezclas y un inmenso entretejido de colores y tradiciones.

Cabe analizar los orígenes de esta geografía quebrada y los elementos que dieron inicio a estas expresiones musicales para entender el porqué de la variada cantidad de ritmos, danzas y músicas que abundan en toda Latinoamérica.

Por un lado se encontraba la música de los nativos del continente. Si bien algunos sonidos pudieron perecer, otros se encuentran en la memoria ontogénica de los hombres, y en los trabajos de algunos etnógrafos y arqueólogos que pudieron intuir acercamientos de lo que fue la América precolombina. Geográficamente las tribus indígenas más importantes, y con características sociales más organizadas se encuentran en lo que hoy es México y Perú. Los pueblos pequeños en parte, están ligados a su influencia debido a la grandeza de su territorio, pero con algunas peculiaridades. Los Aztecas y Mayas en el centro y los Incas en el sur son considerados los grupos que dominaron el territorio. A su alrededor millares de etnias que desarrollaron un sentido propio musical, pero similar en sus características, organológicas y funciones sociales. Esta música estaba ligada más a lo cosmológico, carecía de una percepción teórica y podría estar atada a planos más lingüísticos que musicales. Sobreviven sus creaciones gracias a la tradición oral y por eso se encuentra intrínseca en el folklore musical.

Existe un desarrollo musical organológico notable en Suramérica por la gran cantidad de instrumentos melódicos encontrados. Entre los instrumentos de vientos se destacan las flautas de pan, quenás y caracoles marinos entre otras. Los instrumentos de percusión que se destacan son: la wankara³⁹ y distintas especies de maracas creadas con diversos materiales como semillas. Algunos antropólogos han encontrado tipos similares de instrumentos entre Asia y América india. Eso podría ser resultado de un previo descubrimiento Asiático⁴⁰.

³⁹ Es un instrumento aborigen de percusión del Altiplano Boliviano también conocido como Tinya. Esta elaborado de cuero y fue un instrumento utilizado especialmente para marcar el paso de los ejércitos en las batallas. (N.A.)

⁴⁰ MENZIES, Gavin. 1421. El año que China descubrió América. Editorial Grijalbo, 2003.

La música Europea entra en el medio importante de este entretejido musical como el elemento desarrollado y teorizado. Llegó con la colonización, y debido al sometimiento de los pueblos indígenas y africanos, la música europea fue un actor principal en el desarrollo de la música Latinoamérica. Con su visión evangelizadora la música entro a América netamente en el plano espiritual. Debido a la organización de diferentes virreinos, los nativos asimilaron formas de vida lejanas a su cultura. La música eclesiástica Española se dio como pancarta política a la vida de los indígenas. La música profana también hizo su aparición en formas cantadas y poéticas del renacimiento Europeo, la absorción de estas ideas musicales fueron sistematizada por los nativos, hasta llegar a tener creaciones musicales con lenguajes diferentes al castellano. Un sin número de danzas y bailes fueron introducidos en América como: Españolaes, Pasacalles, Chaconas y Zarabandas, que eran algunos de los bailes y danzas que inquietaban los oídos de los originarios de América. Su música también aportó la mayoría de organología que se conocen hoy. Instrumentos como: Guitarras, Vihuelas, posteriormente instrumentos sinfónicos y orquestales y el piano serán fundamentales en los procesos de creación de la música académica americana, o harán parte de destacadas celebraciones en todos los planos populares⁴¹.

Al final, la música llegada en el siglo XVI de países como: Senegal, Costa de Marfil, Angola, Mozambique y Sudan, aportaron a la mezcla musical interesantes esquemas rítmicos. Estas culturas eran variadas ya que no pertenecían a un núcleo unitario, y trajeron en su memoria cultos, danzas con carácter ritual e instrumentos que fueron recreados en suelo americano. Sus cantos alegraban su labor en las inmensas plantaciones y en las minas, eran melodías responsoriales de cantos africanos o de carácter ritual. Dentro de su organología se destacan instrumentos idiófonos como, las maracas, los triángulos de matracas, los raspadores, los xilófonos y marimbas. Los membranófonos como: los tambores cilíndricos, cónicos, en forma de barril o de reloj de arena muy importantes en los ritos religiosos. Entre los cordófonos se hallan los arcos musicales con resonadores de calabaza conocidos como: birimbao o urucungo de barriga en Brasil. Y aerófonos como el vaccine o flautas empleadas aun en zonas caribeñas como Haití y República Dominicana.⁴²

Estas comunidades se asentaron a lo largo de las costas y en algunos países con gran presencia. Por eso la influencia rítmica africana más marcada la tienen naciones suramericanas como Brasil, Colombia, Venezuela, Ecuador y Perú.

Tres gérmenes produjeron el nacimiento de una identidad, de un nacionalismo que duro sometido mucho tiempo y que con chispazos se abrió paso en un mundo euro- centrista.

⁴¹ ARETZ, Isabel. América Latina en su Música. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 1985.

⁴² Ibid., p. 47

La música de cada región en el continente fue encontrando su identidad en el siglo XIX. Ritmos y aires diferentes nacían en distintos puntos geográficos, aquí se empieza a tener una visión creadora propia, todo esto aprendido bajo las técnicas formales y estéticas de la música Europea y adicionando aires del folklore propio. En este lento proceso se crean las bases de lo que hoy se ve como música propia de los pueblos americanos, esto se da tras la asimilación de cantos, danzas, ritmos populares, cultos y rituales que fueron adaptados a las costumbres y a su nueva idiosincrasia. Romances, villancicos, pregones, tonadillas y coplas fueron adquiriendo matices regionales. Además debido a la riqueza de la música ejecutada en guitarra se adopta un tipo de creación organológica que da como resultado múltiples instrumentos que nacen en América como; La jarana, el requinto, el tiple, la bandola, el cuatro, las guitarrillas americanas entre otros, que le dan un sentido de pertenencia a la música popular del continente.

A principios del siglo XX la música rural, entra a las zonas urbanas. Es innegable que lo tradicional, popular y folklórico ocupó un espacio limitado en las manifestaciones artísticas de las sociedades urbanas americanas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Su origen social ubicó su difusión en escenarios propios de las clases populares, grupos campesinos e indígenas de todo el continente. A pesar de la gran riqueza en sus géneros, estilos e instrumentación, muy pocos compositores académicos valoraron su carácter. La población musical académica de esa época, asimiló los conocimientos estéticos y formales de la música en Europa. Sin desconocer su gran importancia y aporte al crecimiento formativo y académico de la música latinoamericana, es en el sincretismo y la interacción cultural de los pueblos donde nacen las expresiones que definen las identidades de estos pueblos. El desarrollo y crecimiento de estas expresiones culturales nacen de la necesidad que tiene todo pueblo de celebrar sus costumbres, de ahí la amplia gama de música popular, folklórica o tradicional que existe en América. Esta música busca su propia creatividad aceptando influencias ajenas tan solo para enriquecer sus prácticas.

La música popular, tradicional o folklórica en América desde principios del siglo XX, se entiende según el plano de la musicología en cuatro procesos de surgimiento, según el musicólogo chileno Juan Pablo González Rodríguez⁴³ en su estudio sobre la música popular latinoamericana.

El primero proceso es la *folklorización*⁴⁴. Este es el resultado de trascendencia y vigencia en las expresiones musicales creadas y desarrolladas en un ámbito urbano. Con el tiempo llegan a constituirse como patrimonio y así adquieren un

⁴³ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana. En: Revista Musical Chilena. 1986. Disponible en: <http://www.candela.scd.cl/comp3/docs/EstudioMusPop-JPGonz.pdf> [Citado el 12 de Diciembre de 2012].

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 60

estatus folklórico. Tal es el caso del tango, la samba, el son cubano, las rancheras y el bolero.

Otro elemento es la *masificación*⁴⁵ de los géneros, que deriva de tres factores sociales: las migraciones rurales en las ciudades, la búsqueda de identidad urbana, y los distintos movimientos ideológicos. En primer lugar con la llegada de los pobladores rurales a las ciudades se genera un conocimiento amplio de su cultura musical y una popularización de la misma. Un ejemplo de esto es el huayno que se masificó en muchos sectores urbanos especialmente en el Perú. En segundo plano está la búsqueda de una identidad musical urbana, que encuentra diferentes características creadoras en la música campesina, indígena, afroamericana o de otra fuente tradicional para lograr su espacio en el folklore. La tercera llega con la creación de la nueva canción latinoamericana que tuvo origen entre los sectores estudiantiles y se desarrolló simultáneamente en varios países del continente, esta llevó a un sincretismo en las ideas de creación utilizando ritmos y armonías propias del folklore de cada país, que dieron como resultado música con mensajes y pensamientos en común.

La *fusión*⁴⁶ es otra de las fuentes de creación de la música popular latinoamericana, y se entiende como la integración de dos o más géneros musicales. De este proceso han surgido y seguirán surgiendo gran cantidad de estilos, muchos de estos ligados al campo popular y otro enfocados en los estético de la academia.

La última es la *autonomía*⁴⁷ que es creada bajo los parámetros de géneros de las culturas pop de los 80 traídos principalmente de Estados Unidos y que fueron acogidos en Latinoamérica. El rock ha sido un ejemplo de la búsqueda de autonomía musical. Con sus críticas, letras y mensajes socio-político han hecho un espacio en el imaginario musical de las juventudes los países latinoamericanos.

Distintos estilos musicales han florecido en el campo tradicional o popular de los pueblos andinos y latinoamericanos. Dependiendo de las condiciones en las que la simbiosis etnocultural se dio, se encuentran muchas danzas, ritmos, melodías e instrumentos que caracterizan las regiones de cada país del continente.

⁴⁵ Ibid., p. 61

⁴⁶ Ibid., p. 66

⁴⁷ Ibid., p. 68

5.3.2. Música andina latinoamericana, del siglo XX hasta la actualidad.

En los distintos países que conforman la región andina suramericana existe gran variedad de ritmos y aires nacidos en el folklore y la tradición de los pueblos geográficamente ubicados en la cordillera. Estos ritmos se han caracterizado en el género de lo que hoy se conoce en latinoamerica como: Música Andina. Esto es fue una agrupación hecha por la industria discográfica, de todos los ritmos de la zona andina suramericana, expuestos para el plano mundial gracias a la masificación que en los años 60 y 70.

En distintos puntos de Suramerica fueron apareciendo agrupaciones que nacieron en de la asimilación hecha a través de los ritmos y aires traídos por las migraciones rurales hacia los centros urbanos. Esta apropiación de ritmos, instrumentos y características musicales se hizo dentro de los planos locales, y algunas de estas asimilaciones, influyeron de manera directa al enriquecimiento de las prácticas musicales de puntos limítrofes geográficos, como es el caso de la música ecuatoriana en el sur de Colombia. En el plano regional esta no categorizada música a principios del siglo XX tenía una connotación popular y conservan su carácter folklórico incorporando a estos hechos musicales memorias indígenas. En Argentina se le daba un nombre de música inca, debido a la incorporación de los instrumentos ancestrales incaicos, llegados a ellos por los territorios al norte del país⁴⁸.

Los grupos de los que se tiene referencia actualmente de esta primera mitad del siglo son escasos debido a su poca difusión discográfica, con sus viajes llevaban a países cercanos el folklore de su país. Grupos como: *Lira Incaica de Bolivia*, *Los hermanos Abalos*, *Los Incas y*, *Atahualpa Yupanqui*,⁴⁹ fueron pioneros de lo que se conoce hoy como música andina latinoamericana.

En la década de los cincuenta, la música de los Andes ya era reconocida en el campo social Parisino. En la década de los sesenta comienza la época más importante de este género, bajo los movimientos estudiantiles y políticos de izquierda que utilizan el carácter folklórico de los países andinos en sus canciones. Con el surgimiento de la *Nueva Canción*,⁵⁰ se dan a conocer grupos como Quillapayun, Inti Illimani, Víctor Jara, Violeta Parra, Urubamba entre otros. Cada uno de estos grupos llevaba en su consigna musical un mensaje en contra de las dictaduras que se establecieron en los años setenta en la mayoría del territorio

⁴⁸ FORO DE HISTORIA Y CULTURA EN GENERAL. Historia de la música suramericana. Música Andina. Disponible en: <http://paxceltibera.el-foro.net/t134-la-musica-andina>. [Citado el 14 de Diciembre de 2012]

⁴⁹ RÍOS, Fernando. Urbana Champaing, Universidad de Illinois, traducido por Higor Hernández. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2012/03/la-musica-andina-en-francia.html> [Citado el 19 de Diciembre de 2012]

⁵⁰ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana. En: Revista Musical Chilena. 1986. Disponible en: <http://www.candela.scd.cl/comp3/docs/EstudioMusPop-JPGonz.pdf> [Citado el 12 de Diciembre de 2012]. P. 64

latinoamericano. Esto formó nuevamente un lazo de hermandad entre jóvenes de todo el continente, que germinó en las ideas revolucionarias en contra del capitalismo y el rechazo a las políticas establecidas por el gobierno de los Estados Unidos para latinoamérica. Esta idea de integración y búsqueda de una identidad latinoamericana partiendo de los hechos folklóricos de cada país tuvo gran acogida en los sectores intelectuales de las naciones. De los músicos chilenos y argentinos nace un mensaje que obtuvo gran popularidad, al punto de llegar a muchas latitudes del mundo para convertirse en un medio de difusión social de las problemáticas de sus países. Muchos de estos intérpretes y músicos fueron exiliados por presentar tan fuertes objeciones con las dictaduras establecidas. Por estar ligados a estos movimientos de izquierda grupos como: Quillapayun e Inti Illimani entre otros, trabajaron desde el exilio para luchar contra las políticas de represión en sus países. En Perú y Bolivia se trabajó localmente para recuperar el legado ancestral a través de la música pero su mensaje era diferente al chileno y argentino.

El motivo por el cual se aplica el término de música andina latinoamericana, es para agrupar las distintas expresiones artísticas, que iban cargados de mensajes que llevaron a la emancipación de las ideas juveniles y revolucionarias. Estos conflictos también se presentaron en el centro de américa y el caribe latinoamericano. En estos puntos geográficos la música actuó también como un personaje recolector de ideas que crean un sentimiento de unidad, como es el caso de la trova cubana.

Musicalmente el movimiento andino latinoamericano tiene mucho valor por dar a conocer ante el mundo las distintas identidades musicales de las cuales están conformados los países. En el plano político de la época es importante por la visión juvenil que se presentó a través de ella, aunque esto trajo consigo grandes represiones que llevaron al magnicidio de miles de personas.

La música andina tuvo su apogeo en las décadas de las revoluciones universitarias. Para la década de los noventa los jóvenes universitarios de ideas revolucionarias adoptaron géneros como el rock, el reggae, el ska y el punk para mostrar su inconformismo social y político. El género andino se vio relegado a un cierto grupo de personas en las áreas urbanas. Las agrupaciones de los setenta más representativa de este género siguen en vigencia, y su popularidad dentro de sus adeptos perdura través de los años. Estos son un punto de referencia para los grupos que nacen día a día en los espacios donde son notables sus influencias musicales.

5.3.3 Ritmos andinos latinoamericanos presentes en el contexto musical de la ciudad de San Juan de Pasto.

La música andina latinoamericana entra en el contexto musical de la ciudad de San Juan de Pasto a mediados de los años setenta. Este se presentó debido a la masificación de la música de grupos como: Inti Illimani, Quillapayun, Atahualpa Yupanqui, Kjarkas, y grupos reconocidos de países de todo el continente y Europa. Los ritmos y danzas locales son extraídos por estas agrupaciones para reflejar el sentir del pueblo andino.

En el departamento de Nariño, ocurre un hecho de asimilación de las ideas musicales populares del Ecuador, debido a la cercanía fronteriza. La llegada de inmigrantes rurales del sur, mas relacionados con la música ecuatoriana a través de la radio, llegan al sector urbano produciendo un acoplamiento de las ideas musicales populares. El imaginario popular nariñense se ha apropiado de ritmos como: El san juanito, el albazo y el pasacalle propios de las culturas populares del Ecuador, y traídos por artistas como: Julio Jaramillo, Olimpo Cárdenas, Lucho Bowen y otros más, que se internacionalizaron debido al boom del bolero en la primera mitad del siglo XX.

Muchos de estos ritmos se aprecian en el Carnaval de Negros y Blancos de la ciudad y la gente común lo asimila ya como una identidad propia.

Debido a esa masificación de la música andina latinoamericana por todo el continente las agrupaciones de la ciudad de Pasto que existen y existieron basan sus creaciones en diferentes ritmos de las regiones de los países que comprenden este espacio geográfico.

Los más importantes ritmos andinos utilizados en labor de la música andina de la ciudad de Pasto son:

5.3.3.1. Argentina

Es el país en suramérica con más población inmigrante Europea. Debido a las diferentes batallas y conflictos sociales en Europa millones de personas llegaron a las costas argentinas, uruguayas y brasileñas. Consigo traían todas las memorias tradicionales de sus regiones. Polacos, austriacos, alemanes, españoles y en su mayoría italianos arribaron al puerto de Buenos Aires en el siglo XIX, buscando nuevos caminos y escapando de las problemáticas de su continente. Aquí en medio de este entretejido cultural Argentina brindo al mundo uno de los géneros musicales más reconocidos; el Tango. Pero no solo en el tango se expresa el sentimiento popular del pueblo argentino. Existen muchas manifestaciones

nacidas de la interacción de estas razas y que han pasado a ser reconocidas como la parte más folklórica y arraigada de su gente.

Entre sus ritmos más interpretados por las agrupaciones andinas en el contexto musical de la ciudad de Pasto están:

ZAMBA: Este género musical al igual que la cueca chilena tiene su origen etimológico en la zamacueca o zambacueca peruana. A principios del siglo XIX se escuchaba en los salones un ritmo con nombre de Zamba, que eran canciones mestizas dedicadas a las mujeres zambas. La zamba pasó por sus distintas variaciones y llegaría al territorio argentino, donde fue adoptada por todas las clases sociales. Ingresa al país por Mendoza. Y se identifica por su galanteo. Tiene un ritmo mixto de 6/8 y 3/4 y se utilizan instrumentos como la guitarra y el bombo leguero para su interpretación⁵¹.

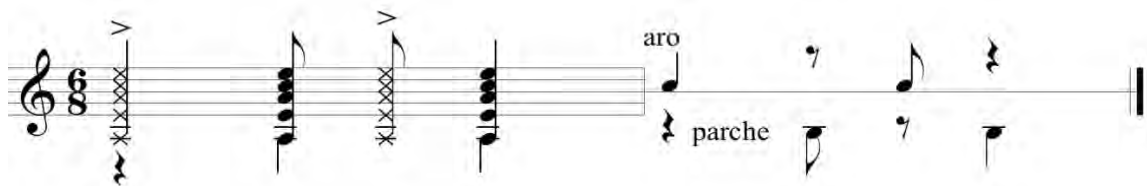
(Figura 1)



Célula rítmica de la Zamba Argentina en cuerdas y percusión.

CHACARERA: La chacarera descende de un conjunto de danzas como la zamacueca, gallarda, zarabanda el fandango, entre otras. Con la adopción de modos particulares de cada región se crea en el norte de Argentina en la provincia de Santiago del Estero. Se escribe en un compás de 6/8.⁵²

(Figura 2)

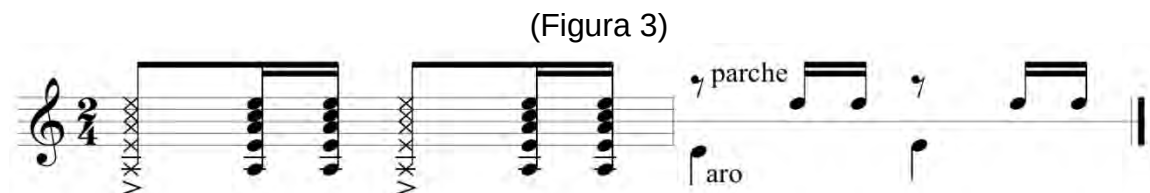


Célula rítmica de la Chacarera Argentina en cuerdas y percusión.

⁵¹ DOMÍNGUEZ ZALDÍVAR, Saúl. La música de nuestra tierra: La Zamba, Historia, Autores y Letras. Gidesa. Buenos Aires, 1998. P. 9.

⁵² ABECASIS, Alberto. La chacarera bien medida. Un estudio de su historia, ritmo, forma y articulación. Con un análisis aplicado a más de 100 ejemplos. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina, 2004. P. 25.

CARNAVALITO: Este es un ritmo de la región nortea de argentina donde se asentaban los últimos habitantes al sur del imperio incaico (Tucumán, Jujuy, Salta y Catamarca). Es una danza en conjunto que utiliza instrumentos como la quena, el charango y el bombo. Se escribe en un compás de 2/4. En las celebraciones del carnaval de negros y blancos en la ciudad de Pasto es muy frecuente escuchar una de las composiciones más reconocidas de este ritmo: el carnavalito humahuaqueño⁵³.



Célula rítmica del Carnavalito Argentino en cuerdas y percusión.

5.3.3.2. Bolivia

La música en Bolivia ha ido de la mano con las danzas y ritos de sus culturas indígenas ancestral. Se podría afirmar que es el país con más arraigo a sus tradiciones indígenas en suramérica, pero también se ha nutrido de diferentes elementos para sus creaciones. Aunque la música indígena es el actor principal, en su acervo musical se encuentran algunas características de la música de los esclavos afroamericanos, y por supuesto la influencia de la música europea. El escenario predilecto para la visualización de las danzas y ritmos más representativos en Bolivia es el carnaval de Oruro, donde interactúan las creencias indígenas e hispánicas de esta región.

SAYA: Este ritmo y danza boliviana tiene sus orígenes en la población afro que se encontraban en centros mineros de Oruro, Potosi y el alto Perú, y que posteriormente debido a sus condiciones físicas fueron ubicados en la región tropical de los Yungas. Un importante hecho que marco el reconocimiento de estos ritmos casi desaparecidos fue la recuperación de tradiciones afro bolivianas que se realizó en los años setenta en el departamento de la Paz Bolivia, por inmigrantes afro descendientes que llegaron la ciudad después de las reformas agrarias de 1953. Las comunidades afro que ahí vivían, buscaron devolverle el carácter de folklore a sus tradiciones musicales. Ritmos y danzas alegres como: la

⁵³ RITMOS ANDINOS. Carnaval. Disponible en: <http://www.musicaandina2011.blogspot.com.es/2012/08/ritmos-andinos.html>. [Citado el 20 de Diciembre de 2012].

zemba⁵⁴, la cueca negra⁵⁵, utilizada especialmente en las bodas, el mauchi, para sus ritos religiosos solemnes y la saya fueron traídos nuevamente al imaginario colectivo. La saya toma gran importancia en este proceso de restauración, porque siempre fue un vehículo usado para transmitir tradiciones de los pueblos afro bolivianos, y fue utilizado en la década del setenta como símbolo del movimiento negro en el país⁵⁶.

La estructura rítmica natural de la saya afro boliviana es binaria en compás de 4/4, y se utilizan básicamente tambores que marcan los tiempos fuertes y cantos para su interpretación.

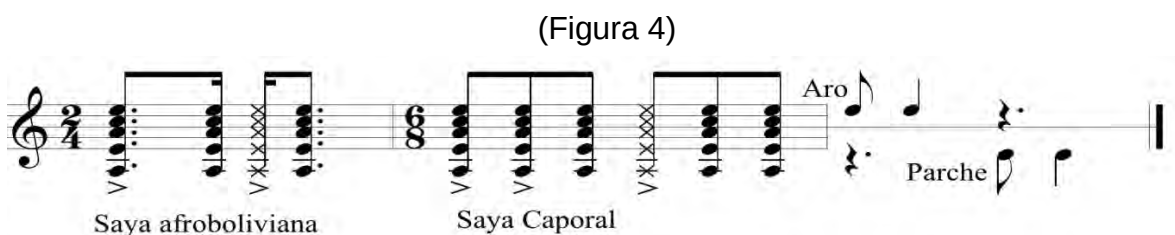
En los setenta se produjo una mezcla musical que dará inicio a lo que hoy se conoce como saya andina o saya caporal. Esta fue la mezcla de la danza caporal con el ritmo de saya. Las danzas caporales eran en época de las colonias las que estaban dirigidas por los caporales o capataces sobre un grupo de esclavos. La danza caporal no está relacionada musicalmente con el ritmo de saya afro boliviana, pero su mezcla hecha por varios grupos musicales como los Kjarkas en el setenta, y la inclusión de esta en los desfiles de las principales festividades como el carnaval de Oruro, generaron las sayas caporales o sayas andinas. Debido a esto se han escuchado voces de reclamos por parte del pueblo afro boliviano que exigen respeto a su tradición de más de 500 años y rechazan la mezcla entre esta y el caporal. Por otra parte este tipo de sayas son reconocidas como un símbolo boliviano en todo el mundo debido a los éxitos discográficos de grupos como Kjarkas y Proyección. La estructura rítmica de estas sayas es de 2/4. La saya más utilizada por los músicos nariñenses es una saya que toma aires de huayno y está escrita a 2/4, las dos subdivisiones del primer tiempo se tocan fuertes en el bombo, y las dos del segundo débiles. Este tipo de saya incluye instrumentos del folklore indígena boliviano mezclados con los charangos guitarras y los tambores⁵⁷.

⁵⁴ Danza de origen africano casi desaparecido. Solo la bailaba el Rey de todos los Negros a principios del siglo XX en las fiestas de Pascua en comunidades afro descendientes de Bolivia. (N.A.)

⁵⁵ La cueca negra es el resultado del mestizaje entre la comunidad afro boliviana y los indígenas aymaras. (N.A.)

⁵⁶ LIPSKY, John. Afro-Bolivian Spanish. Iberoamericana. Madrid, 2008. P.33

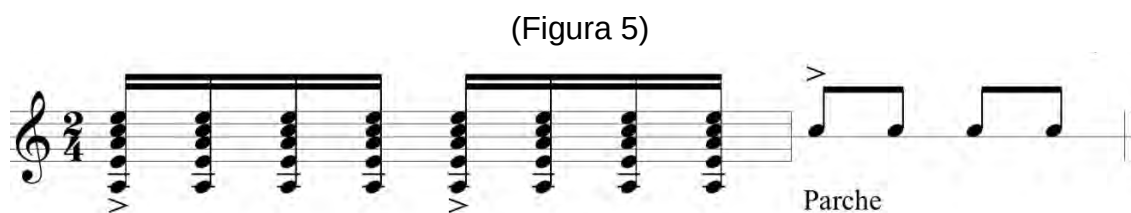
⁵⁷ WHITTEN, Norman E, TORRES Jr., Arlene. Blackness in Latin America and the Caribbean: Central America and Northern and Western South America. Indiana University Press, 1998. P. 440-441.



Célula rítmica de la Saya Afroboliviana y la Saya Caporal.

TINKU: El Tinku es una danza que nace en los rituales indígenas de Bolivia. La palabra Tinku significa encuentro o duelo. En la antigüedad estos encuentros eran sanguinarios, puesto que el perdedor era sacrificado de forma brutal hasta llegar al punto del canibalismo. Se creía que el derramamiento de sangre ayudaría a la fertilidad de la tierra. Ya en la época colonial, los españoles disfrutaban de estas disputas, por lo cual brindaban a las indígenas exageradas cantidades de alcohol que aumentaban la euforia y adrenalina de los participantes. Además los indígenas asimilaron las vestimentas de sus conquistadores, confeccionando piezas rudimentarias de cascos y armaduras en cuero⁵⁸.

En la actualidad la cosmovisión de este rito toma una perspectiva diferente, al no asemejar el duelo como separación sino como unión entre dos bandos. La danza que se presenta en las festividades retoma este rito transformándolo en un acto teatral. Este ritmo está escrito a compás de 2/4 y tiene un carácter guerrero, el golpe del bombo simboliza las palpitaciones del corazón de los contrincantes.



Célula rítmica del Tinku Boliviano en cuerdas y percusión.

LA DIABLADA: Es un rito del folklore boliviano expresado a través de la danza y la música. Surge en el periodo colonial, y es una muestra clara de la hibridación entre materiales indígenas y españoles. Esta tradición se gestó en las regiones de Oruro y Puno, centros mineros utilizados por los españoles en la época colonial Boliviana. Es un rito que cada año revive con fervoroso ánimo entre los que son convocados a participar en las festividades del carnaval de Oruro. La leyenda narra un enfrentamiento entre el diablo y el arcángel San Miguel, y tiene una connotación indígena al hacer presente deidades propias de su acervo como: Tío

⁵⁸ RITMOS ANDINOS. Tinku. Disponible en: <http://www.musicaandina2011.blogspot.com.es/2012/08/ritmos-andinos.html>. [Citado el 22 de Diciembre de 2012].

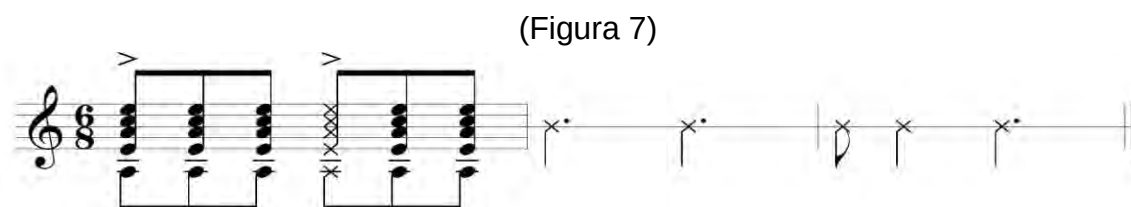
y sus demonios de las profundidades. Es la clara muestra del sincretismo entre las culturas indígenas y las creencias católicas. Es un conflicto entre el bien y el mal interpretado por danzantes que durante un día de carnaval son poseídos por las fuerzas del mal. Estos danzantes luchan contra esta fuerza para que reine la luz de la virgen del socavón a la que tanto adoran. Ellos cometen excesos con el licor y el baile para debilitar a su opresor, al llegar hasta el templo donde está la virgen los demonios son derrotados. Los danzantes libres del pecado salen para los tres días de celebración del carnaval, antes de que el miércoles de ceniza le recuerde que tendrá 40 días para pagar sus excesos⁵⁹.

El ritmo de la danza está en compás de 2/4 y utiliza los instrumentos propios de los ritmos bolivianos como las quenás, el charango y de un importante rol las percusiones que marcan la marcha de los danzantes.



Célula rítmica de la Diablada Boliviana en cuerdas.

CHUNTUNQUI: Es una danza de música navideña tradicional en la región de Chuquisaca Bolivia. Tiene una melodía muy sutil y un ritmo muy marcado. Actualmente se le ha dado una connotación romántica debido a las interpretaciones de grupos como los Kjarkas. Está escrito en compas compuesto de 6/8⁶⁰.



Célula rítmica del Chuntunqui en cuerdas y percusión

⁵⁹ LECHIN, Juan Claudio. Bolivia: Diablada ferroviaria de Oruro. En: Revista Arcadia. Vol. 6, 2006. Disponible en:

http://books.google.com.co/books?id=C2YEAAAAMBAJ&pg=PT11&dq=Bolivia:+Diablada+ferroviaria+de+Oruro.&hl=es&sa=X&ei=afp_UbefEMjF0QHMr4HAAw&ved=0CDAQ6AEwAA. [Citado el 26 de Diciembre de 2012]

⁶⁰ RITMOS ANDINOS. Chuntunqui. Disponible en: <http://www.musicaandina2011.blogspot.com.es/2012/08/ritmos-andinos.html>. [Citado el 22 de Diciembre de 2012].

5.3.3.3. Colombia

En Colombia se presenta un marcado hibridismo etnocultural que está dividido entre sus diferentes regiones. La cultura mestiza se encuentra ubicada en los andes colombianos que representan los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca, Tolima, Boyacá, Cundinamarca, Antioquia, Huila, Caldas, Risaralda y los Santanderes. Estas regiones han mostrado con enorme riqueza cultural sus expresiones populares. Es en esta región donde se encuentran gran variedad de manifestaciones que exaltan las características propias de los pueblos. Aquí se sitúa la mayor parte de la población del país y predomina la cultura mestiza.

En este gran epicentro geográfico de la cultura colombiana surgen ritmos y danzas que se han convertido a través del tiempo en referentes propios del sentir del pueblo andino colombiano. Estas danzas y ritmos tienen una gran influencia hispana y poco a poco fueron tomando aires locales para su uso popular y convertirlo así en un hecho folclórico.

BAMBUCO: Ritmo musical colombiano que se origina entre las clases populares campesinas de Colombia del siglo XIX. Su carácter primario de danza lo situó en diferentes regiones del país creando así derivados de su esencia. Su estructura rítmica original está escrita en compás de 3 /4, pero por su facilidad en la lectura rítmica se emplea con mayor frecuencia un compás de 6/8. Se puede decir que el bambuco es la danza nacional.

Su origen etimológico no está definido, es por eso que existen unas cuantas teorías sobre el nombre y su procedencia. Una de ellas atribuye el nombre de la danza y ritmo a una región geográfica en Senegal. Otra teoría, según el historiador colombiano Guillermo Abadía Morales en su libro *La Música Folclórica Colombiana* designa, el origen de este vocablo es la definición de ciertos instrumentos llamados *bambucos*,⁶¹ utilizados en las zonas caribeñas y que son elaboradas en bambú. Aunque su origen etimológico es incierto, este ritmo es interpretado en toda la parte andina colombiana dando diferentes matices según la región donde se interprete⁶².

Los bambucos tienen diferentes aires, se puede así encontrar tipos de bambucos melancólicos fiesteros o campesinos. Los instrumentos empleados en la ejecución

⁶¹ ABADIA MORALES, Guillermo. *La música folclórica colombiana*. Universidad Nacional, Divulgación Cultural. Bogotá, 1973. P. 84.

⁶² OCAMPO, Javier. *MÚSICA Y FOLCLOR DE COLOMBIA*. Plaza & Janes Editores Colombia Ltda. Bogotá, 1976, p. 97.

de este ritmo son los considerados dentro del trio típico colombiano conformado por la bandola, el tiple y la guitarra.

(Figura 8).

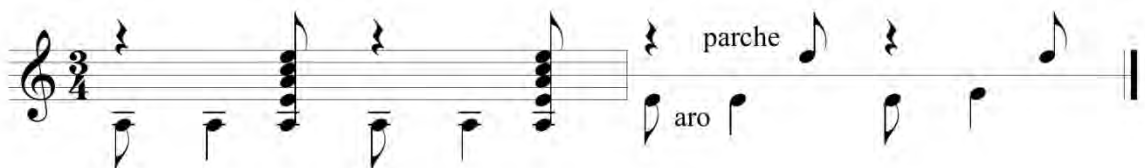


Célula rítmica del Bambuco en cuerdas y percusión.

PASILLO: Conocido como un derivado del Vals, el pasillo es una fuente importante de creaciones típicas en Colombia. Su origen cronológico esta hacia finales del siglo XIX. Es el la variación criolla del Vals austriaco, o a los Valses de Chopin llevados a los estantes populares. Proviene etimológicamente del diminutivo de la palabra *paso* según el folklorólogo colombiano Guillermo Abadía Morales. Existen varias modalidades de pasillo. Entre las más conocidas está *el pasillo fiestero*, utilizado en fiestas populares y que exige de los bailarines destrezas especiales debido a su ritmo acelerado, y el *pasillo lento*, con un aire nostálgico y utilizado en serenatas de salones para el deleite de los oídos no de los pies⁶³.

Se escribe generalmente en la signatura de 3 /4 y utiliza el trio típico colombiano, guitarra, tiple y bandola como base de su instrumentación, aunque existen muchas composiciones de este ritmo dedicadas a la interpretación del piano.

(Figura 9)



Célula rítmica del Pasillo en cuerdas y percusión.

SON SUREÑOS: Aunque este ritmo no está generalizado en la región andina de Colombia, es parte importante en la conexión musical hacia el sur del continente. Su origen está en el departamento de Nariño y tiene mucha influencia de la música ecuatoriana. Su carácter festivo lo hace una pieza esencial en las manifestaciones artísticas del Carnaval de Negros y Blancos en la ciudad de Pasto. Para la ejecución de este ritmo se utilizan instrumentos aerófonos como las quenás acompañadas de instrumentos de percusión como bombos, chajchas entre otros. La característica morfológica del son sureño prevalece en su escritura amalgamada combinando compases binarios y ternarios.

⁶³ Ibíd., p. 116

(Figura 10)



Célula rítmica del Son sureño en cuerdas y percusión.

5.3.3.4. Chile

La música chilena tiene el mismo surgimiento sincretista de la música en toda latinoamérica. Existen danzas que se han asimilado durante los años y han llegado a ser patrimonio nacional. El punto más alto de la música chilena está a mediados del siglo XX, cuando se crea un renacimiento de las tradiciones con la nueva canción, que busca y genera una consolidación del folklore latinoamericano, llevado por la masificación a todo el mundo.

CUECA O CHILENA: Es la danza nacional chilena institucionalizada así en 1979. Esta danza es el resultado de la zamacueca peruana que determinó el nacimiento de otras variantes como la Marinera la Zamba y la misma Cueca. La zamacueca es un estilo mulato que hizo una peregrinación por el sur de América, pero según el folklorista Carlos Vega, todos estos diferentes estilos tienen impregnado un carácter de cortejo⁶⁴. La característica más vistosa que explica las paradas geográficas que hizo la zamacueca en países como: Chile y Argentina, es la utilización del pañuelo. En Chile se adoptó como Cueca, y después fue nombrada como chilena para su nacionalización y diferenciarla de la Zamacueca peruana o Marinera en la guerra contra el Perú. Como la mayoría de las danzas de latinoamérica estas están compuestas por coplas de cuatro versos octosilábicos tiene, una métrica de 6/8 pero se utiliza también el 3/4.

⁶⁴ RODRIGUEZ, Eugenia, KALISKI, Enrique. METODO DE GUITARRA CHILENA. La Cueca. Editorial Universitaria. P.110.

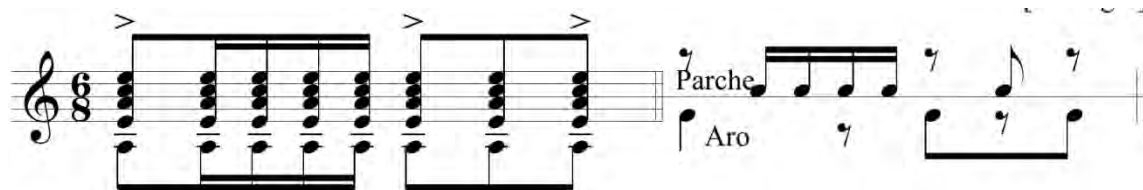
(Figura 11)



Célula rítmica de la Cúca Chilena en cuerdas y percusión.

TONADA: Se origina en los romances españoles que fueron adoptados por los criollos chilenos quienes insertaron características de la música folclórica. Este género es muy popular en ocasiones especiales, ya que las temáticas varían según la fecha. Se interpreta en todo el territorio chileno con diferente rasgado dependiendo de su origen urbano o rural. Su signatura está en 6/8⁶⁵.

(Figura 12)



Célula rítmica de la Tonada Chilena en cuerdas y percusión.

RIN: Esta es una danza de la isla de Chiloé, sus orígenes son Europeos y aunque ha perdido el carácter de danza folclórica nacional aún se interpretan a manera recreativa en las reuniones de las comunidades de esta isla. Es una danza entre dos parejas dirigidas por un bastonero. Está escrita a 2/4 y en su ejecución, las guitarras necesitan practicar el rasqueo apagado ya que es una característica de su música⁶⁶.

(Figura 13)



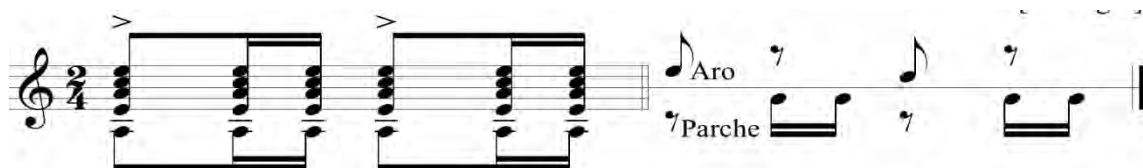
Célula rítmica del Rin Chileno en cuerdas y percusión.

⁶⁵ Ibid., p. 84.

⁶⁶ Ibid., p. 76.

EL TROTE: Su nombre designa un baile en pareja que se hace dando pequeños saltos a manera de trote. Es visible también en las regiones del norte de Argentina. Se utilizan instrumentos del repertorio andino como quenenas, charangos y bombos. Está escrita en compas compuesto de 6/8⁶⁷.

(Figura 14)



Célula rítmica del Trote Chileno en cuerdas y percusión.

5.3.3.5. Ecuador

La música tradicional andina ecuatoriana tiene en su mestizaje una principal influencia de la música indígena, debido al uso continuo de la escala pentatónica menor, característica principal de esta música. Sus ritmos mestizos fueron creados para conmemoraciones en su mayoría religiosas. Existe una generalización de los ritmos y danzas en el Ecuador, alguna de ellas con fuerte influencia de ritmos originarios del Perú como el Yaraví, que le da una característica nostálgica a todos los ritmos que ha influenciado. La música ecuatoriana ha sido un factor importante en la producción de la música en el sur de Colombia, que debido a su cercanía a tienen en su quehacer rasgos musicales ecuatorianos muy marcados. Muchos instrumentos y aires del folklor ecuatoriano como el charango, los albazos y san juanitos entre otros, fueron introducidos a las poblaciones limítrofes colombianas, por habitantes de las provincias cercanas del Carchi e Imbabura, que llegaban a estos puntos por las peregrinaciones religiosas al Santuario de las Lajas en el sur de Colombia⁶⁸. Entre los ritmos más destacados de este país están:

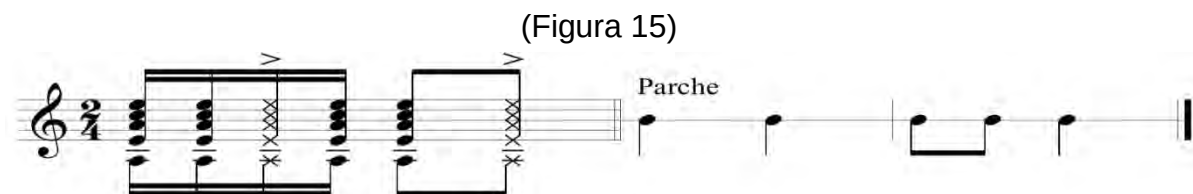
SAN JUANITO: Este ritmo se populariza a inicios del siglo XIX y es originario de la provincia de Imbabura. El San Juanito debe su nombre a la conmemoración del natalicio de San Juan Bautista el 24 de Junio. Esta fiesta llegada con la colonización fue impuesta por los españoles a las poblaciones indígenas en las mismas fechas donde ellos festejaban su *Inti Raymi*⁶⁹ en su solsticio de verano. La evangelización española utilizaba los elementos populares para introducir sus creencias en el nuevo mundo.

⁶⁷ Ibíd., p. 73.

⁶⁸ ESPINOSA APOLO, Manuel. Los mestizos ecuatorianos. TRAMASOCIAL Editorial. Quito, 2000. P. 186-189.

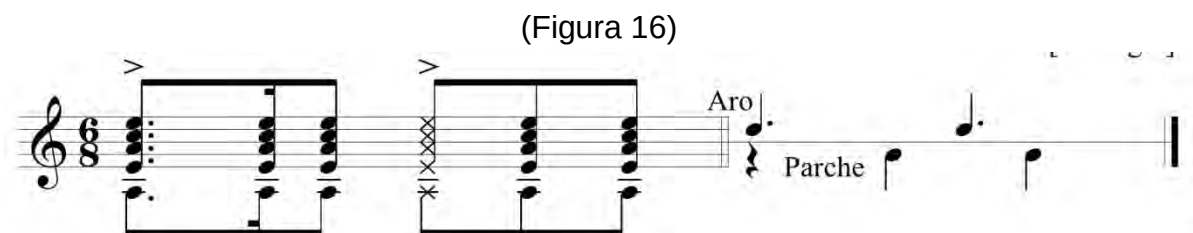
⁶⁹ Ceremonia religiosa Inca celebrada en el solsticio de invierno y dedicada al padre sol. (N.A.)

El san Juanito es considerado el ritmo nacional del Ecuador y posee un carácter festivo y alegre en contradicción con su melodía melancólica. Se encuentra en todo el territorio nacional y tiene presencia en la zona sur de Colombia. Tiene una estructura binaria y los instrumentos que caracterizan su ejecución son el rondador, quenás, guitarras, charango, percusión y violín⁷⁰.



Célula rítmica del San Juanito en cuerdas y percusión.

ALBAZO: Se origina en la sierra ecuatoriana y es el resultado de la música mestiza en este país. Su carácter es festivo y usualmente es interpretado por bandas de pueblo en las festividades de San Pedro cuando llega el alba. Aunque su carácter es festivo su melodía es melancólica debido a la utilización de la pentatónica menor, como en la mayoría de los ritmos creados en distintas partes de suramérica. Los instrumentos utilizados son las guitarras y los requintos y su estructura rítmica ternaria compuesta en un tempo vivo y alegre⁷¹.



Célula rítmica del Albazo en cuerdas y percusión.

PASACALLE: Se le conoce también como el pasodoble criollo. Toma una estructura popular del pasodoble español. Es muy representativo en las distintas regiones del Ecuador. Su carácter fiestero lo enmarca en las celebraciones populares de las regiones, y estos son interpretados por bandas populares que invitan a pasar a las festividades. Su carácter de arraigo patriótico se dio por resultado de dos eventos que marcaron la conciencia de los ecuatorianos: la pérdida de gran parte de su territorio por la guerra con Perú en los años cuarenta y el terremoto de Ambato que destruyó a la ciudad y dejó centenares de muertos. Debido a este nacionalismo la mayoría de provincias en Ecuador tienen un pasacalle representativo, como una canción de autoafirmación nacional por ejemplo: Chulla quiteño, Guayaquileña o Ambato tierra de flores entre otros.

⁷⁰ WONK, Ketty Alexandra. La música nacional: Changing perceptions of the Ecuadorian national identity. Editorial ProQuest. 2007. P.75.

⁷¹ Ibíd., p.80.

Tiene una métrica binaria con ritmo vivo. En los pasacalles ecuatorianos se emplean instrumentos del folklore andino como zampoñas, quenás, charangos y guitarras o se utiliza también las populares bandas de vientos⁷².

(Figura 17)



Célula rítmica del Pasacalle en cuerdas y percusión.

5.3.3.6. Perú

Debido a que fue capital del imperio incaico y una de los virreinos más sobresalientes del imperio español en su colonización, Perú tiene es su música la historia de esta unión de razas. Se caracteriza por la gran presencia indígena en la música mestiza pero con la incorporación de materiales españoles y africanos en su obra. Por su importancia costera y por tener una capital costera, los ritmos afroperuanos son muy representativos y han influido mucho en las creaciones de géneros en todo Perú.

HUAYNO: Este es un ritmo característico de la región andina peruana pero gracias a la popularidad, este género se ha vuelto muy conocido e interpretado en gran parte del sur del continente. Es de una enorme importancia simbólica, debido a su origen prehispánico. Su carácter privado de danza lo protegió para sobrevivir a la colonización. Ha pasado a otros países andinos con características propias de las regiones como el Huayno Boliviano. Posee un ritmo binario y utiliza la escala pentatónica menor como estructura melódica. Es interpretado con instrumentos propios de la música indígena como la quena y las zampoñas y otros de origen americano como el charango pero dando gran prioridad a la melodía⁷³.

(Figura18)



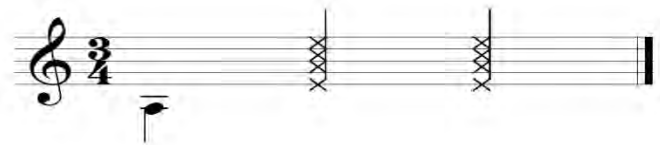
Célula rítmica del Huayno en cuerdas y percusión.

⁷² Ibíd., p.82.

⁷³ BARBERÀ RECASENS, Albert. A tres bandes: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano. Ediciones AKAL. Madrid, 2010. P. 39-43.

VALS PERUANO: Como muchos países en donde se introdujeron los Valses, estos son adaptaciones del género original europeo con toques autóctonos. En el siglo XIX con la llegada de los grandes pianos a las ciudades capitales se popularizó la ejecución de los vales de Chopin y Strauss. En busca de una identidad propia en la ciudad de Lima, los criollos acogieron este género extranjero y como en muchos otros lugares le dieron esa característica propia de su idiosincrasia. Reemplazaron los grandes instrumentos sinfónicos por la guitarra. La clase media mestiza de Lima a principios y mediados del siglo XX, difundió su ejecución con composiciones que reviven las vivencias en los barrios populares, y evocan la añoranza romántica de la ciudad de Lima.. Su signatura es la de 3 / 4 igual que en su original versión vienesa.

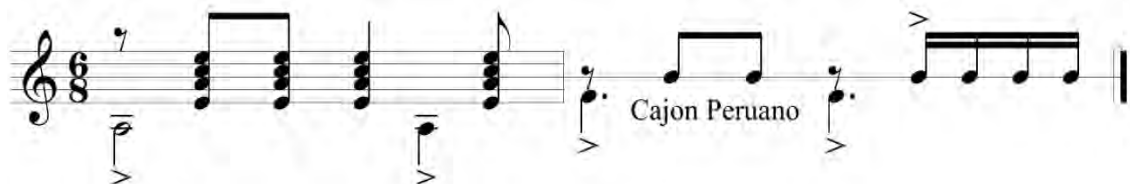
(Figura 19)



Célula rítmica del Vals Peruano en cuerdas.

TONDERO: Proviene de la danza de las sierras peruanas de las región de Piura y Morropón. Su etimología descende del bolero pero tiene un carácter más gitano proveniente de Andalucía. Utiliza instrumentos como el túndete o cajón peruano y guitarras. Sus particularidades son la forma en la que se presentan los cantos. Al principio una melodía melancólica acompañado por el túndete, luego un puente de guitarra con aceleración de ritmo llamado tondero, la parte cantada que es el dulce y la fuga que es explosiva y apasiona, que hace de esta danza algo vivaz y movido. Se escribe en copas ternario compuesto⁷⁴.

(Figura 20)



Célula rítmica del Tondero en cuerdas y cajón peruano.

⁷⁴TOMOEDA, Hiroyasu; FUJII, Tatsuhiko y MILLONES Luis. Entre Dios y el Diablo: Magia y Poder en la Costa Norte Del Perú. Fondo Editorial PUCP. Lima, 2004. P. 19.

5.3.3.7. Venezuela

La música venezolana como todas las demás de las regiones de suramérica es producto del intercambio cultural de las razas que conviven en su territorio. Existe diversidad de géneros en las nueve regiones de Venezuela, pero es la música de los llanos la que ha sobresalido a nivel internacional como el folklore representativo del país.

JOROPO: Es la música venezolana por excelencia pero también se encuentra en la región de los llanos orientales colombianos debido a una unidad geográfica. Esta danza se caracteriza por su zapateo continuo que puede advertir una influencia Andaluza también vista en bailes mexicanos como el jarabe tapatío. Su carácter es gallardo muestra clara del espíritu de los llaneros en su trabajo. Posee un ritmo ternario mezclado con 6/8 y en algunos casos con 3/2. En la interpretación del joropo se utilizan instrumentos como el cuatro el arpa y las maracas⁷⁵.

(Figura 21)



Célula rítmica del Joropo en cuerdas y capachos.

Además de todos estos ritmos que comprenden a la región andina de suramerica, las agrupaciones de la ciudad de Pasto han incorporado a su labor musical ritmos afro descendientes como el candombe, el currulao, la marinera, el blues y el calipso. El bolero el Son cubano y el Tango hacen parte de esa denominación música andina latinoamericana. La inclusión de géneros urbanos como el rock, el funk, el reggae y el ska son la contribución juvenil a las creaciones andinas en la ciudad.

⁷⁵ OCAMPO, Javier. MÚSICA Y FOLCLOR DE COLOMBIA. Plaza & Janes Editores Colombia Ltda. Bogotá, 1976, p. 120.

5.3.4. Instrumentos empleados en la música andina latinoamericana de la ciudad de San Juan de Pasto.

Sin duda hay una gran variedad de instrumentos que se utilizan en la interpretación de las diferentes músicas de los andes. Hay una generalización de la instrumentación musical, debido a que todos estos países fueron colonizados por el mismo imperio español, por eso instrumentos como la guitarra se emplean en todas las manifestaciones musicales de suramérica. Además existe una creación mestiza propia de instrumentos cordófonos, las llamadas guitarrillas o sus variantes son propias de diferentes regiones de suramerica y dan distintos caracteres a la música donde son empleadas. Otros instrumentos de cuerda foráneos fueron acogidos en distintas regiones como el violín y el arpa.

Para la parte melódica de los diferentes géneros en los andes son muy utilizados los instrumentos indígenas como: flautas de pan, quenás y zampoñas, además de estos se adoptaron ya entrado el siglo XX en casi todo el territorio andino instrumentos de viento de las grandes orquestas sinfónicas europeas como: clarinetes, trombones, tubas, trompetas y los saxofones.

El aporte afro descendiente para la instrumentación está en la mayoría de elementos idiófonos que se encuentra a lo largo de suramérica. Bombos, redoblantes y cajas entre otros hacen el soporte rítmico de toda la música popular y folklórica de la región andina.

En la ciudad de San Juan de Pasto y gracias a la labor en construcción de instrumentos andinos de los maestros como: John Granda Paz y Alfonso Rueda. las agrupaciones cuentan con la gran variedad de familias de aerófonos, cordófonos, idiófonos y membranófonos que puedan utilizar para la ejecución de todo tipo de ritmos andino latinoamericanos.

Los instrumentos empleados en el quehacer musical andino de la ciudad de Pasto por familias son:

5.3.4.1. Cordófonos

GUIARRA: Los orígenes de este instrumento están en la cítara, aunque existen discusiones acerca de su procedencia greco-romana por la asimilación etimológica de instrumentos usados en Asia menor y que habrían sido llevados por los árabes en la conquista de los moros a España. Partiendo ya de su procedencia netamente europea, la guitarra desciende directamente del chitarra romano y no de el laúd oriental. Esta afirmación se puede definir por las características físicas de los instrumentos. El chitarra poseía un marco plano y el laúd cóncavo. La cítara

empezó todo el proceso de evolución que daría resultado a lo que hoy es la guitarra. A partir de entonces tendría varias semejanzas con instrumentos utilizados en la edad media. La vihuela sería uno de estos, solo se diferenciaban en la afinación y en algunas ocasiones por el número empleado de cuerdas. Existen muchos documentos gráficos donde las guitarras ya hacían su aparición en países como Francia, Italia y España en los siglos que cubrieron la edad media. A mediados del siglo XVI se comienza a denominar guitarra española al instrumento que posee cinco cuerdas, posteriormente se fue popularizando en las clases medias de algunos países europeos e



(Figura 22)

importantes maestros de la construcción de instrumentos como Stradivarius elaboraron guitarras muy ornamentadas. En el siglo XVIII debido a esta masificación, se estandarizó en una afinación más simple que dio paso a las 6 cuerdas que hoy se conocen. Debido a esta simplicidad, muchos ejecutantes voltearon sus ojos a la guitarra ya que el laúd exigía de ellos una técnica más compleja. Gracias a esto la guitarra se popularizó por toda Europa. Con la llegada de la industrialización se adoptaron materiales diferentes en su construcción, se remplazaron algunas partes de madera por metal. Muchos intérpretes y estudiosos en el siglo XIX como Francisco Tárrega, aportaron importantes estudios sobre la ejecución que mostraron la gran posibilidad concertista de la guitarra en la música moderna. En el siglo XX dejó de ser un instrumento propio de reuniones sociales y un acompañante de la canción para convertirse en un principal actor en el escenario musical. Importantes compositores como Fernando Sor, Andrés Segovia, Narciso Yepes, Albéniz, Falla, Granados y Joaquín Rodrigo son algunos de los guitarristas y compositores reconocidos que le han dado el estatus actual a este instrumento⁷⁶.

En latinoamérica la guitarra se introdujo con la colonización y fue parte importante en el desarrollo musical de toda la región. Debido a su popularización en todas las regiones, los músicos acudieron a ella para hacer sus interpretaciones. Es empleada en todos los géneros que se han estudiado de la música latinoamericana y sin ella el desarrollo popular musical latinoamericano no hubiera existido. Valses, pasillos, tonderos, marineras, albazos, zambas, cuecas, chacareras, Sayas entre otros, no hubieran adquirido ese carácter popular y tradicional que se escuchaba en las reuniones sociales de toda clase en

⁷⁶ ALCARAZ, Mario, DIAZ, Roberto. La guitarra: historia; organología y repertorio. Editorial Club Universitario. Alicante, 2010. P. 26.

suramerica de los siglos XIX y XX. La guitarra brinda la base armónica de casi todo el repertorio andino y es el instrumento criollo por antonomasia.

La guitarra acústica está compuesta de una caja de resonancia con un agujero acústico, un puente para sostener las cuerdas, un mástil donde van dispuestas sus seis cuerdas y donde se encuentran los trastes, un puente y un clavijero.

REQUINTO: El requinto es un instrumento joven a comparación de otros en el catálogo de cordófonos pulsados. Su forma es semejante a la guitarra convencional, pero en su tamaño y afinación radica su diferencia. Fue creado en los años cuarenta por el integrante del trío los panchos Alfredo Gil, y desde entonces ha sido utilizado como el instrumento melódico en el inicio y los puentes de los boleros. Alfredo Gil utilizaba la mandolina en sus años de servicio militar y buscaba un instrumento similar. La inspiración del requinto nació del tiple colombiano encontrado por el compositor en Nueva York⁷⁷. Ha este instrumento le hizo algunas modificaciones. Más tarde se haría un corte curvo en la caja para acceder con facilidad a los últimos trastes. Se adicionan trastes que sobrepasan el diapason. Aunque existían en España algunas guitarrillas, el requinto se convirtió en un instrumento latinoamericano propio. Posee seis cuerdas, tiene un tono alto derivado de la afinación a 5 semitonos más arriba que la guitarra o en el quinto traste lo que se conoce como requintear. Existen algunas variantes dependiendo de la ubicación geográfica, pero su función será siempre la de resaltar pasajes melódicos de los géneros que ha interpretado. La ubicación de las notas desde la primera cuerda hacia arriba es la, mi, do, sol, re, y la.



(Figura 23)

CUATRO: Este es un instrumento típico de los llanos venezolanos y colombianos. Se origina como todos los instrumentos cordófonos latinoamericanos en la guitarra y en algunos instrumentos de medio oriente. Se encuentran sus orígenes en las guitarrillas o guitarritas que se usaban en el renacimiento y en el periodo barroco europeo. Similares pero en diferencia en su número de cuerdas. Se encuentran cantidad de instrumentos en diferentes tamaños que dieron origen a los instrumentos de cuerdas hechos y explorados por muchos lutieres criollos. De las guitarritas traídas



(Figura 24)

⁷⁷ ORTÍZ RAMOS, Pablo. El trío los panchos: historia y crónica. P.M. Ortiz Ramos, 2004. P.114.

por la colonia los artesanos y trabajadores de instrumentos de la época hicieron variantes hasta lograr sonidos que caracterizaran sus regiones⁷⁸. En Venezuela se pueden encontrar octavos: guitarrillas muy pequeñas con disposición de ocho cuerdas en cuatro órdenes. Con el tiempo se fue haciendo un poco más grande en su caja y añadiendo otros diapasones hasta convertirse en el cuatro convencional. Su nombre se debe a las cuatro cuerdas que se disponen en su mástil y corresponden a las notas de la más grave a la más aguda la, si, fa # y re.

TIPLE: Junto con el requinto, la guitarra y la bandola conforman un grupo de instrumentos muy utilizados en la región andina colombiana. Sus orígenes están en la guitarra pero sus transformaciones han suscitado diferentes controversias acerca del origen geográfico de este. Algunos aseguraron que era una imitación del timple canario de cinco cuerdas. Otros rastrearon su origen en la guitarra battente, muy popular en España e Italia en la época barroca. Pero lo que le da el carácter nacional son la particularidades que se adoptaron en los campos para la difusión de música netamente popular⁷⁹. Tal vez se trata de una simple adaptación de la guitarra española con la supresión de la quinta y sexta cuerda, que era en un principio la característica de las vihuelas y guitarras españolas en el siglo XVII.

El tiple posee cuatro órdenes cada uno con tres cuerdas de acero o cobre que hacen doce cuerdas. Tiene una similitud morfológica a la guitarra pero en un tamaño menor. La disposición de las notas en los cuatro órdenes son mí, si, sol y re.



(Figura 25)

CHARANGO: Es un instrumento muy utilizado en el folklore peruano ecuatoriano y boliviano. Se identifica por ser el actor principal de huaynos y aires del sentimiento andino, y acompaña gran parte de los géneros que se producen en la región central de suramerica. Procede de las guitarritas españolas que se fueron transformando en la región de Potosi Bolivia, de donde se cree es oriundo este instrumento. En las cercanías de cerro rico en Potosi, se escuchan cantos y lamentos de los antiguos trabajadores de las minas⁸⁰.



(Figura 26)

⁷⁸ COOK, Federico. El cuatro venezolano. Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven. Caracas, 1986. P. 26.

⁷⁹ OCAMPO, Javier. MÚSICA Y FOLCLOR DE COLOMBIA. Plaza & Janes Editores Colombia Ltda. Bogotá, 1976, p. 48.

⁸⁰ CAVOUR, Ernesto. El charango: Su vida, costumbres y desventuras. Producciones CIMA. 1988, p. 44.

Los charangos poseen cinco órdenes cada uno con dos cuerdas. Para la caja acústica se utilizan materiales como la madera o el caparazón de armadillo. Su afinación estándar es mi 8va, la, mi do, sol.

RONROCO: El ronroco es un instrumento derivado del charango. Su inversión surgió gracias a Gonzalo Hermosa, uno de los integrantes fundadores del grupo los Kjarkas de Bolivia⁸¹. Debe su nombre a su sonido especialmente ronco. Se diferencia del charango por su mayor tamaño, los materiales utilizados son los mismos. Además posee una caja más simétrica, tiene cinco dobles cuerdas y su afinación es diferente a la del charango. Este instrumento se lo afina en mi y corresponde a las notas si 8va, mi, si sol y re. Aunque existen ronrocos afinados en la una octava menor que la del charango.



(Figura 27)

VIOLÍN: El violín es un instrumento netamente europeo que llegó con la conquista española y fue adoptado para la música campesina de muchas regiones de Suramérica. Su desarrollo ha estado de la par con la evolución de la música académica. Estos instrumentos de cuerdas frotadas tienen su perfeccionamiento desde el renacimiento, he importantes constructores como Amati, Guarnerius y Stradivarius aportaron para su evolución. Muchos compositores de la época barroca acudieron a él para sus obras como Bach, Handel y Vivaldi. Además se han escrito importantes conciertos que resaltan sus cualidades sonoras como: los conciertos de Beethoven, Brahms y Tchaikovsky⁸².

Su estructura consta de una voluta, clavijero, cejilla, mástil, diapasón, tapas, efes, puente y tensor y afinador. Se utiliza un arco para su ejecución. Posee cuatro cuerdas afinadas por quintas de más grave a más aguda sol, re, la y mi.



(Figura 28)

⁸¹ JIMENEZ, Paco. Instrumentos Andinos y Sud Americanos. Disponible en: <http://www.pacoweb.net/Cuerdas/cuechara.htm#Ronroco>. [Citado el 28 de Diciembre de 2012]

⁸² LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. Musicología. México DF: Fondo de cultura económica, 2010, p. 1574-1575.

BAJO ELÉCTRICO: Este instrumento ha sido utilizado desde su aparición en los años treinta por agrupaciones de música popular en todo el mundo. Parte de la base del contrabajo acústico y tiene igual afinación, pero gracias a su carácter eléctrico elimina algunos problemas de ejecución y manejo. Con la llegada de constructores como Leo Fender, se estandarizó la construcción de este tipo de instrumentos con su precisión Bass en 1951⁸³. Desde entonces cantidad de materiales e innovaciones se han realizado a este instrumento. Posee cuatro cuerdas afinadas en cuartas ascendentes mi, la re y sol, aunque se han desarrollado otros bajos con un número de seis cuerdas.

El bajo se ha constituido como un instrumento presente en la obra de la música moderna de distintos tipos, géneros y ubicación geográfica. Constituye la base armónica de las interpretaciones.



(Figura 29)

5.3.4.2. Aerófonos

Dentro de este grupo de instrumentos empleados en la música andina latinoamericana se destacan con gran protagonismo los aportados por la parte indígena y que brindan las melodías que caracterizan el aire musical andino. Estos instrumentos usan las escalas pentatónicas y hay gran variedad de tamaños. Se pueden clasificar por familias.

- **Familia de las quenás⁸⁴:**

Es un tipo de flauta de los andes suramericanos, se pueden encontrar tipos similares de flautas a la andina en regiones asiáticas que podrían ser parte de un trasplante cultural previo entre Asia y la no conocida América. Por ser uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad existe una cantidad muy amplia de flautas, que desde millones de años han estado presentes en los procesos evolutivos del hombre, y se han modificado en su estructura y afinación. Son utilizadas en su mayoría para rituales de creencias cosmológicas de los antiguos hombres.

La quena fue utilizada por los indios de América del sur, y por la gran mayoría de pueblos antiguos que se ubicaban en las distintas regiones. Esta pasó la etapa de

⁸³ Ibíd., p. 137.

⁸⁴ JIMENEZ, Paco. Instrumentos Andinos y Sud Americanos. Disponible en: <http://pacoweb.net/Malta/malta.html>. [Citado en 29 diciembre de 2012].

la colonia y se estableció como un instrumento característico de la cultura indígena, aunque en el paso por este proceso adoptó estandarizaciones de afinación foránea. Las quenás antiguas eran fabricadas con bambú y caña. En la actualidad se utilizan diferentes materiales como la chonta, el pino, el ébano entre otras. Poseen seis orificios por delante y uno para ser ejecutado por la parte posterior, tiene una escotadura o chanfle que está dispuesta en la parte superior para la entrada del aire. Los tipos de quena varían según su tamaño y su afinación. Las quenás más utilizadas en la música andina en la ciudad de Pasto son:

QUENA MODELO: Este tipo de quena es el más usado en la interpretación de la música andina, esto se debe a la estandarización de su fabricación y a la utilización de nuevos materiales e implementos mecánicos que hacen más fácil su fabricación y distribución. Está afinada en tonalidad de Sol Mayor, su amplitud sonora alcanza las tres octavas partiendo del sol de la primera octava y mide aproximadamente entre 37 y 40 cm.



(Figura 30)

QUENACHO: Su longitud es mayor que la quena normal, mide aproximadamente unos 55 centímetros, esta característica hace que su registro sea grave. Está afinado en tonalidad de re mayor con un alcance de dos octavas partiendo de la primera octava. Existe otro quenacho afinado en tonalidad de Do mayor y su longitud es un poco más extensa que la del quenacho en re.



(Figura 31)

- **Familia de las Zampoñas⁸⁵**

Son conocidas con diferentes nombres a través de todo el territorio andino como sikus, suris, flautas de pan entre otros. En algunos lugares del mundo se han encontrado flautas de pan de periodos muy antiguos que se asemejan a las zampoñas andinas. En la antigua Grecia se conocía como flauta de pan o siringa a un instrumento que cuenta la leyenda de una mujer que fue convertida por el dios Pan en esta flauta. El nombre de zampoña para denominar estos instrumentos se

⁸⁵ JIMENEZ, Paco. Instrumentos Andinos y Sud Americanos. Disponible en: <http://pacoweb.net/Quena/quena.html> [Citado en 29 diciembre de 2012].

empezó a utilizar como un error lingüístico por parte de los españoles y que fue derivado de un instrumento que se conocía en la época colonial como zamphona. Al igual que las quenás se diferencian por su tamaño, afinación y por el número de caños utilizados. Elaborados principalmente de cañahueca con extremos cerrados. Algunas poseen dos puentes o tapas que habitualmente se dividen en superior (arca) e inferior (ira). Están afinadas en tonalidad sol mayor, usando la escala diatónica, para la interpretación de melodías que requieren tonos diferentes. Para las notas faltantes se utiliza una tercera tapa. Se puede ejecutar por una persona o más personas, en lo que se conoce como zampoñas trenzadas. Esto genera efectos sonoros de paneo que enriquece la interpretación de las melodías y la construcción de armonías, a este tipo de efectos que realizan dos músicos o más se le conoce como sicureada o postear.

Hay una cantidad muy amplia de zampoñas dependiendo de su tamaño y de la utilización de las diferentes tapas, las más utilizadas para el repertorio de música andina latinoamericana en la ciudad de Pasto son:

CHULI: Son las más pequeñas de la clasificación de esta familia de aerófonos. Su registro es de sol mayor y se encuentra una octava arriba de la malta. Posee dos tapas con 7 y 6 tubos los primeros miden aproximadamente 10 centímetros. Alcanza una altura de dos octavas partiendo desde el re de la primera octava.



(Figura 32)

MALTAS: Son las zampoñas más utilizadas en el repertorio del folklore andino y han sido difundidas en el mundo por diferentes grupos de suramerica. Está en tonalidad de sol mayor y posee dos tapas. Habitualmente tienen entre 7 y 8 tubos en sus tapas. Alcanza una altura de tres octavas desde sol de la pequeña octava y mide aproximadamente 40 cm.



(Figura 33)

ZANKAS: Las zanka son del doble de tamaño que la malta, mide 80 cm en su tubo más grande. Comienza en el sol de la gran octava y alcanza una altura de tres octavas



(Figura 34)

TOYOS: Mide aproximadamente 2 metros en su tubo más largo. Es el tipo de zampoña más grande empleada para la ejecución de música andina latinoamericana en la ciudad de Pasto. Se le conoce como el bajo, ya que comienza en el sol de la contra octava y alcanza cuatro octavas de amplitud.



(Figura 35)

ZAMPOÑA CROMÁTICA: Tiene tres tapas. La primera y segunda tapa corresponden a una zampoña normal y la tercera tapa corresponde a los medios tonos.



(Figura 36)

ANTARA: La antara se asemeja a la flauta de pan griega y es uno de los instrumentos andinos más antiguos posee solo una tapa y utiliza la escala diatónica.



(Figura 37)

RONDADOR: El rondador proviene del Ecuador. Este nace de las zampoñas y se puede establecer que es una creación pos colonialismo por la disposición de intervalos que posee. Se utiliza la escala pentatónica de Do pero intercalado en medio de las notas que la conforman se ubica una tercera menor.



(Figura 38)

Otros aerófonos utilizados para la ejecución de la música andina son:

TARKAS⁸⁶: Es un instrumento elaborado en un solo madero macizo de forma rectangular y con seis orificios en la parte frontal. Se pueden encontrar tarkas pequeñas de 31 centímetros denominadas tiple, en una tonalidad aproximada a sol menor. Las tarkas medianas o mala, de 42 centímetros en una tonalidad aproximada al re menor. Las tarkas taikas, de 63 centímetros en una tonalidad aproximada al sol menor. Estos instrumentos han tenido un apogeo importante desde su inclusión a los desfiles musicales del Carnaval de Negros y blancos en la ciudad de Pasto debido a que su fuerte sonido evoca batallas de los antiguos guerreros del imperio inca en el alto Perú.



(Figura 39)

MOHOCEÑO⁸⁷: Aunque tiene un origen incierto este instrumento se ha popularizado por sus peculiaridades sonoras de utilización de quintas y octavas. Como todos los instrumentos aerófonos indígenas el Mohoceño fue utilizado para la evocación cosmológica y mágica. Su registro es grave y debido a sus transformaciones diatónicas se ha incluido gradualmente en la ejecución de música folklórica. En los tamaños más grandes se encuentran los salliba o jatun, que utiliza un



(Figura 40)

⁸⁶ GRUPO APTHAPI. Música Tradicional del Altiplano. Instrumentos. Disponible en: <http://apthapi.blogspot.com/search/label/Instrumentos>. [Citado en 29 diciembre de 2012].

⁸⁷ GRUPO APTHAPI. Ibíd.

sistema sofisticado de insuflación el cual requiere la ubicación de una caña carrizo para su ejecución transversal. Estos instrumentos pueden llegar a medir entre 95 y 155 centímetros. Tiene diez orificios. Cinco de digitación y cuatro para afinación. Posee una caña de bambú o carrizo para facilitar la insuflación del aire llamada en lengua aymara Paltaja. Utiliza una escala de mi menor pentáfona.

El mohoceño más pequeño que la salliba aproximadamente unos 90 centímetros es el Erazo. Tiene seis orificios y un tarugo que hace de boquilla. Utiliza una escala pentáfona de si menor a la quinta del mohoceño salliba.

Existen mohoceños más pequeños como: el Requito que mide la mitad de la salliba con unos 70 centímetros y esta afinado a una octava. Y el Tiple que mide la mitad del Erazo y su configuración es la misma.

TRUTRUCAS⁸⁸: Es un instrumento aerófono originario de los indígenas araucanos en Chile. Es un tipo de bocina fabricado con una caña colihue y revestido de cuero de caballo. Existen diferentes tipos de bocinas por toda suramerica que utilizadas para hacer llamados al pueblo. Algunas de las más antiguas eran elaboradas con caracolas. Estos eran utilizados por los chaskis (mensajero inca) en el antiguo imperio para advertir su presencia.



(Figura 41)

5.3.4.3. Idiófonos

CHAJCHAS⁸⁹: Son instrumentos de percusión utilizados en el acompañamiento de los ritmos andinos actuales. Su elaboración se basa en las pezuñas de distintos animales que se disponen en sarta alrededor de una tela. Son esenciales en distintas comunidades indígenas para los diferentes rituales. Se los conoce también como sonajeros. Algunos de estos instrumentos son adheridos al cuerpo en los tobillos o pantorrillas para generar sonidos a partir del baile o trote. Las sertas



(Figura 42)

⁸⁸ CIVALLERO, Edgardo. La Trutruca y el Ñolkiñ. Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2012/05/la-trutruca-y-el-nolkin.html>. [Citado en 29 diciembre de 2012]

⁸⁹ CIVALLERO, Edgardo. Idiófonos Andinos: generalidades. Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/06/los-idiofonos-andinos-generalidades.html>. [Citado en 29 diciembre de 2012].

más antiguas son las wak'allos bolivianos que tienen la misma particularidad que las chajchas.

PALO DE LLUVIA⁹⁰: Estos instrumentos tienen por función crear efectos para ambientar las interpretaciones de música folklórica. El palo de lluvia es precisamente un instrumento que imita el sonido del agua en la lluvia. Su construcción es simple pero su efecto sonoro es mágico. Consta de un palo de caña grueso y hueco, se clavan palos pequeños a los costados de la caña y se insertan semillas de diferentes tipos.



(Figura 43)

TROMPE O ARCO DE BOCA⁹¹: Este instrumento se usa en muchas partes del mundo. Sus orígenes están en el sudeste asiático y eran contruidos en madera. Posteriormente pasaría a Grecia y a Roma donde se fabricaron con metales. Desde el siglo XVII gano popularidad en Europa y existían fábricas que elaboraban millares de estos para su posterior exportación. Cada país tiene un nombre distinto para este arco. En América del Sur se lo conoce como trompe, igual connotación que en España. El trompe fue adoptado por los indígenas como los mapuches en Chile por sus peculiaridades sonoras.



(Figura 44)

MARACAS: Se pueden encontrar en la mayoría del territorio americano. Se fabrican con diferentes tipos de calabazas huecas y en su interior se introducen semillas. Se utilizan dos maracas: una denominada macho con un sonido grave, y hembra con un sonido agudo, esto depende de la cantidad de semillas en cada calabaza.



(Figura 45)

⁹⁰ CIVALLERO, Edgardo. Ibíd.

⁹¹ CIVALLERO, Edgardo. Ibíd.

CAJÓN PERUANO: Es un símbolo peruano y es causa de la interacción racial provocada por el colonialismo. Son de procedencia casera, tal vez surgieron en muchas partes del continente debido a su extracción humilde. Es un instrumento idiófono ya que no posee piel de ningún animal. Eran cajas utilizadas para el transporte de algunos elementos como el whisky y frutas. Poco a poco este instrumento fue tomando protagonismo rítmico en las agrupaciones de la época. Su evolución como se la conoce hoy en día, se dio con la expansión de la zamacueca por el sur del continente. El cajón peruano tomó protagonismo con el arribo de los diferentes ritmos y géneros del folklore peruano. Consiste de una caja de madera con un orificio de salida en la parte posterior. En la actualidad no se puede pensar en el folklore peruano sin pensar en su cajón⁹².



(Figura 46)

CABASAS: Tiene sus orígenes en África. Se lo conoce también con el nombre de afuche en la música latinoamericana. Es un sonajero que tiene distintas cualidades debido a sus características. Es construido con anillos de bolas de acero en formas de cadenas que envuelven a un cilindro con un largo manubrio.



(Figura 47)

SHEQUERE: Es un instrumento africano que tiene doble función como tambor y como sonaja. Se fabrica de calabazas secas recubiertas por piedras trenzadas.



(Figura 48)

⁹² SANTA CRUZ, Rafael. El Cajón Afro y Peruano. Disponible en: <http://www.cajonperuano.org/>. [Citado en 29 diciembre de 2012]

KALIMBA: Este es un instrumento africano traído por los esclavos en tiempos de la colonización a América. Se trata de un grupo de láminas metálicas dispuestas en un puente sobre una caja de resonancia.



(Figura 49)

5.3.4.4. Membranófonos

BOMBO LEGÜERO: Conocido como bombo criollo o indio. Debe su nombre legüero al alcance o volumen sonoro que según los que escuchaban su sonido se produce a una legua. Es un instrumento muy importante en las comunidades andinas porque marca el paso de los danzantes y lleva el ritmo de las agrupaciones. Se compone de una caja o carcasa de troncos huecos de ceibo. En los extremos tiene parches de cuero principalmente de oveja, cuero o chivo. Dos aros contruidos de madera, tientos para sujetar los parches y dos palos forrados en cuero para la ejecución. Actualmente es un instrumento utilizado por muchas agrupaciones de música y en las diferentes manifestaciones del folklore en américa andina⁹³.



(Figura 50)

⁹³ PEREZ BUGALLO, Ruben. Catálogo Ilustrado de Instrumentos Musicales Argentinos. Ediciones del Sol. Buenos Aires, 1993. P. 39-40.

CONGAS: Las congas son un instrumento con raíces africanas que se generó en Cuba. Se fue popularizando con la aparición de ritmos caribeños como la rumba, la habanera entre otros. La idea original se da a partir de cajones que anteriormente eran cajas donde se transportaba el vino o diferentes aceites. A este cajón se le adiciona la piel o cuero que posteriormente se la afina con el fuego. A una sola conga se le conoce como tumbadora. En los años cuarenta se estandariza la utilización de dos tumbadoras partiendo así la denominación del nombre de congas.



(Figura 51)

5.3.5. Músicos y agrupaciones de música andina latinoamericana que han tenido influencia en el contexto musical de la ciudad de San Juan de Pasto.

Son muy numerosos los artistas que con su música han preservado el legado ancestral y cultural de las diferentes regiones que conforman los países andes suramericanos. Su música se hizo famosa a través de las distintas manifestaciones sociales que se presentaron a raíz del inconformismo político en los años sesenta y setenta. Algunos de estos brillantes músicos, fueron exiliados por las dictaduras presentes en el sur del continente. Su mensaje social trascendió las barreras del idioma llegando a tener mucha afinidad con las ideas sociales de los jóvenes en Europa, especialmente con la comunidad estudiantil francesa. La música andina llegó a tener el estandarte de las ideas políticas. Esta utilización de músicas folclóricas de los países se propagó más allá de la cordillera de los Andes para convertirse en un símbolo de las luchas de los pueblos latinoamericanos. Aquí toma la definición de música andina latinoamericana al agrupar esta gran variedad de ritmos y aires que hablan del sentimiento de los pueblos hispano-hablantes del centro y sur del continente americano.

Estas luchas conjuntas nacen desde la época del colonialismo y la posterior liberación del imperio español. Los pueblos latinoamericanos tienen similitudes históricas que hacen que las ideas sociales sean afines para los pueblos en todos los puntos geográficos del continente. Esa hermandad se hace evidente en el campo musical, cuando las agrupaciones incluyen en su repertorio diferentes ritmos latinoamericanos apropiándose de sus características y llevándolos a espacios fuera de las fronteras culturales originales.

La totalidad de agrupaciones que existen y existieron en la ciudad de Pasto han tomado como base para sus interpretaciones y composiciones obras de estos grupos, en principio las agrupaciones nacidas en los años setenta solo interpretaban covers de los grupos afamados por esa época. A continuación se enunciarán algunos músicos y agrupaciones que tienen y han tenido gran influencia en el contexto musical andino de la ciudad de San Juan de Pasto.

URUBAMBA: Nace en el año de 1965 bajo la dirección del músico Jorge Milchberg en el charango, Jorge Cumbo, Emilio Arteaga y Uña Ramos. En principio esta agrupación se llamaba los Incas, bajo este nombre saltaron a la fama internacional al grabar la famosa canción *El Cóndor Pasa* en 1970, con el reconocido dúo de folk rock conformado por Paul Simón y Arthur Garfunkel. Posteriormente harán una gira en conjunto en los años 1973 y 1974.



(Figura 52)

Después de esto por motivos legales cambiaron su nombre al de Urubamba. Esta agrupación es catalogada una de las pioneras del género, traspasando fronteras con obras de carácter tradicional del folklore latinoamericano. Entre sus obras con mayor difusión se encuentran: “*Kacharpari*”, “*Muerte de Santa Cruz*” y “*Caballito de madera*”. En la actualidad continúan enaltecendo y cultivando el Folklore latinoamericano⁹⁴.

ATAHUALPA YUPANQUI⁹⁵: Músico argentino nacido en Pergamino en la provincia de Buenos Aires el 31 de enero de 1908. Su nombre de pila fue Héctor Roberto Chavero Haram, pero adoptó el seudónimo de Atahualpa, en homenaje al último jefe inca sacrificado por los españoles en épocas de la colonia, y Yupanqui, por el vocablo que designa “al que viene de lejos”.

⁹⁴ LOS INCAS/ URUBAMBA. Anónimo. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2012/03/los-incas-urubamba.html>. [Citado en 8 enero de 2013].

⁹⁵ ATAHUALPA YUPANQUI. Anónimo. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/atahuallpa-yupanqui.html>. [Citado en 8 de Enero de 2013].

Cuando tenía 9 años se trasladó con su familia a Tucumán donde nació un profundo gusto y afecto por las zambas y la música del norte de Argentina. A los 18 años inicia un peregrinaje por las provincias del norte de Argentina e inicia su obra musical con la canción *camino del indio*. Su espíritu de aventura lo llevaría por muchas regiones donde conoció y se apropió de la música local. Debido a su afinidad con el partido comunista su música fue censurada por el gobierno de Juan Domingo Perón. Posteriormente viajó frecuentemente a Europa donde para la década de los cincuenta ya era conocido como uno de los músicos folklóricos más importantes de Argentina y latinoamérica. Su discordia en los cincuenta con el partido comunista, le abrió nuevos escenarios en su país. Realizó un magnífico trabajo etnográfico en la década de los 60. Realizó giras por todo el mundo llevando en su música, no solo el folklore de su tierra consigo, sino un compendio de música latinoamericana. Se estableció en París y en 1992 en Nîmes, Francia murió. Sus restos fueron llevados a su hogar en Argentina. Atahualpa Yupanqui es un personaje importante dentro del folklore latinoamericano su cancionero recoge vivencias de los países que visitó.



(Figura 53)

Aquí se enumeran algunas de sus muchísimas creaciones: *La zamba del cañaveral*, *La andariega*, *La arribeña*, *La churqueña*, *Tierra Jujeña*, *Kaluyo de Huasca*, *La Tucumanita*, *Indiecito dormido*, *Luna Tucumana*, *Los ejes de mi carreta*, *Sin caballo* y *en Montiel* y *Duerme negrito* una adaptación de un canto afro descendiente del caribe colombo-venezolano.

LOS CHALCHALEROS⁹⁶: Esta agrupación nace en 1947 tras la reunión de dos dúos que se presentaron en la Sociedad rural de Salta. Víctor José Zambrano, Carlos Franco Sosa, Aldo Saravia y Juan Carlos Saravia conformaron los Chalchaleros. Su primer éxito fue *Lloraré*, y empezaron a hacerse famosos en la provincia de Salta. En 1953 se une al grupo Ernesto Cabeza. Este músico le dio un estilo único a la guitarra de la agrupación denominándola guitarra chalchalera. Durante su carrera



(Figura 54)

⁹⁶ LOS CHALCHALEROS. Anónimo. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2012/11/los-chalchaleros.html>. [Citado en 9 enero de 2013].

esta agrupación recibió una cantidad importante de premios internacionales que ratificaban su éxito en el ámbito musical. Tras sufrir varias pérdidas el grupo se disolvió en el 2003. Su aporte al folklore argentino los catapultó al plano mundial. Sus temas como *Zamba del Chalchalero* son un himno y un estandarte del grupo.

MERCEDES SOSA: Nació en la provincia de Tucumán el 9 de julio de 1935. Descubrió su talento en el canto después de interpretar el Himno Nacional Argentino en su colegio. A sus quince años, y bajo el seudónimo de Gladys Osorio, ganó el concurso de LV12 en Tucumán interpretando la *zamba triste*. Desde entonces comenzó su carrera musical en la música folklórica Argentina y latinoamericana que la llevaría a ser conocida como la Voz de América en todo el mundo. Su interpretación en los años setenta de el tema *Alfonsina y el Mar* diferencio su natural y dulce voz de los demás cantantes del momento. Fue perseguida por la dictadura militar argentina en 1976 y sufrió del exilio en París y España. Volvió a Argentina en 1982 para trabajar con los músicos de otras vertientes como: Charly García y León Lieco entre otros. Murió en 2009 por causa de un problema renal a los 74 años. Su muerte no solo conmovió a la Argentina, también su muerte fue una pérdida para los ideales del pueblo latinoamericano.⁹⁷



(Figura 55)

“Mercedes Sosa es un crisol situado al medio del vasto fenómeno de la canción, es la intersección entre el mundo de la canción masiva y el canto popular. Además, como ella misma dice, su público no tiene edad; la quieren ver y oír pasados, pasaditos, jóvenes y criaturas. En ella se encuentran y se funden las viejas y nuevas corrientes de nuestra música americana” dice Álvaro Godoy⁹⁸.

ARIEL RAMÍREZ: Músico argentino nacido en Santa Fe el 4 de septiembre de 1921. Compositor y pianista que exaltó las raíces y valores culturales de su pueblo.

⁹⁷ MERCEDES SOSA. Biografía. Disponible en: <http://www.mercedessosa.com.ar/marcosmaster.htm>. [Citado en 9 enero de 2013].

⁹⁸ PORTORRICO, Emilio. DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE LA MÚSICA ARGENTINA DE RAÍZ FOLKLÓRICA - 2da edición, Buenos Aires, 2004

Su repertorio y sus estudios sobre la música folclórica Argentina y suramericana fueron llevados a la interpretación en el piano. A principios de los años cincuenta se estableció en Europa, donde permaneció cuatro años exaltando a través de las interpretaciones en el piano el folklore latinoamericano.

(Figura

Regreso a Argentina donde fundo *La Compañía del Folklore de Ariel Ramírez*, para llevar un espectáculo coreográfico y musical a Europa a través del folklore argentino. Murió a los 88 años en el 2010. Dentro de sus obras destacadas están: *Alfonsina y el mar*, *la tristecita*, *la misa criolla* y *la cantata suramericana* entre otras⁹⁹.



(Figura 56)

VIOLETA PARRA: Nació el 4 de octubre de 1917 en San Fabián de Alico, San Carlos Chile. Su afición por la guitarra empezó a los nueve años. Debido a las condiciones económicas difíciles tras la enfermedad de su padre tuvo que dejar sus estudios para contribuir con los gastos de la casa. A los 15 años se trasladó a Santiago, donde evito retomar sus estudios y junto con su hermana Hilda conformaron el dúo *Las Hermanas Parra*. Se casó dos veces y tuvo cuatro hijos pero sus matrimonios fracasaron debido a la inestabilidad que le causaba la vida en matrimonio. Junto con su hermana grabaron diferentes canciones populares chilenas hasta 1953. Durante esta época se ve un marcado interés en exaltar la música tradicional chilena, para contribuir con la instauración de una identidad nacional perdida entre tantos ritmos foráneos. Así logro reunir más de tres mil canciones que recopiló en un libro llamado *Cantos Folclóricos Chilenos*. Tras su viaje a Europa en 1953, se convirtió en una figura reconocida del folklore chileno en ese continente. Después de su regreso de Europa sus canciones estarían marcadas con un alto mensaje social. A principio de los años sesenta regresa a Francia donde sentía que si apreciaban su folklore, durante su estadía en Europa conoce al amor de su vida: el musicólogo suizo Gilbert Favre, a quien le compone múltiples canciones como: *Corazón Maldito*, *Que he Sacado con Quererte* entre otras más. En 1965, Violeta regresa a Chile donde cumple su sueño de inaugurar



(Figura 57)

⁹⁹ ARIEL RAMÍREZ. Trayectoria. Disponible en: <http://www.arielramirez.com/biog.htm>. [Citado en 9 enero de 2013].

una gran carpa que serviría como centro de la cultura folclórica chilena. El fracaso de su carpa y la ruptura con Gilbert, desencadenó una depresión que la llevó al suicidio en 1967. Su legado es vital para el folclore chileno y este se considera como las bases de la corriente musical conocida con la Nueva Canción Chilena. Entre sus canciones más reconocidas se encuentran: *Gracias a la Vida* y *El rincón del angelito*¹⁰⁰.

VÍCTOR JARA: Nació el 28 de Septiembre de 1932 en San Ignacio, región de Biobío, Chile. De padres campesinos muy humildes, su infancia transcurre ayudando en las labores del campo. Su madre tocaba la guitarra, y Víctor desde muy pequeño aprendió de ella este instrumento. En su juventud y tras la muerte de su madre, decide entrar al seminario, pero se retira dos años más tarde para incorporarse a la vida militar.



(Figura 58)

Después de cumplir su servicio militar comienza la incursión de Víctor al teatro y la música. En esta época realiza el montaje de varias obras como director del grupo *Cucumen* y viaja a distintas partes del mundo. Conoce personajes como Violeta Parra que lo inspiran en la búsqueda folklórica de sus raíces. En 1961 compone su primera canción *Paloma Quiero Contarte*. En su etapa musical grabó discos con el reconocido grupo Quillapayún en el álbum *Canciones Folklóricas de América*. Para finales de los sesenta, Víctor Jara incursiona activamente en los movimientos sociales, formando parte del partido comunista. Tras la victoria política del presidente socialista Salvador Allende, fue nombrado embajador cultural. En 1973 tras el golpe de estado realizado por Augusto Pinochet, Víctor Jara fue cruelmente asesinado en el estadio de Chile y así se convirtió en otra víctima de la crueldad de las dictaduras en América¹⁰¹.

QUILAPAYÚN: Esta agrupación chilena nace en 1965 tras la conformación de un trio folklórico integrado por Julio Carrasco, Julio Numhauser y Eduardo Carrasco. La palabra Quilapayún se deriva de un vocablo mapuche que significa tres barbas. Entran a la escena musical chilena bajo la dirección de Ángel Parra, hijo de Violeta Parra, y con el que consiguen sus primeros galardones en los festivales

¹⁰⁰ VIOLETA PARRA. Anónimo. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/violeta-parra.html>. [Citado en 10 enero de 2013].

¹⁰¹ VÍCTOR JARA. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/victor-jara.html>. [Citado en 10 enero de 2013].

folklóricos, graban su sencillo el *Pueblo*, que es el primer registro oficial de la agrupación.

Posteriormente conocen a Víctor Jara quien se convertirá en el director artístico de la agrupación. Con él graban su primer trabajo en 1966 titulado *Quilapayún*, en 1967 graban en conjunto con Víctor Jara el álbum *Canciones Folklóricas de América*. Julio Numhauser se retira de la agrupación, y entran a formar parte de ella Carlos Quezada y Guillermo Oddo quienes fueron las voces características por mucho. En 1968 las composiciones de la agrupación ya son insignia de la Nueva Canción Chilena. Después de muchos años de trabajar



(Figura 59)

en conjunto, Víctor Jara deja la dirección artística de la agrupación. Eduardo Carrasco asume la dirección como único miembro fundador vigente para la época. En 1970 la agrupación Quilapayún graba su trabajo insignia *La Cantata Santa María de Iquique* compuesta por el músico chileno Luis Advis. Durante este año la lucha socialista se hace evidente en muchos sectores chilenos con la llegada a la presidencia de Salvador Allende. La Unidad Popular fue el partido que unió todas las políticas de izquierda chilenas y ganó la presidencia en 1970 con Allende. En estas ideas políticas participaban activamente músicos y artistas reconocidos en el contexto chileno. La agrupación Quilapayún participó activamente con su mensaje social a través de su música, y la preocupación por las problemáticas sociales que planteaba el nuevo sistema socialista. Durante la gira por Europa en 1973 se presenta el golpe de estado en Chile que deja como saldo un presidente asesinado y una dictadura que marcará cruelmente la vida de los que lucharon por la igualdad que promulgaba el partido socialista.

El grupo decide quedarse en Francia y establecer una lucha de solidaridad con la causa chilena. En esta época aparecen canciones insignias para la lucha como *El Pueblo Unido*. Este exilio duro hasta 1989; cuando regresan a Chile. Durante la primera década de los noventa el grupo tiene un visible alejamiento de las grabaciones y los escenarios, solo hicieron algunas apariciones esporádicas, y en 1999 retoman las grabaciones en su trabajo *Horizonte*. Los integrantes del grupo hacen proyectos individuales que los distancian a inicios del siglo XXI. Eduardo Carrasco busca restablecer la imagen y la marca del grupo pero se enfrenta legalmente en Europa y Chile a Rodolfo Parada que se había apropiado de la marca en 1998. Por este motivo, en el 2003, existieron dos fracciones de la agrupación Quilapayún. En 2005, tribunales de justicia de Chile y Francia negaron la apropiación de la marca a Rodolfo Parada quien seguirá realizando conciertos

en distintas partes de Europa bajo el nombre la agrupación, pero posteriormente en 2008 un tribunal de París prohibirá el uso del nombre Quilapayún a Parada dándose por culminado el litigio.

Quilapayún en cabeza de Eduardo Carrasco ha continuado con su labor musical. A lo largo de este último periodo a visitando gran parte del mundo con su música y enalteciendo el sentimiento social de la patria chilena y de los hombres y mujeres que desaparecieron bajo la tiranía del poder militar de los setenta. Esta es una agrupación que recoge el sentir del pueblo y transmite a las nuevas generaciones latinoamericanas y del mundo la historia que no debe olvidarse.¹⁰²

INTI ILLIMANI: Esta agrupación nace en la época del auge de la Nueva Canción Chilena y es conformada por un grupo de universitarios que unieron sus ideas y talentos en 1967. El grupo crece bajo las fundamentadas ideas de la época socialista del Chile de finales de los 60. Tras la victoria presidencial de Salvador Allende, Inti Illimani comienza con más fuerza su propaganda musical al gobierno chileno y su apoyo a las causas sociales. La canción *Venceremos*, fue adaptada musicalmente por la agrupación y se convirtió en himno de la Unidad Popular en Chile y de la campaña presidencial de Salvador Allende. El grupo liderado por Horacio Duran, Jorge Coulón, José Seves, José Miguel Camus y Max Berrú, realizaron giras por todo el continente y por Europa, y en 1973 los sorprende el golpe de estado que los obliga a un exilio en Italia que durara hasta 1988. Durante este periodo la mayoría de los músicos chilenos exiliados emprenden una lucha de solidaridad para sus compatriotas que están sufriendo de la tiranía. En 1988 retornaron a Chile, después del restablecimiento de la democracia.



(Figura 60)

El grupo afrontara una disputa legal por la utilización del nombre en 2004 que llevara a un fraccionamiento de la agrupación. Para trámites legales la justicia chilena resolvió poner dos nombres a las agrupaciones: Inti Illimani histórico liderado por Horacio Salinas e Inti Illimani nuevo dirigido por los hermanos Coulón¹⁰³.

¹⁰² QUILAPAYUN. Historia. Disponible en: <http://www.quilapayun.com/indexesp.html>. [Citado en 10 Enero de 2013].

¹⁰³ INTI ILLIMANI. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/inti-illimani.html>. [Citado en 13 enero de 2013].

Esta agrupación ha tenido múltiples éxitos a lo largo de su carrera, entre los más reconocidos se encuentran: *Alturas*, *Mulata*, *La exiliada del sur*, *Longuita*, *Tu no te iras* entre muchos más.

ILLAPU¹⁰⁴: La palabra Illapu significa rayo y fue adoptada por esta agrupación chilena desde su creación en 1971. Creada por los hermanos Márquez y Osvaldo Torres en Antofagasta. Su reconocimiento se logra tras la presentación en el Festival de Villa del Mar. El grupo es considerado como uno de los partícipes de la Nueva Canción Chilena. Su música está impregnada del folklore latinoamericano, pero con un innovador y experimental uso de otras



(Figura 61)

tendencias como el Jazz. Tras su gira por Europa en 1981 no se les permite la entrada al país por considerarlos activistas marxistas. Se radican en México y realizan múltiples conciertos por América Latina y el Caribe. Illapu retorna a Chile en 1988, donde su popularidad había aumentado. Dentro del repertorio más conocido de la agrupación se encuentran: *Candombe Para José*, *Sipassy*, *A Mis Paisanos* y *Baguala India* entre otras. La agrupación sigue vigente y aparte de su vinculación con las músicas folklóricas han experimentado con elaboradas canciones modernas de temáticas urbanas.

ALTIPLANO¹⁰⁵: Dirigida por el músico chileno Mauricio Vicencio Alquinta, la agrupación Altiplano se ha destacado de manera excepcional en los escenarios de música andina y latinoamericana en el mundo desde 1977. Su director Mauricio Vicencio es un eximio investigador de las músicas y los instrumentos de la zona andina, su cercanía a este estudio lo llevó a iniciar la construcción de sus propios instrumentos. Dentro de su música se encuentra un excelente repertorio instrumental realizado por su director como: *Parinakota*, *Cuna de Sicus*, *Pucara*, entre otros. Incorporan a su repertorio



(Figura 62)

¹⁰⁴ ILLAPU. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/illapu.html>. [Citado en 13 enero de 2013].

¹⁰⁵ ALTIPLANO. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/altiplano.html>. [Citado en 14 enero de 2013].

canciones de contenido social de Violeta Parra y Víctor Jara. Su música se caracteriza por tener una vitalidad, fuerza y originalidad.

Desde 1979 la agrupación se radica definitivamente en Ecuador donde han realizado distintos trabajos discográficos y donde su director ha contribuido a la construcción académica del espíritu andino en la música y las investigaciones sobre música del litoral pacífico ecuatoriano.

Dentro de su trabajo discográfico se destacan álbumes como: *El Tiempo es Nuestro Canto*, *Mas Allá de los Andes*, *Confusión*, *Géneros de la Música Andina*, entre otras destacadas producciones como su *Misa Andina* de gran éxito en países europeos.

Desde 1986 Mauricio Vicencio y su agrupación han tenido una estrecha relación con el público y los músicos andinos de la ciudad de Pasto. En ese año, Vicencio realiza una exposición y un taller auspiciado por el Banco de la República de la ciudad. A partir de ese momento el conocimiento sobre instrumentación andina y recursos para su creación se amplió para las agrupaciones consolidadas de este género Pasto. En 1997 regresa a la ciudad para realizar una exposición de sus instrumentos. En 1998 presentan en la ciudad su disco *Armonías y Recuerdos*. En el 2003 realizan otro taller sobre armonías andinas y técnicas de aerofonos.

La contribución de esta agrupación a la investigación y la búsqueda de todos los elementos que rodean a las culturas andinas, ha sido un punto importante para los músicos interesados en este género, que a través de estos trabajos de investigación realizados por Altiplano han adquirido conocimientos de elementos como: chamanismo andino, cosmovisión, organología, armonía andina, ritmos andinos e historia de las culturas andinas que enriquecen su quehacer musical.

ERNESTO CAVOUR¹⁰⁶: Nació en La Paz Bolivia el 9 de abril de 1940. Ernesto es un personaje importante para el desarrollo y evolución de la técnica en el Charango. Fue fundador del grupo los Jairas en 1966, donde realiza giras por Europa dando a conocer el folklore boliviano junto con Gilbert Favre. Regresa a Bolivia para fundar *La Sociedad del Charango* en 1971. Crea muchos grupos a lo largo de su carrera como músico, pero su trabajo más representativo está en la investigación y creación de instrumentos andinos.



(Figura 63)

¹⁰⁶ ERNESTO CAVOUR. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/ernesto-cavour.html>. [Citado en 14 enero de 2013].

En 1962 funda *El Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia*. Es el creador de múltiples instrumentos como: *la guitarra muyu muyu*, *las zampoñas cromáticas*, *el charango manguerito*, *el charango sonkoy* entre otros.

Sus investigaciones están recopiladas en obras literarias como: *El diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*, *El charango, su vida costumbres y desventuras*, *Inventos de Cavour*, y muchos métodos para la interpretación del charango. Fue catalogado el mejor charanguista del mundo, escribió cientos de canciones folklóricas que han sido interpretadas por muchas agrupaciones reconocidas.

KJARKAS: Grupo boliviano que nace en el año de 1965 en Cochabamba de la mano de los hermanos Hermosa: Castel, Wilson y Gonzalo posteriormente se les unió Edgar Villarroel. Comenzaron como un grupo sencillo que interpretaba folklore boliviano y zambas argentinas por las diferentes provincias de Bolivia. Se unieron distintos integrantes algunos de la familia Hermosa, pero su reconocimiento se limitó a las actuaciones en fiestas populares



(Figura 64)

pequeñas. Después de su actuación en un festival folklórico en Brasil en 1975, los Kjarkas empiezan a consolidarse como grupo. Su primer álbum lo grabaron en 1976, donde el huayno boliviano los llevo a ser reconocidos como el grupo folklórico más importante del país. En 1984 concursaron en el *Festival de la Música Popular del Mundo Yamaha* en Japón donde su fama y su reconocimiento mundial aumento tras quedar en la décima posición de más de 1800 participantes de todo el mundo. También crearon en conjunto una escuela de música que denominarían *Proyección-Kjarkas*, que sería el inicio de músicos como Fernando Torrico y el surgimiento posterior de la agrupación llamada Proyección. Los Kjarkas siguen consolidándose como el grupo más representativo y reconocido mundialmente del folklore boliviano, con nuevos integrantes y llevando la misma esencia de sus inicios.¹⁰⁷

¹⁰⁷ LOS KJARKAS. Disponible en: <http://www.loskjarkas.com/bolivia/>. [Citado en 14 enero de 2013].

SAVIA ANDINA: Esta agrupación boliviana surge como Savia Andina en 1975 y estaba integrada por Gerardo Arias, Eddy Navia y Oscar Castro. El grupo parte su carrera guiado por las músicas folklóricas de su país. En 1978 deciden incorporar a su discografía temas de culturas lejanas, realizados con instrumentos andinos, con este álbum se da a conocer en Europa. Dentro de sus álbumes se destacan algunos con tintes sociales como *Mineros*, que hace referencia a las duras condiciones de trabajo de estas personas en Bolivia. Eddy Navia se retira de la agrupación en 1990. La agrupación mantiene el alzo con la música folklórica de su país, pero con temáticas románticas. Entre su repertorio más representativo esta: *Danza del Sicuri*, *Novia Santa Cruz*, *Cacharpaya del indio*, *Potosí Soy Yo* entre muchas más¹⁰⁸.



(Figura 65)

AWATINÑAS¹⁰⁹: Es una agrupación Boliviana que nace en 1970 en la Paz. Encabezado por los hermanos Miguel y Julio Conde. Esta agrupación gana prestigio en Europa, donde en sus manifestaciones muestran un profundo apego a su folklore, exaltándolo y mostrándolo como insignia de su pueblo. Esta agrupación está muy comprometida con la labor social en pro del pueblo boliviano. Gracias a sus relaciones internacionales, y a través de la fundación *Socorro Popular de Francia*, realizan donaciones de elementos farmacéuticos que reparten en todo el territorio nacional y la creación de escuelas para el acceso a la educación de la población infantil y joven de Bolivia. Entre su repertorio más destacado se encuentra: *Mayata Tunkaru*, *Guerrero Aymara*, *Inti wawa* y *El llanto de mi Quena* entre otras.



(Figura 66)

¹⁰⁸ SAVIA ANDINA. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/11/savia-andina.html>. [Citado en 15 enero de 2013].

¹⁰⁹ AWATINÑAS. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/11/awatinas.html>. [Citado en 17 Enero de 2013].

CHABUCA GRANDA: La folklorista peruana María Isabel Granda y Larco nació en Abancay en 1920. Su carrera musical la desarrollo glorificando el folklore peruano a través de los vales y la música afro descendiente. Cuando tenía 12 años empezó a cantar en el coro del colegio en voz de soprano, pero debido a una operación realizada, su voz dio un matiz grave que caracterizo su exitosa carrera. Murió en Miami de una insuficiencia cardiaca



(Figura 67)

en 1983, pero su legado dejado en la interpretación revoluciono la rítmica del tondero, vals criollo y diferentes ritmos negros. Entre sus canciones más reconocidas están: *La Flor del Canela* tema distintivo del folklore peruano, *El puente de los suspiros*, *José Antonio*, *El surco o me he de Guardar* entre otras.

FEDERICO TARAZONA: Compositor, interprete, charanguista y luthier peruano contemporáneo nacido en 1972. Realizo sus estudios musicales en el conservatorio Nacional de Lima, y realizo estudio paralelos en la Escuela Nacional Superior del Folklore con el maestro José María Arguedas.



(Figura 68)

Efectuó estudios de composición, análisis, escritura musical, guitarra clásica, composición electroacústica en los conservatorios de San Petersburgo, Instituto Superior de Música de Friburgo Alemania, Conservatorio de Nancy en Francia, Conservatorio de Amiens y Bordeaux y en la Facultad de Música de la Universidad de Quebec Canadá.

Sus estudios sobre la interpretación del charango peruano lo llevaron a la invención de una nueva técnica para el charango y a la creación de un nuevo tipo de charango: *el Hatun*, un charango de seis órdenes de cuerdas simples y un orden doble afinado a la octava como el charango tradicional. Este charango es conocido como el Gran Charango, y su conformación permite la interpretación de un repertorio adaptado de la guitarra, el laúd y la vihuela. Federico Tarazona ha contribuido con el patrimonio latinoamericano después de la fundación de *La Escuela del Charango Andino*. Dentro de sus obras destacadas para guitarra y charango se encuentran: *Conciertos para Hatun charango*, *Metarangosofia*, *Poemas de la luz*, *10 estudios para guitarra y Latinoamericana* entre otras obras

destacadas. Es un compositor modernista que acude a todo tipo de materiales e incluirlos a los instrumentos y ritmos del folklore de su país¹¹⁰.

ALÍ PRIMERA: Compositor, poeta y activista político venezolano, nació en Coro Falcón en 1945. De una familia muy humilde, debido a la muerte prematura de su padre debió ayudar a su madre en el sostenimiento del hogar. Viajan a Caracas en 1960 donde ingresa a la Universidad para realizar estudios en Química. Aquí también inicia su carrera como músico y compositor. Sus primeras canciones tienen un marcado tinte social que lo proyecta a la fama en los sectores más populares de Venezuela, siendo después objeto de veto por las temáticas tratadas en sus canciones. Fue militante consagrado del partido comunista en Venezuela. Allí participo en múltiples festivales de la canción protesta en toda latinoamerica y grabo 13 discos, entre los que se encuentran los éxitos: *Canción mansa para un pueblo bravo*, *Paraguana paraguana*, *Caferino* entre otras. Su muerte se produjo en un lamentable accidente automovilístico en 1985. Sus seguidores aún tiene la certeza que este accidente fue un atentado realizado por sus enemigos políticos¹¹¹.



(Figura 69)

ALEXIS CÁRDENAS: Es un renombrado violinista venezolano que nació en Maracaibo en 1976. Sus estudios en el violín los inicia a muy temprana edad, y sus interpretaciones de estas épocas se realizan sobre el repertorio clásico. A sus 17 años fue concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional. Su perfeccionamiento en el violín lo realizó con el maestro Olivier Charlier en el Conservatorio Nacional de Música y Danza de París. Ha integrado agrupaciones exitosas en el campo folklórico moderno como: Recoveco y Ensamble Gurrufio y actualmente conforma el Cuarteto Alexis Cárdenas¹¹²



(Figura70)

¹¹⁰ FEDERICO TARAZONA. Biografía. Disponible en: <http://www.federico-tarazona.com/biografia.html>. [Citado en 18 enero de 2013].

¹¹¹ ALI PRIMERA. Disponible en: http://www.venezuelatuya.com/biografias/ali_primera.htm. [Citado en 20 enero de 2013].

¹¹² ALEXIS CARDENAS. Biografía. Disponible en: <http://www.venezuelademo.com/musicos/artistas/alexis-cardenas-trio.pdf>. [Citado en 20 enero de 2013].

ENSAMBLE GURRUFIO: Agrupación venezolana creada en 1984 por Luis Julio Toro, Cheo Hurtado y Cristóbal Soto. Posteriormente se les unió David Peña para conformar el cuarteto en 1989. El ensamble ha sido integrado por músicos académicos que han llevado el folklore venezolano a estancias muy altas de la música contemporánea. A su trabajo incorporan elementos de la música clásica, de la tradición propia y una innegable influencia del Jazz, que lleva a sus integrantes a improvisaciones magistrales pero siempre exaltando las raíces de sus ritmos y sus danzas¹¹³.



(Figura 71)

ÑANDA MAÑACHI: Esta agrupación nace en 1969 en la comunidad Peguche en la provincia de Imbabura. En la dirección del grupo Alfonso Cachiguango, Carlos Perugachi y Azucena Perugachi. El nombre Ñanda Mañachi lo toman del quechua que significa préstame el camino. La agrupación lleva más de 40 años promulgando la auténtica música indígena ecuatoriana. Utilizan ritmos como: albazos, san juanito, cachullapis y otros ritmos propios de las regiones ecuatorianas, pero su tendencia marcada es a exaltar musicalmente las vivencias de la población indígena del Ecuador. En la actualidad esta agrupación tiene 16 miembros entre los que se encuentran muchos jóvenes. Son el grupo más reconocido del folklore ecuatoriano en el mundo. Entre su repertorio se cuentan canciones como: *Ñuca Llacta*, *Arpaschayay* y *Mamajuana* entre otras¹¹⁴.



(Figura 72)

¹¹³ ENSAMBLE GARRUFIO. Historia. Disponible en: <http://ensamblegurrufio.com.ve/>. [Citado en 23 enero de 2013]

¹¹⁴ ÑANDA MANACHI. Biografía. <http://es.paperblog.com/historia-de-nanda-manachi-564620/>. [Citado en 25 enero de 2013].

JATARI: Es una agrupación ecuatoriana que se conforma en 1970, debido a la necesidad de mantener el legado cultural indígena, enfrentado ante la inminente globalización del país que produjo el descubrimiento de petróleo en diferentes zonas del Ecuador. Adoptan su nombre del quechua levántate. Bajo el aire que generó el movimiento musical de la Nueva Canción Latinoamericana, la agrupación participó en la conformación de la *Escuela Nativa Para el Mantenimiento y la Preservación de las Tradiciones Musicales Indígenas*. Dentro de este proyecto rescataron instrumentos indígenas como: las ocarinas, el pincullo, las dulzainas y bocinas prohibidas por decreto desde 1920. Organizaron los primeros festivales de la canción popular, se inspiraron el nacimiento de muchas agrupaciones de la misma vía musical. El grupo se alejó de los escenarios en los ochenta pero volvieron para el 2001. Se destaca su importante aporte a la preservación de las músicas indígenas y a la exaltación de las mismas. Entre sus temas más reconocidos se encuentran: *Ananay, Coplas del Carnaval de Licto, Nuca llama, La venadita y Chimbalito*¹¹⁵.



(Figura 73)

HUAYANAY: Agrupación ecuatoriana que nace en la época de los setenta. Su nombre tomado del quechua significa golondrina. En sus temas se volvió una característica escuchar el silbido prodigioso de uno de sus integrantes. Dentro de su repertorio interpretan: albazos, san juanitos, huaynos y pasacalles. Sus álbumes más famosos son *Sentimiento Andino* de la década de los setenta. Su canciones más conocidas son: *Si no puedo olvidarte, la vuelta del chagra, Ambato tierra de Flores, Dos palomas y Naranjita*¹¹⁶.



(Figura 74)

¹¹⁵ CIVALLERO, Edgardo. Jatari. Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/01/jatari.html>. [Citado en 25 enero de 2013].

¹¹⁶ HUAYANAY. Biografía. Disponible en: <http://solomusicaandina.foroes.biz/t3959-los-huayanay-ecuador>. [Citado en 25 Enero de 2013].

TRENCITO DE LOS ANDES: Fue una agrupación musical integrada por músicos italianos que a través de la investigación buscaban la apropiación de una identidad foránea que los deslumbraba. Nació en 1974 como proyecto investigativo. Conformado por los hermanos Raffaele Clemente y Felice Clemente. Este proyecto se transformaría en el 2006 en una asociación italiana dedicada a la música andina que se llamó // *Laboratorio delle Uova Quadre*, que tiene la misión de preservar el legado artístico de la asociación cultural Trencito de los Andes. Dentro de la discografía destacada de esta agrupación se encuentran: *La Scorpeta di Colombo*, *Hermano Residente* y *Zigzag*¹¹⁷.



(Figura 75)

CHIMIZAPAGUA: Fue una agrupación colombiana que nació en los años setenta en el auge latinoamericano por la búsqueda de los ritmos e instrumentos propios de cada nación y que se generó a raíz de la nueva canción creada en Chile. Eran estudiantes de la Universidad Nacional de Bogotá que se dedicaron a recoger de la región andina de Colombia la música autóctona. En 1977 tras esa travesía de investigación y conocimientos, conformaron la agrupación Chimizapagua que en su tiempo fue considerada como la pionera de este género en Colombia. El nombre de la agrupación designa un héroe muisca del altiplano colombiano. Era integrado por Raúl Cáceres, Luisa Silva, William Morales y los hermanos Ian y Omar Flórez de Armas. En 1992 deciden disolverse y crear otras agrupaciones. Interpretaron obras muy conocidas popularmente en las distintas regiones como: *La guaneña*, *el cóndor pasa* y *Agualongo*¹¹⁸.



(Figura 76)

¹¹⁷ TRENCITO DE LOS ANDES. Biografía. http://www.delosandes.com/trencito/bio_es.html. [Citado en 26 enero de 2013]

¹¹⁸ CIVALLERO, Edgardo. Chimizapagua. Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/06/chimizapagua.html>. [Citado en 27 Enero de 2013].

SURAMÉRICA: Un grupo que nació en la Universidad de Antioquia en 1976 en busca de generar con la música andina un lazo de convivencia para reflexionar en las problemáticas sociales y políticas que enfrentaban el país. Utilizan los ritmos y sonidos provenientes de la cordillera de los Andes para mezclarlos con el rock, la cumbia y la música académica. En la década de los ochenta empiezan a surgir sus creaciones propias y se afianzan como uno de los grupos que llevo la bandera de la Nueva Canción en Colombia. La agrupación lleva más de treinta años trabajando con el anhelo de llevar un mensaje de reconciliación a través de su música¹¹⁹.



(Figura 77)

PUTUMAYO: Esta agrupación nace en el sur de Colombia en el Valle de Sibundoy en el año de 1985, bajo el nombre de Lamento Andino. El entorno donde este grupo se forma está impregnado del misticismo indígena ancestral de los Ingas y Kamentsas que habitan esta zona del sur de Colombia. La agrupación rescata y musicaliza las raíces propias de este territorio, muy fuertemente ligados a las tradiciones chamánicas a los ritos ancestrales y a las melodías de la selva. En 1999 se radican en la ciudad de Bogotá, donde realizan distintas producciones discográficas que los llevan a escenarios nacionales e internacionales. Actualmente lo integran William Palchukán, Jairo Palchukán, Freddy Velásquez, Juan Carlos Arévalo, Diego Mora, Javier Andrés Meza y Alfredo Vivero Paniza¹²⁰.



(Figura 78)

¹¹⁹ GRUPO SURAMÉRICA. Biografía. Disponible en: http://www.gruposuramerica.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=2. [Citado en 27 enero de 2013].

¹²⁰ GRUPO PUTUMAYO. Disponible en: <http://grupoputumayo.com/index.html>. [Citado en 27 enero de 2013]

6. DISEÑO METODOLOGICO

Esta documentación se centra sobre un enfoque histórico hermenéutico, ya que busca de manera objetiva comprender los motivos internos de la acción musical en la ciudad en un nivel descriptivo sin intervenir en el desarrollo de la misma.

El eje principal de esta investigación son las agrupaciones de música andina latinoamericana vigentes en la ciudad de San Juan de Pasto. Para lograr este objetivo fue necesaria la utilización de la entrevista no estructurada como técnica de recolección de información, a las personas que hacen parte de estas agrupaciones. Para obtener datos e información adicional del marco teórico se utilizó la revisión documental de revistas, libros y folletos.

7. DOCUMENTO HISTORIOGRÁFICO DE LAS AGRUPACIONES DE MÚSICA ANDINA LATINOAMERICANA VIGENTES EN LA CIUDAD DE SAN JUAN DE PASTO.

7.1. La música en la ciudad de San Juan de Pasto.

Durante toda su historia los habitantes de la ciudad de Pasto han asimilado ritmos y géneros extranjeros. En el tiempo del descubrimiento de América, y aunque con gran resistencia hacia los procesos de hispanización, los indígenas de esta zona terminaron involucrando costumbres ajenas a su origen. Las crónicas realizadas en la época de la conquista de estos territorios y sobre las culturas Pasto y Quillacingas, no señalan hechos musicales de estas culturas, estaban más interesados en relatar las disputas militares para apoderarse de los territorios. Gracias a la arqueología hoy se puede asegurar que estas culturas tenían una organización social, política y militar definidas, y que la música ocupaba parte importante de los ritos gracias a los descubrimientos de instrumentos como caracolas, ocarinas entre otros.

Dentro del proceso de colonización estos pueblos asimilaron danzas y ritmos traídos por los colonos y fueron alejando poco a poco la supervivencia de las músicas indígenas en el contorno de la ciudad. Los músicos aparecían para las celebraciones eucarísticas y oficiales, y según como lo aclara el historiador Sergio Elías Ortiz en su libro los Anales de la ciudad de Pasto, para 1800 los músicos estaban agremiados y dependían de exámenes tomados por los maestros principales para la incorporación a la corporación de artistas. Existían también músicos aficionados que enmarcaban su trabajo en fiestas populares y de privado carácter. A mediados del siglo XIX se creó la primera escuela de enseñanza en música dirigida por los padres del Oratorio de San Felipe Neri. En 1877 y tras las protestas y manifestaciones generadas entre los políticos y la iglesia, aparecen otros personajes que tomaran la batuta en la enseñanza musical de la época, como es el caso de los llamados *tres ángeles*: Ángel Sansón, Ángel León y Ángel Jiménez. Danzas criollas fueron apareciendo y con ellas el bambuco una tradición pastusa del siglo XIX¹²¹.

Después de batallar la guerra de los mil días, se empieza a ver un importante desarrollo en todos los campos sociales del departamento de Nariño. La música pasa a formar parte de todas las clases sociales. A principios del siglo XX con la llegada de los instrumentos de vientos, se observó un fenómeno en los pueblos y en las ciudades con las bandas musicales. Principalmente usadas en las fiestas

¹²¹ VERDUGO VILLOTA, Alfredo. Reseña de la Música en Nariño. En: Revista de Historia. Vol. 8. Academia de Historia Nariñense: Alberto Quijano Guerrero, 1986. P. 39- 42

populares y religiosas que aún se mantienen con el tiempo. Durante esta época los músicos de la ciudad de Pasto se concentraban en espacios pequeños propios y familiares, y en su mayoría acompañaban las festividades patronales y religiosas. Con la masificación en todo el continente del bolero en la ciudad se empieza una tradición importante de los tríos de guitarra. Esta incorporación al vivir de la sociedad pastusa de las décadas del cuarenta, se ve reflejada en el apasionamiento de la ciudad a esta clase de música, donde en la actualidad existe una cantidad importante de grupos que dedican su quehacer musical a los llamados tríos románticos.

A través de Barbacoas llegaron instrumentos provenientes de Europa, al igual que maestros de la enseñanza musical como el suizo: Conrado Hammerle, el padre español Alejandro Martínez muy importante para la posterior creación de la Banda Departamental de Música, el músico español José Navarro que paso a dirigir la Banda Departamental en los años veinte, constituyéndola como la primera del país. Estos distinguidos músicos y otros más aportaron a la formación de muchos músicos nariñenses. Agrupaciones como el Medio Batallón Juanambu, la Estudiantina Clavel Rojo, la Orquesta Santa Cecilia, la Orquesta de la Universidad de Nariño, El Trio Nacional, Los cuatro Ases, la Orquesta Jazz Colombia que introdujo a la ciudad la música de baile, Alma Nariñense, son algunas que alegraban el ambiente de la ciudad con música académica, música tradicional o y música popular de la época¹²².

En 1938 se crea la Sección de Música en la Escuela de Artes y oficios de la Universidad de Nariño, muy importante para la formación de músicos que desempeñaron su labor para los distintos grupos corales, orquestales que se gestaron durante toda la época hasta su desaparición en 1963¹²³.

La música de la primera mitad del siglo XX en la ciudad, está guiada por un tono muy romántico y sobrio, propio de las características de la gente de esa época. Ritmos como el Bolero el Son Cubano, el Tango y la música Mexicana llegan a la ciudad debido a la masificación y mediatización por parte de la radio y el cine. La música campesina llega debido a las migraciones rurales. Esta música que viene de los municipios y veredas del sur está impregnada de un alto contenido de la música ecuatoriana, por eso en el consiente colectivo de los nariñenses es tan normal escuchar aires ecuatorianos.

A finales de los setenta la ciudad asimila las manifestaciones artísticas creadas en el sur del continente con la denominada Nueva Canción. Esta inclusión de la música andina latinoamericana a la ciudad marco un precedente que aún se observa en la labor de los músicos. Se crean agrupaciones que utilizan estos recursos instrumentales y rítmicos para la creación de repertorio. Los jóvenes de

¹²² Ibíd., p. 43

¹²³ Ibíd., p. 47.

la ciudad manifestaron su interés político y social a través de esta música, este periodo duro hasta finales de los ochenta. Todo este sentimiento andino se ve en la actualidad en la máxima expresión popular del pueblo nariñense: Los Carnavales de Negros y Blancos, que incluyen temáticas muy marcadas hacia el arte, la música y las culturas andinas, y que ha dejado dentro en el consiente la imagen de San Juan de Pasto como centro de la cultura andina de Colombia.

Para la década de los noventa y hasta la actualidad, el interés por la música andina se ha disminuido, reduciéndolo a un grupo específico de la ciudad que se podría catalogar como una tribu urbana de las tantas que habitan en este contexto. El rock, el punk, el ska y el reggae entran en el gusto de los jóvenes. En esta época las orquestas de música tropical se consolidaron en las fiestas populares.

En el marco del Carnaval de Negros y Blancos celebrado en los primeros días de Enero, todas estas expresiones musicales se unen para dar gusto a los miles de turistas y propios que disfrutan estas fiestas. Desde la diversidad y la multiculturalidad se entienden y comprenden estas expresiones generadas en las zonas urbanas, y que se adoptan como propias por los artistas que representan estos géneros musicales. En la ciudad confluyen toda esta gama de ritmos, músicas e ideologías que reclaman un espacio en el contexto artístico, todas ellas enriquecidas por de la vasta calidad artística que poseen los músicos nariñenses.

7.2. Llegada de la música andina latinoamericana a la ciudad de San Juan de Pasto.

El movimiento cultural andino en la ciudad de San Juan de Pasto ha tomado una fuerza impredecible en las últimas décadas, esto se debe al auge del folklorismo que se da a mediados del siglo XX, y que toma como epicentro los países pertenecientes a la región andina suramericana.

El interés de los pueblos andinos por recuperar, proyectar y apropiarse de sus tradiciones da como resultado movimientos socio-culturales juveniles que toman como antecedente sus raíces, para expresar su voz de inconformismo mediante las diferentes artes: pintura, cine, literatura y música.

Antes de la década de 1970 no existían antecedentes de lo que hoy se conoce como música andina latinoamericana en la ciudad. Las papayeras que animaban el carnaval interpretaban música del folklore caribeño como cumbias y porros. Es allí donde nacen gestores culturales preocupados por enaltecer las tradiciones nariñenses. Ellos rescatan las músicas tradicionales, las danzas, la simbología aborígen y leyendas ancestrales, que muestran las características auténticas del

departamento “*donde el verde es de todos los colores*” como lo reflejo Aurelio Arturo en su obra poética *Morada al Sur*.

La música andina latinoamericana entra a la ciudad de Pasto en la década de los setenta con las agrupaciones chilenas que sentaron su voz de protesta a través de sus canciones que tuvieron eco en los jóvenes pastusos. Durante este periodo se conformaron las primeras agrupaciones ligadas a la música reconocida de grupos como Inti Illimani, Quilapayún, Illapu, Kjarkas, Huayanay y muchas más que sonaban en todo el continente.

Aparecen las primeras agrupaciones de música andina en la ciudad y con ellas la inquietud de buscar escenarios para la difusión de esta. Jaime Vallejo director musical del grupo Solsticio, dice que para esa época abundaban las agrupaciones y los músicos interesados en conocer y crear sobre la base de la música andina sus proyectos musicales. Para 1982 empezaron a agruparse en la primera asociación de músicos andinos llamada *la minga*, con la cual realizaron dos eventos para mostrar este nuevo género musical. Esta asociación duro poco, pero las intenciones de Jaime Vallejo y un grupo de universitarios de la facultad de artes de la época, llevaron a la conformación de la empresa cultural realizadora de un evento llamado: *El Zumo de la Música Andina*. En este escenario se presentaron todas las agrupaciones de la ciudad algunas como: América Libre, Tradición, Quillacingas, Latinoamerica, y trajeron a la ciudad grupos de música andina de países como Chile, Perú, Ecuador y Bolivia. Este evento gano muchos adeptos, que llenaron en sus diecisiete eventos el Teatro Javeriano de la ciudad, el Paraninfo de la Universidad de Nariño, el Teatro Bethlemitas y en los eventos en los municipios de Ipiales y Tuquerres.¹²⁴

Bayron Castro fue creador de otro evento llamado *Festival por una Nueva América*¹²⁵ patrocinado por la Universidad de Nariño y con ayuda de la desaparecida extensión cultural de la misma. El apogeo de la música andina llevo también a la creación de una cantidad considerable de peñas en la ciudad, que aún se mantienen.

En la última década del siglo XX varios músicos del contexto andino quisieron reflejar su trabajo en el evento más importante del sur de Colombia: El Carnaval de Negros y Blancos. Estos músicos incluyeron elementos como: las tropas de vientos andinos del carnaval de Oruro en Bolivia. Estos músicos marcaron el génesis de los que hoy se conoce como colectivos coreográficos. Agrupaciones conformadas por quenás, como el grupo Agualongo, fueron pioneros en salir en el desfile interpretando ritmos propios como los son sureños. Uno de los primeros en crear y agrupar el sentimiento andino latinoamericano en el carnaval de la ciudad,

¹²⁴ Información suministrada en entrevista a Jaime Vallejo fundador y realizador del Zumo de la Música Andina. (N.A.)

¹²⁵ Festival creado por Byron Castro Lasso en 1987. (N.A.)

fue el músico chileno Mauricio Vicencio Alquinta, director y fundador de la agrupación Altiplano, que con su vasto conocimiento cultural de ritmos, técnicas, rituales ancestrales y organología andina conformo la primera manifestación masiva de los músicos andinos en el carnaval, dejando un legado para las nuevos colectivos que se crearán en años venideros.

7.3. Antecedentes de agrupaciones de música andina en San Juan de Pasto¹²⁶.

A principios de los años setenta y tras el apogeo de la música andina en países como Chile, Bolivia, Perú, Argentina y Ecuador nace en la ciudad de Pasto un importante interés por desarrollar el ámbito artístico-musical de este género. Es así que surgen las primeras agrupaciones de música andina que dan inicio a lo que hoy es en la ciudad de Pasto una corriente musical relevante y masiva.

En esta década se destacan agrupaciones como: Nukanchi, América Libre, Lamento Yamazagra, Musuhuaky, Tradición, Agualongo Junior, Sindamanoy, óMuralla, Raza de bronce, Quillacinga, Grupo Folklórico Javeriano y Mukaya. Todos estos grupos fueron influenciados por las ya establecidas agrupaciones; Quilapayun, Inti Illimani, Illapu, Urubamba, Kjarkas y Huayanay que ya poseían un amplio conocimiento del folklore de cada uno de sus países.

En la ciudad de San Juan de Pasto aparecen como pioneros de este género musical la agrupación América Libre integrada por los hermanos Aguirre Oliva. Su trabajo puede establecerse como el más significativo para las producciones discográficas de la música andina en la ciudad.

Otras agrupaciones surgen en la escena naciente de este género como Nukanchy dirigida por Carlos Oviedo, Musuhuanky liderada por los hermanos Oscar y Jesús Benavides, Lamento Yamazagra dirigida por Luis Alfonso Pizarro y conformada en fusión con integrantes de las agrupaciones ya existentes de Lamento Andino y Yamasagra, que en el año de 1976 serían declarados en un concurso de música en Nariño como la mejor agrupación del año.

Mukaya nació en 1976 con la firme intención de participar en la versión anual del Festival Mono Núñez. Para lograr el objetivo de presentar música andina y nariñense en este importante evento en Colombia, surge la idea de fusionar integrantes de distintas agrupaciones. Esta agrupación fue dirigida por Luis Alfonso Pizarro y logro su objetivo al obtener el premio a mejor agrupación vocal en la VI versión de este concurso. Los integrantes de estas agrupaciones tendrían

¹²⁶ MARTINEZ, Javier. Música Andina Latinoamericana. En: Historia de la Música en Nariño. Pasto: Fausto Martinez Figueroa, 2008. P. 276-290.

después la oportunidad de presentar sus trabajos musicales en el interior del país. Algunos de ellos como Alejandro Córdoba, conformaron en Bogotá la agrupación Sindamanoy. Sin dudas esta etapa de desarrollo de la música andina y latinoamericana en la ciudad de Pasto dejó como resultado el descubrimiento de talentosos músicos que aún forman parte importante de la labor musical de la ciudad entre ellos los maestros: Juan Benavides y John Granda pertenecientes en esa época a la ya desaparecida agrupación Tradición.

Para la década de los ochenta ya existía un movimiento fuerte de expresión andina en la ciudad. Agrupaciones de gran tradición actual como: Raíces Andinas y Dama Wha se destacan hasta la actualidad con producciones autóctonas y versátiles.

Este largo proceso musical en la ciudad de San Juan de Pasto tiene tres partes importantes: la asimilación foránea, la búsqueda de raíces originales y posteriormente la masificación y folklorización de la misma. Es importante resaltar que este género ya es propio en el imaginario de la ciudad en la actualidad, al igual que los procesos de instauración de materiales andinos suramericanos en el Carnaval de Negros y Blancos. Debido a esto y con el paso de los años se ha logrado la folklorización de temáticas que en un principio no eran propias de la ciudad, pero gracias al reconocimiento que ha tenido el Carnaval de Negros y Blancos y la proyección de nuestros artistas se logró poner esto en el plano del folklore nacional.

7.4. Agrupaciones de músicas andinas latinoamericanas representativas y vigentes de la ciudad de San Juan de Pasto en la actualidad.

Dentro de las últimas décadas el surgimiento de grupos de música andina ha generado un constante flujo de nuevas ideas, gracias a la utilización de elementos como: la fusión de las tradiciones andinas con las nuevas tendencias mundiales y la búsqueda y el fortalecimiento de los ritmos propios.

Dentro de las instituciones públicas y privadas, ha existido desde años atrás un interés por impartir desde las aulas el sentimiento andino latinoamericano. Estos grupos que alimentan el interés y el gusto de los jóvenes y niños son: La Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos creada en la Universidad de Nariño y dirigida por el maestro John Granda Paz, La Orquesta de Instrumentos Andinos fundada por el ex Dama Wha Alberto Mera, y dirigida en la actualidad por el músico y compositor nariñense Wilson Andrés Cuaical, La Orquesta Juvenil de Instrumentos Andinos de la Red de Escuelas Musicales y dirigida por el músico Julio Ibáñez con sede en Catambuco, La Academia Amadeus de la Institución Educativa Champagnat dirigida por Javier Coral y La Escuela de Música Taika del Colegio Filipense fundada por el músico Leonardo Yepes y dirigida en la actualidad por Wilmer López.

Dentro del trabajo musical individual cabe resaltar la labor emprendida por el músico nariñense Wilson Andrés Cuaical. Dentro de su trabajo compositivo se destacan: *Camino al Sur*, que obtuvo el segundo puesto en el concurso nacional *La Música: Expresión del Poeta Aurelio Arturo 2007*, y su obra andina coral instrumental: *Misa con Instrumentos Andinos y la Suite Jesucristo Momentos de una Vida* en 2010.

Existen muchas agrupaciones de este género musical en la ciudad como: Aluvión, Somos, Llama Brava, Canto y Libertad, Quinto Elemento, Mestizajes, Fortaleza Andina, Inkala, Tierra de Fuego, Tierra Mestiza, Urcuyana y Café Negro.

A continuación las agrupaciones más representativas la música andina latinoamericana en la ciudad de San Juan de Pasto en la actualidad.

7.4.1. Apalau



(Figura 79)

Es una joven agrupación que ha sorprendido en los escenarios actuales por su innovadora forma de presentar la música andina latinoamericana, y su responsabilidad y calidad en el trabajo musical.

Apalau surge inicialmente como dúo con Luis Carlos Portilla y Juan Carlos Caicedo, para ese entonces pertenecientes a la agrupación Expresión. La idea principal de estos músicos era presentar una propuesta musical envuelta en la onda de las músicas para charango, iniciada por las investigaciones del músico Juan Carlos Cadena. Su primer experimento musical en conjunto se basó en canciones para charango y guitarra en un trabajo llamado: *Autores Chilenos, la gran noche del Charango*. En diciembre de este mismo año se presentaron en un festival donde tuvieron mucha acogida debido a la presentación de música de cine de películas importantes como: *Ameli* de Yann Tiersen y *Diarios de Motocicleta* de Gustavo Santa Olaya. Después de la experiencia y la acogida de la propuesta de Luis Carlos Portilla en el *Festival Internacional Charangos del Mundo* ¹²⁷ en el Cusco, surge la idea de grabar un trabajo musical. El 25 de noviembre de 2009 tras una presentación para la Policía Nacional Colombiana en Ipiales Nariño y en compañía de dos miembros más de la agrupación Expresión, surge Apalau, ya con la idea de grupo y con un proyecto de composición y posterior grabación que se llamara: *Elemental*. Esta producción se empezó a grabar en febrero de 2010.

¹²⁷ Creado por la AIC (Asociación Internacional del Charango) que trabaja desde el 2005 para la difusión y la exploración de este instrumento. El músico nariñense Juan Carlos Cadena es representante de Charangos del Mundo en Colombia. En la ciudad de Pasto se realizaron en 2008 y 2009 el Encuentro Regional de Charangos. Del 13 al 15 de octubre de 2011 se realizó el V Festival Internacional de Charangos del Mundo en la ciudad. (N.A.)

En un estudio sencillo de grabación se unieron nuevos jóvenes músicos que fueron enriqueciendo este trabajo: Yeimi Argoty en la batería, Pablo Muñoz en su violín, Hernán Coral en el cuatro y Leonardo Yepes. En esta época Quilapayún visitó la ciudad de Pasto y este fue un motor más para fortalecer la esperanza del grupo para consolidarse como agrupación. Este primer trabajo musical se presenta en Argentina, en *El Festival de Charangos del Mundo*. En principio la agrupación se llamó Dúo Atures, posteriormente adoptarían el nombre de Elemental y finalmente buscaron una palabra que significara maderas, vientos y palos. El nombre Apalau tiene dos descripciones la primera es tomada de un nombre nativo palau designado a una isla al norte de Chile que significa maderas y la otra del catalán A palau que significa un palacio. La agrupación tomó la acepción del palacio, para referir el tesoro musical nariñense que guarda, protege y enaltece Apalau.

Por la agrupación han pasado músicos como: Harold Burbano en la quena, y Yeimi Argoty. En la actualidad los músicos que integran Apalau son: Luis Carlos Portilla en el charango, Juan Carlos Caicedo en la guitarra, Leonardo Yepes en la batería, David Narváez en el bajo, Pablo Muñoz en el violín, el maestro John Granda Paz en la flauta, quenás y Zampoñas y Wilmer López en el tiple, saxo, flauta y cuatro.

Apalau ha intentado a través de su trabajo rescatar los ritmos andinos nariñenses. Según su director general Luis Carlos Portilla, Apalau se ha enfocado en algo que ellos denominaron como La Nueva Música Colombiana, que no es más que encontrar su propia sonoridad en los bambucos, pasillos, pasajes y son sureños, imprimiéndoles su imaginación y creatividad que es el resultado de toda la música escuchada del sur del continente. Los integrantes que conforman esta agrupación son excelentes músicos y compositores que vienen desde distintas corrientes, pero se unen en la influencia de la música andina latinoamericana, esto enriquece el proceso de composición que le da matices de todos los personajes que integran Apalau.

Apalau ha experimentado un reconocimiento rápido causa del recorrido inesperado que surge desde la primera grabación. Ellos se sorprendieron por el éxito obtenido. En el 2010 presentaron su trabajo en Argentina ante grandes maestros de la música latinoamericana como: Jorge Milchberg y Freddy Torrealba, y donde recibieron opiniones muy positivas de todos los que ahí se encontraban. En el 2011 llegaron las presentaciones y los premios: en Bogotá en el Jardín Botánico, en la Fundación Gilberto Álzate, en El Festival de Música Colombiana en Yumbo, ganan el concurso “*Un canto desde el sur*”¹²⁸ con Cielo Sur como mejor obra inédita, posteriormente tienen diferentes presentaciones en el Festival de

¹²⁸ Concurso de Música Popular Contemporánea realizado por la Gobernación de Nariño dentro de su plan de desarrollo POR UN NARIÑO MEJOR, para fomentar y proyectar las expresiones artísticas de la región. (N.A.)

Culturas Andinas, entre otros. En el 2012 Apalau llega a todo el país a través de la Radio Difusora Nacional, donde la canción Paisaje en Verde fue al top veinte y pasan a ser el grupo revelación de esta radio. Para finales del 2012 la agrupación presenta en escenario Apalau Intimo una idea que surge de un repertorio alterno, de canciones muy cercanas a los integrantes de la agrupación. En diciembre ganan nuevamente el Concurso “Un Canto desde el Sur” como mejor obra instrumental. Ganan nuevamente Correo del Sur, tras dos años consecutivos de hacerlo. Quedan en primer lugar en la convocatoria de agrupaciones andinas realizadas por Corpocarnaval para realizar un concierto el 3 de Enero en la Plaza de Nariño. Para el 2013 Apalau se convierte en la agrupación en abrir las festividades del Carnaval de Negros y Blancos en el Club Colombia. El proyecto más próximo para 2013 es la grabación y presentación de la Cantata de Leyendas de Nariño trabajo realizado por el maestro John Granda Paz.

Apalau ha unificado un solo pensamiento para que el trabajo resulte positivo. La mejor forma de hacerlo es según palabras de su director Luis Carlos Portilla, organizar la agrupación en su parte económica, representativa y musical. La calidad de músicos y la inteligencia con la que esta agrupación ha sorteado sus dificultades para darse a conocer más allá de las fronteras de la ciudad, la catapultan como una agrupación importante en el contexto musical folklórico de Colombia.

7.4.2. Bambu¹²⁹



(Figura 80)

Nace alrededor de 1989 con los músicos Álvaro Getial, Edwin Paz. Posteriormente el grupo empieza a establecerse como tal en 1992 para realizar presentaciones en las peñas y en el corregimiento del Encano interpretando covers de agrupaciones de música andina latinoamericana. Durante esta época la agrupación estaba

¹²⁹ Información suministrada en entrevista realizada a Álvaro Getial director general de la agrupación Bambu. (N.A)

conformada por los músicos Gabriel Pérez, Andrés Pérez, Armando Narváez director del grupo Antawara, Edwin Paz y Álvaro Getial.

Bambu empezó a viajar por toda Colombia para tocar en parques y en eventos pequeños. Después de un receso donde se trasladan a Bogotá para la consecución de proyectos con la agrupación Illamantu, Bambu con Álvaro Getial y Edwin Paz regresan en el 2009 para establecerse como un grupo donde se incorporan los hijos de Álvaro; Daniel Getial como director musical, José Luis Getial y los músicos, Eduardo Bolívar en el requinto y Hernán Darío Bolívar en la percusión.

Bambú ha sido muy influenciado por el repertorio de la agrupación nariñense Ronda Lirica, y a través de este han llevado la música tradicional de la parte andina del departamento a partes de Colombia y Ecuador

Tras la búsqueda de un reencuentro con las músicas tradicionales campesinas de Nariño a través de las investigaciones realizadas por Álvaro Getial y sus integrantes, la agrupación Bambu centra su trabajo compositivo e interpretativo en ritmos y vivencias propias de los campos nariñenses. Su trabajo es un reconocimiento a la labor de los campesinos y a sus experiencias y necesidades. La música campesina nariñense parte de un conocimiento empírico y tiene una forma peculiar de interpretar los instrumentos y los ritmos que fueron altamente influenciados por la música ecuatoriana a través de la radio. La agrupación Bambu incorpora estos matices y la forma de los golpes de guitarra a su trabajo y crear así una identidad grupal que lleva la música sureña a un nivel más alto.

Una de sus composiciones más representativas es la *Chicha de Jota* que habla de la satanización de este producto propio de los campos. Otras composiciones de la agrupación son influenciadas por las experiencias adquiridas tras las tomas del Yagé, como la canción *Ambiwasca* basada en las vivencias de Álvaro.

Para el 2013 Bambu tiene proyectos de grabación de una nueva producción, donde hay canciones que mezclan de bambuco sureño y el ritmo chucurero.

Bambu sigue trabajando en la búsqueda de una identidad a través de un arte horado que está basado en la música tradicional nariñense, en su investigación, y en su recuperación para su reconocimiento nacional.

7.4.3. Dama Wha



(Figura 81)

La agrupación Dama-wha es una de las agrupaciones con más tradición en el ámbito andino de la ciudad de San Juan de Pasto. Desde su establecimiento en 1987, esta agrupación ha contado con una cantidad de músicos nariñenses que han aportado todo su talento. Los primeros miembros de esta agrupación y pioneros de la misma son: Luis Eduardo Erazo, Carlos Caicedo, Carlos Rivadeneira, Walter Benavides, Jorge Gómez y Álvaro Mutis. Envueltos en la ola de la nueva canción latinoamericana, Dama-wha empezó desde un proceso empírico la construcción de su trabajo musical a través de las canciones del sur del continente. En 1988 la agrupación acompaña musicalmente al Ballet Folclórico de la Universidad de Nariño en el marco del Festival del Bambuco en Neiva, donde logran obtener junto a esta agrupación el primer puesto del certamen. Después de un año de su constitución, la agrupación empieza en la búsqueda de su propio sonido. Con la ayuda de Mauricio Vicencio director de Altiplano de Chile, incorporan a su quehacer musical más instrumentos que desde esa época formaran parte de la música andina realizada en la ciudad. El grupo empieza a ser sus propias composiciones y decide musicalizar los textos de Miguel Ángel Barón en la *Cantata Amerindia Protesta* lanzada en 1990. En agosto del mismo año la agrupación fue invitada a presentar su música en el Principado de Liechtenstein, en su capital Vaduz. Este paso por Europa fue aprovechado para grabar su primera producción en Suiza titulada *Un Canto a la Madre Tierra*, entre obras instrumentales y canciones. Tras su llegada el grupo toma un pequeño receso y algunos integrantes siguen sus propios caminos¹³⁰.

¹³⁰ BURBANO, Jorge Andrés y LOZANO, Fabio. Dama Wha la historia desde adentro. Trabajo de grado Licenciatura en Música. San Juan de Pasto.: Universidad de Nariño. Facultad de Artes. Departamento de Música, 2012. P. 25-29.

Desde 1991 la agrupación Dama-Wha se enriquece con la llegada de William Rodríguez y esto trae a al grupo un nuevo aire ideológico y musical donde se incorporarán ritmos como el Rock. Para 1992 Dama-Wha graba en Quito su álbum *Canto en Llamas*. Posteriormente afrontara la salida de algunos de sus integrantes como Walter Benavides y Sandro Santacruz.

Un hecho importante que ha enriquecido el material humano de la agrupación es el proyecto alternativo de formación musical llamado *Proyección Dama-wha*¹³¹ que sirvió de semillero de músicos que posteriormente integraron la agrupación principal. Esta llegada de nuevos músicos trajo a la agrupación la incorporación de ritmos, instrumentos y materiales de la música caribeña, que resulto en una innovación que marco muchas de las composiciones en esa época.

En mayo de 1995, el grupo integrado por William Rodríguez, Javier Herrera, Fabio Lozano, Richard Escobar y Juan Carlos Cadena viajan a la ciudad de Ginebra Valle para participar del *Festival Mono Núñez*¹³². Para asumir este reto, trabajaron en un material que mostrara la calidad y la riqueza musical y vivencial de Nariño llamado: *La Suite Canto al Galeras*¹³³. Esta renovadora propuesta musical del sur de Colombia ganó esta versión del Mono Núñez y consolido al grupo como un exponente importante del folklore nariñense. Tras su participación en el Festival lograron el apoyo para grabar un disco titulado *Volviendo a la Vida*, que se lanzó en el teatro Jorge Isaac de la ciudad de Cali. En 1997 crean su Obra llamada *Pacha Mama*, una suite que concursa el mismo año en el Festival Mono Núñez sin obtener ningún premio. En agosto de ese mismo año obtienen el premio de mejor obra instrumental en el XI Encuentro de Intérpretes de Música Colombiana, Hato viejo, Cotrafa, en Bello, Antioquia con el tema: *Elegía para un Ángel*.

En 1999 un grupo integrado por músicos jóvenes decide viajar y radicarse en el tradicional barrio San Antonio de la ciudad de Cali. Una cantidad de presentaciones importantes surgen con la llegada al grupo a esta ciudad y comienza un trabajo social con las comunidades indígenas del Cauca.

Con la llegada del nuevo milenio la agrupación toma un receso que dura hasta el 2001, donde poco a poco se rearmarían con William Rodríguez, Javier Herrera, Richard Escobar, Edilberto Daza, Jorge Burbano y Fabio Lozano, interpretando

¹³¹ Proyección Dama wha surge en 1988 como un proyecto musical alternativo de la escuela creada por Dama wha. Después de cuatro años bajo la guía de Dama wha, el grupo cambio su nombre a Proyección y Canto y posteriormente quedara constituido solo como Proyección. Los integrantes de este grupo no han cambiado, Fabio Lozano Rodríguez, Iván Lozano Rodríguez, Mauricio Arcos Rodríguez, Andrés Ordoñez Rodríguez y Carlos Medina. Algunos de ellos han formado parte de Dama wha. Desde 2010 Proyección se radico en Bogotá y Villavicencio y trabajando con la Casa de la Cultura y Batuta dando a conocer la música latinoamericana. (N.A.)

¹³² Festival fundado por un grupo de personas de Ginebra Valle del Cauca en 1975 en honor del músico Benigno Núñez Moya ahora dirigido y organizado por FUNMÚSICA Fundación Promúsica Nacional de Ginebra. (N.A.)

¹³³ Suite constituida por cuatro danzas llamadas: Taita Quillacinga, El Gran Galeon, Subiendo la Cumbre y Despertando con el fuego. (N.A.)

temas antiguos de la agrupación en algunas presentaciones en teatros de la ciudad de Cali.

El regreso de la agrupación Dama-wha a la ciudad se hace por para ejecutar un proyecto social llamado: *Me Urge un País*, a través de la creación de un Centro Artístico y Pedagógico de Estudios Andinos donde los habitantes de las comunas de sectores deprimidos de la ciudad puedan aprender el arte de la creación musical. De este proyecto quedan agrupaciones como *Runa Kay*. Este proyecto se ejecutaría en 2005 pero su continuidad se vio afectada por la injerencia política tan fuerte y decisiva en los asuntos sociales de la ciudad.

Para 2008 la agrupación graba su álbum *Me Urge un País*. Para 2010 y en el marco del Encuentro de Culturas Andinas realizado en la ciudad de Pasto, surge la idea de crear un ensamble junto con la Banda Sinfónica Departamental de Nariño. El concierto presentaba temas muy conocidos del repertorio de Dama Wha, y tuvo una gran recepción de los presentes. En el 2011 presentaron este mismo concierto acompañados de la Banda Sinfónica Departamental del Valle del Cauca con el mismo éxito.

Desde el 2011 la agrupación espera y aguarda por un próximo proyecto musical. Por la agrupación han pasado diferentes músicos que aportaron al desarrollo y el establecimiento de Dama-wha como una de las agrupaciones insignias de la ciudad. Su música se ha transformado y enriquecido al pasar de los años, y siguen con la fuerte y férrea convicción de trabajar dentro de las tradiciones andinas. Esta agrupación se ha involucrado y preocupado desde el trabajo social y comunitario, por enriquecer la identidad de comunidades con índices de riesgo. Esta labor sirve como un ejemplo y demuestra el compromiso del grupo con la comunidad.

7.4.4. Expresión¹³⁴



(Figura 82)

La agrupación Expresión nace como tal en diciembre de 1997 y a la cabeza de Héctor Calderón líder actual de la agrupación. Como todas las agrupaciones de la ciudad, expresión se ha enriquecido a través de los años con una cantidad importante de músicos como: Richard Alberto, Wilfredo López, Alberto Mera, Andrés Erazo, Juan Carlos Caicedo, Luis Carlos Portilla, David Narváez, Andrés Meza, Juan Pablo Estrada y Harold Burbano entre otros.

Estos cambios a través de los ciclo y etapas han beneficiado el trabajo musical de la agrupación que actualmente está integrada por: Héctor Calderón, Juan Pablo estrada Harold Burbano Luis Alfonso Gómez, Andrés Cajamarca Luis Narváez y Darío Arciniega, donde cada uno de los integrantes integra un conocimiento propio al proceso de composición de la agrupación.

Dentro del nuevo proceso de Expresión según su director Héctor, la agrupación ha buscado dentro de los parámetros de la fusión beneficiar su música con ritmos foráneos, y dentro de ellos buscar en la ejecución de instrumentos provenientes del folklore afro descendiente nuevos sonidos. Expresión ha buscado instalarse dentro de la línea instrumental, guiados por la ideología de las culturas andinas teniendo en cuenta sus rituales ancestrales.

Durante los 15 años de establecerse como agrupación han recorrido diferentes escenarios donde compartieron con agrupaciones importantes como: Inti Illimani histórico y Altiplano de Chile.

¹³⁴ Información suministrada en entrevista realizada a Héctor Calderón director general de la agrupación Expresión. (N.A)

En el 2012 la agrupación grabó su álbum *Fusión Natural* que tiene temas como Flor de los Vientos y Fusión Natural, además incluyen en su trabajo instrumentos de viento celtas, chinos y ritmos que no son propios del folklore andino. Con este trabajo la agrupación saldrá de gira nacional en 2013.

7.4.5. Illamantu¹³⁵



(Figura 83)

Illamantu surge en el 2008 y en lenguas andinas significa “Manto de Luz”. Fue concebida como una reunión de amigos para un proyecto discográfico. Durante una estancia en Bogotá, los integrantes de ese entonces Wilfredo López, Álvaro Getial, Daniel Getial, Fidel Castro e Iván Gústín buscan una conexión grupal plasmada en un trabajo discográfico titulado: *Por la Libertad*, y que consta de 12 canciones, una de ellas del mismo nombre del álbum dedicada al profesor nariñense Gustavo Moncayo y su caminata por su hijo policía secuestrado por la guerrilla de las Farc.

La agrupación utiliza en su quehacer musical ritmos tradicionales sureños como el bambuco sureño y aires tomados de la música de los campos nariñenses. Son muy influenciados por grupos de música campesina como: los Alegres de Genoy y Pio Decimo Santacruz, y enfocan su trabajo en las vivencias de estos personajes que los llevaron a acercarse más a la interpretación de la música tradicional campesina nariñense.

¹³⁵ Información suministrada en entrevista realizada a Iván Gústín director general de la agrupación Illamantu. (N.A.)

La canción más representativa de Illamantu es *Danzantes del Sol* creación de Fidel Castro e Iván Gústín a ritmo de bambuco sureño, que habla desde el imaginario mitológico y está basada en una visión tras la toma de Ayahuasca.

Para 2013 la agrupación busca la grabación de una segunda producción musical, siempre encaminada y anclada en la afirmación de una identidad basada en la música campesina y tradicional de Nariño.

7.4.6. Kantus¹³⁶



(Figura 84)

Nace de la experiencia musical de Vladimir Timaran y Raúl Santacruz con el dueto Kantos Juglares en el año 2000, donde se integraron músicos como: Juan Carlos Cadena, Alfonso Rueda, Alberto Erazo e Iván Gústín. Andrés Zambrano, actual director musical se integrará en el 2002, posteriormente se consolidaron como agrupación bajo el nombre Kantus, que refiere un ritmo musical boliviano y a una flor peruana. Al inicio de su carrera la agrupación interpretaba música de grupos representativos de América del sur como Illapu, Inti Illimani entre otros. En el 2006 hacen su primera producción llamada *Kantus*. En el mismo año grabaron con el productor canadiense Thomas Graham la producción *Urcunina*, donde presentan 11 canciones inéditas del grupo. En la actualidad la agrupación está integrada por Vladimir Timaran en la primera voz y charango, Daniel Parada percusionista, Michael López en la guitarra, Daniel Bastidas en los teclados y tiple, Julio Ibáñez, Edward Cabrera en los vientos y Andrés Zambrano en la dirección musical.

Kantus procura trabajar los ritmos representativos de todo el territorio andino, ritmos con fuerza y energía latinoamericana, recorriendo el folklore de todos los países que la conforman y exaltando los ritmos colombianos para buscar un estilo propio.

¹³⁶ Información suministrada en entrevista realizada a Andrés Zambrano director general de la agrupación Kantus. (N.A)

Kantus ha logrado espacios y escenarios dentro de Colombia y en el país vecino Ecuador. Fueron reconocidos tres años consecutivos con el premio *Correo del Sur*, entregado por el Diario del Sur como mejor agrupación de música andina de la ciudad.

Kantus se ha consolidado como una agrupación relevante en el contexto andino de Pasto y busca con su música llevar mensajes positivos en su trabajo. Para 2013 la agrupación tiene proyectos de sacar un nuevo CD y hacer un DVD en vivo para su lanzamiento.

7.4.7. Makiruwa¹³⁷



(Figura 85)

Esta agrupación surge desde el año 2004 con un deseo personal del músico nariñense Juan Carlos Cadena en el estudio del charango como instrumento solista. El primer proyecto se llamó *EL Canto del Charango* integrado por Juan Carlos e Iván Gústín en la guitarra donde tuvieron la posibilidad de participar en el Festival Mono Núñez de 2004. Alternamente estos dos músicos integraban la agrupación Kantos Juglares y a raíz de la llegada del productor Thomas Graham se puede consolidar una grabación en estudio de su proyecto. Desde ese entonces la agrupación pasa a ser *Makiruwa*, que en principio se pensó como un proyecto de estudio pero con la llegada de más integrantes paso a fortalecerse como una agrupación de música andina latinoamericana en la ciudad. La palabra viene de una canción del maestro Osvaldo Torres, que hiciera *Trencito de los Andes* en una producción llamada *Escarcha y Sol*, que habla del charango campesino, sus historias y vivencias a través en el campo. Posteriormente después de un viaje a Peguche Ecuador y tras una investigación descubrieron que la palabra en quechua significa Hecho a Mano.

¹³⁷ Información suministrada en entrevista realizada a Juan Carlos Cadena director general de la agrupación Makiruwa. (N.A)

Los integrantes actuales de la agrupación son: Mario Ponce en el bajo, Oscar Torres en la guitarra, Yeimi Argoty en la percusión y Juan Carlos Cadena en el charango. Esta agrupación invita músicos a unirse eventualmente a su trabajo. Dentro de su labor musical la agrupación basa su composición variando los ritmos tradicionales de la música andina y mezclando elementos de otros géneros como la música celta y el rock, que sirven como herramientas que generan un estilo propio a través del charango como solista. El trabajo de composición es esencialmente realizado por su director Juan Carlos Cadena.

Esta agrupación ha estado en distintos escenarios de la ciudad de Pasto alternando con diversos grupos nacionales e internacionales, ha participado también de Festivales en Cusco en tres ocasiones.

Para 2013 el proyecto de Makiruwa es grabar el trabajo elaborado a través de la investigación del charango realizado por Juan Carlos Cadena en la finalización de los estudios de profesionalización de música, en el Programa Colombia Creativa de la Universidad de Nariño.

7.4.8. Solsticio¹³⁸



(Figura 86)

La agrupación Solsticio surge en principio de un taller a mediados de los años ochenta llamado Antara. En él, confluían distintas personas del medio artístico buscando espacios musicales creativos. En noviembre de 1986 hicieron un lanzamiento en concierto de los temas trabajados durante un largo periodo ya bajo el nombre de Solsticio. Una de las innovaciones del grupo fue incluir en su formato la presencia femenina; formato que siempre se ha mantenido. Los integrantes en esa época eran: Yenni Muñoz, Gema Córdoba, Dayra Rodríguez, Jaime Vallejo y

¹³⁸ Información suministrada en entrevista realizada a Jaime Vallejo director general de la agrupación Solsticio. (N.A)

Antonio Troya. Su principal idea era y ha sido la de crear un concepto con la música tradicional nariñense y llevarla al reconocimiento nacional.

Durante toda su carrera artística la agrupación ha sido invitada a festivales y eventos musicales en países como: Venezuela, Ecuador, Perú y han participado en diferentes festivales nacionales y locales. Algunas de esas participaciones y reconocimientos son: Ganadores del Concurso Nacional de Composición inédita en la modalidad instrumental y vocal instrumental en mayo de 1998 y convocado por el Ministerio de Cultura, ganadores del XXXIX Concurso Nacional del Bambuco en Neiva Modalidad Instrumental en junio de 1999, invitados al Festival de la Plaza del Concurso Nacional Mono Núñez en 1997, invitados al Festival Latinoamericano de Música y Danza realizado por el Honorable Concejo Municipal en Fiestas de Aniversario de Quito Ecuador en Noviembre 1999 y 2000, invitados por el ATENEO MIGUEL OTERO SILVA, de Barcelona, Capital del Estado Anzoátegui Venezuela en Junio de 1992, invitados al Festival Universitario de Música y Danza en Piura Perú Junio de 1996 y ganadores en la Modalidad de Murgas Tradicionales de los Carnavales de Negros y Blancos, San Juan de Pasto, Enero de 2008.

La agrupación está encaminada en resaltar los ritmos andinos colombianos y abarcan la mayoría de ritmos del sur del continente. *Embrujo Andino* fue su primer trabajo musical. Han participado en varias producciones financiadas por distintas entidades públicas. Esta agrupación se ha preocupado por registrar en partituras y documentos todos sus trabajos. Una de sus canciones representativas de la agrupación es *Volcán Viento y Ceniza* que refleja la realidad vivida por muchos habitantes en 1992 tras la alerta de erupción volcánica en la ciudad.

En la actualidad la agrupación está conformada por: Dayra Rodríguez, Luis Eduardo Checa, David Vallejo y Jaime Vallejo. Una cualidad importante que ha trabajado la agrupación en todos sus años de camino, es la creación de talleres culturales para contribuir con la convivencia pacífica de la sociedad nariñense y exaltar la producción cultural de la región. Esta labor la realiza la agrupación a través de conciertos, talleres musicales y charlas.

La agrupación tiene como proyecto para 2013 a través de su corporación cultural, la creación de una escuela de música del Carnaval de Negros y Blancos, con el fin de llevar la música andina nariñense a un nivel protagónico.

7.4.9. Raíces Andinas¹³⁹



(Figura 87)

La agrupación nació en 1981 y fue fundada por los hermanos Hernán y Omar Coral. Desde su creación la agrupación ha estado enfocada en enaltecer el valor cultural de la música andina latinoamericana. Durante sus más de treinta años de carrera musical, Raíces Andinas ha contado con músicos profesionales que aportan sus conocimientos en el arte andino al enriquecimiento de las composiciones e interpretaciones de la agrupación.

En la actualidad esta agrupación está integrada por los músicos: Hernán Coral director musical, Omar Coral, Luis Gabriel Arteaga, Luis Olmedo Tatalcha y Leonardo Fabio Yepes.

Su trabajo ha sido reconocido en países como Ecuador, España y Colombia. Dentro de sus reconocimientos se destacan: La obtención del primer puesto en el Festival Mono Núñez en 1988, ocho premios de la Revista Correo del Sur a mejor agrupación andina, segundo puesto en el Festival Anselmo Duran Plaza en la ciudad de Neiva en 1992 y primer puesto en el Festival Colono de Oro en Florencia Caquetá en el año de 1990, además de muchos reconocimientos entregados por las entidades públicas del Departamento de Nariño.

En 2011 la agrupación Raíces Andinas hizo parte del proyecto liderado por el maestro español Philip Duperly con la fundación Laboramusic Colombia. El mismo año viajan a Alicante España en compañía de un coro de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto para presentar un concierto en el Palacio de Artes de Altea.

¹³⁹ Información suministrada en entrevista realizada a Hernán Coral director general de la agrupación Raíces Andinas.(N.A.)

Dentro de su discografía se destacan álbumes como: Valle de Piedra en 1989; Vientos de Galeras en 1991, Tu canción, Mi canción 1993; Impulsando el Tiempo en 1998, Contrastes en 2003 y en 2011 su producción de aniversario que recopila treinta años de vida artística y de historia musical: raíces Andinas 30 Años. Sus canciones más representativas son: El cisne, Pedro Bombo, La Tescualeña y Los Caballos Pisaron el Sol del maestro Luis Felipe Benavides.

7.4.10. Yakuara¹⁴⁰



(Figura 88)

Yakuara surge en primera instancia como curiosidad de jóvenes universitarios por hacer música sin intención profesional en 2003. Al solo tener un conocimiento empírico de la música, esta agrupación se preocupó por iniciar un proceso de estudio y aprendizaje de la misma. De una manera muy simple, empezaron a tocar en serenatas y en escenarios pequeños donde se incluyen más instrumentos del formato andino. En 2004 se constituye una agrupación de seis integrantes haciendo covers de agrupaciones hiticas y acceden a las peñas, donde el grupo se preocupa por hacer de la música un ejercicio más profesional. Por casualidad algunos integrantes de esta agrupación eran vecinos de William Rodríguez director de la agrupación Dama-wha. La cercanía con este grupo incide para que la agrupación empiece a trabajar la música de otra manera, inicia un nuevo proceso de investigación y un nuevo concepto de fusión en la composición. Para este nuevo proceso el grupo quedo integrado por Juan Manuel Jurado, David Jurado, Inti Rodríguez, Yamid Sinsajoa y Jaime Cano. Investigaron e interpretaron la música de Dama-wha, y en este espacio, Fabio Lozano, integrante de esta agrupación les dan el nombre de Yakuara. Este contacto con músicos experimentados les da la visión de trabajar la música y empezar a construirla bajo un concepto. La música de Yakuara empieza a investigar conceptos de identidad

¹⁴⁰ Información suministrada en entrevista realizada a Juan Manuel Jurado y David Jurado integrantes de la agrupación Yakuara. (N.A)

latinoamericana y todo esto encaminado a su trabajo. Actualmente el grupo está integrado por Juan Manuel Jurado, Mauricio Moreno, Yamid Sinsajoa y David Jurado. La palabra Yakuara viene del proceso de cultivo de papa y es la hoja que se corta de la planta.

La música fusión de Yakuara participa en 2006 en el Concurso Internacional de Música y Danza Latinoamericana en San Luis Gonzaga en Tuquerres. Este fue el primer acercamiento en escenario como agrupación y ganaron el primer premio del concurso. El recorrido de la agrupación ha sido prácticamente local, en Encuentro de Culturas Andinas en el Carnaval de Negros y Blancos, en distintos colegios de la ciudad, en festivales de música muy cercanas al Jazz y en el Concurso de Música Popular Contemporánea.

Para la intención compositiva, los integrantes de Yakuara, mezclan los distintos ritmos tradicionales y festivos andinos con amalgamas y tiempos compuestos utilizados por el Jazz, el Latin Jazz el Funk. Yakuara en palabras de su director musical David Jurado, no busca hacer el ritmo tácito y original, si no que buscan una deconstrucción rítmica y amalgamada, que utiliza las polimetrías para dar una característica sonora única.

Yakuara construye sus composiciones a través de un proceso muy democrático que surgió de la comunicación entre la academia y el empirismo. Amalgamar estas dos corrientes es una cualidad que tiene la agrupación y esto le da un equilibrio interesante. Dentro de este espacio creativo la agrupación busca también trasladar el arte pictórico al plano musical. Una de sus obras representativas es un san juanito llamado: Naqak, que surge de un personaje mítico de la cultura indígena peruana que asesinaba mujeres. Esto para la agrupación representa las estructuras de poder que controla y regula las formas de inscripción en la sociedad de un sujeto.

Para 2013 Yakuara tiene proyectos de participación en el Festival del Mono Núñez, la consolidación de su Misa Andina y grabar su primera producción discográfica. La agrupación mira la tradición desde la contemporaneidad y desde el punto de vista del entorno nuevo que se está desarrollando.

7.5. Escenarios de difusión y cultores de la música andina latinoamericana en la ciudad de San Juan de Pasto

Son pocos los espacios que las agrupaciones de música andina latinoamericana han alcanzado en la ciudad. En algunos casos solamente en las Peñas andinas han cumplido su labor de dar a conocer el trabajo realizado. La gran mayoría de eventos musicales y culturales andinos que convocan miles de personas son realizados en la Concha Acústica Agustín Agualongo, que se ha convertido en el centro de expresión cultural de la ciudad, y donde por primera vez se escuchó la música de Inti Illimani histórico en un hecho relevante para todos los amantes la música. Otros eventos requieren espacios más íntimos como el Teatro Imperial, donde en el 2010 la ciudad escucho por primera vez a la agrupación Quilapayun de Chile. Este evento fue la oportunidad para que los músicos que interpretan este género en la ciudad se acercaran a la gran experiencia de esta agrupación a través de talleres. Otras agrupaciones importantes como Illapu, Altiplano y Kjarkas han llenado sus eventos con miles de admiradores en escenarios como el Coliseo Cubierto Sergio Antonio Ruano, el Estadio Libertad de Pasto y el Teatro Bethlemitas.

Para las agrupaciones locales se reservan espacios en los festivales y eventos que enaltecen la cultura andina entre ellos están:

7.5.1. Carnaval de Negros y Blancos

Durante los eventos realizados en el marco de esta importante celebración para la ciudad, se ha reservado por parte de los organizadores el día 3 de enero para la participación de las agrupaciones musicales andinas latinoamericanas. Durante este día se realiza en la ciudad el desfile de Colectivos Coreográficos, donde a través de la danza y de la música muchos artistas buscan ganarse un puesto en el Desfile Magno realizado el día 6 de enero. Este desfile se denomina: Canto a la Tierra, y llega al estadio Libertad para culminar con un gran concierto de música andina. Para el 2013 los organizadores decidieron junto con la Asociación Pawari Runa, ofrecer a las agrupaciones otro espacio más. El 21 de Diciembre de 2012 se realizó el concurso que eligió las 8 mejores agrupaciones de la ciudad para presentarse en la Plaza de Nariño, en un evento el 3 de Enero de 2013, que convocó más de 6000 personas que disfrutaron de temas inéditos de las agrupaciones: Apalau, Bambu, Mestizaje, Expresión, Kantus, Llama Brava, Somos y Quinto Elemento.

7.5.2. Festival de Música y Danzas Andinas “*Tierra que anda, Hombres que cantan*”

Este festival se realiza en colaboración de los Colectivos Coreográficos de la ciudad, la Secretaría de Cultura de la Alcaldía de Pasto y la Dirección Administrativa de Cultura Departamental de la Gobernación de Nariño. Este festival fue fundado por Milton Portilla, que ha trabajado desde las entidades públicas por la comunidad andina en la ciudad. Durante este festival que ya conmemora su décima quinta versión, hay espacio para la danza y la música representativa de los pueblos andinos. El escenario escogido para presentar estas manifestaciones es la Concha Acústica Agustín Agualongo el 1 de mayo de cada año.

7.5.3. Encuentro de Culturas Andinas “*Tiempo de Florecer*”

Durante el mes de Agosto y desde el 2009 la Gobernación de Nariño y el pueblo celebran este encuentro que reúne a las distintas culturas ancestrales de los países del área andina y demás invitados en la ciudad de Pasto. Entre Taitas y Chamanes, se reflexiona sobre las memorias ancestrales, tradiciones y saberes de estos pueblos dentro de los modelos políticos en América Latina. El propósito de este evento es la integración de los pueblos, establecer puntos de convergencia y debatir sobre los problemas que enfrentan las comunidades. En el marco del encuentro se realiza el Festival Internacional de Cine de Pasto y múltiples eventos relacionados con las artes plásticas, artesanías, danza y música de la región andina. Para las agrupaciones de música andina, este ha sido un espacio para mostrar su trabajo en los diferentes eventos. Algunas agrupaciones internacionales han sido parte como: Altiplano de Chile que presento en el 2011 y en colaboración de la agrupación coral Ecovocal, coros de la Universidad de Nariño y la Banda Departamental de Nariño un ensamble de su misa andina.

Dentro del contexto de la ciudad de Pasto existen personas y colectivos humanos que aportan, preservan y transmiten los conocimientos adquiridos en el campo de la música andina latinoamericana. Con su trabajo estas personas exaltan la riqueza musical de la ciudad y son guardianes de la cultura de nuestro pueblo. Son muchas las que trabajan desde espacios limitados a través de esta expresión cultural. Entre ellos se encuentran:

7.5.4. Alfonso Rueda¹⁴¹



(Figura 89)

Luthier de la ciudad de San Juan de Pasto que trabaja en la construcción de instrumentos andinos. Durante sus primeros años, recibió la influencia de esta música a través de su madre. Ese interés que despertaron en él los sonidos del sur, lo llevó a la investigación de la instrumentación utilizada para la ejecución de la música andina latinoamericana. A los nueve años empieza a experimentar con las primeras quenás, calentando unas varillas de metal para perforar cañas. Los conocimientos adquiridos a través de los años han sido empíricos y se han dado gradualmente debido a la relación que ha tenido con personajes como Mauricio Vicencio, John Granda, Maestro Sotelo, Humberto Chávez de Ecuador, Juan Carlos Españas entre otros que han guiado el camino de la construcción de Alfonso.

Dentro del catálogo de instrumentos aerofonos que fabrica se encuentra toda la gama de: Mohoceños, Quenas y Zampoñas. De la familia de los cordófonos andinos: Charangos, hualaychos, mangueritos, ronroco, chillador y toda la variedad de charangos. Dentro de los instrumentos de percusión: bombos legüeros, los wankara, las tarolas, las cajas challeras.

¹⁴¹ Información suministrada en entrevista realizada a Alfonso Rueda, luthier y constructor de instrumentos en la ciudad de Pasto. (N.A)

Como principal material de construcción para su trabajo se encuentra la madera, los vejucos, las cañas, las semillas, el cuero, las cuerdas y otra cantidad de materiales que son necesarios para su labor.

Alfonso ha modificado la parte estética de algunos instrumentos sin transgredir su estructura musical, por ejemplo las quenás realizadas por él en distintos materiales como papel y metal, y en instrumentos de cuerda con la utilización de calabazos o semillas.

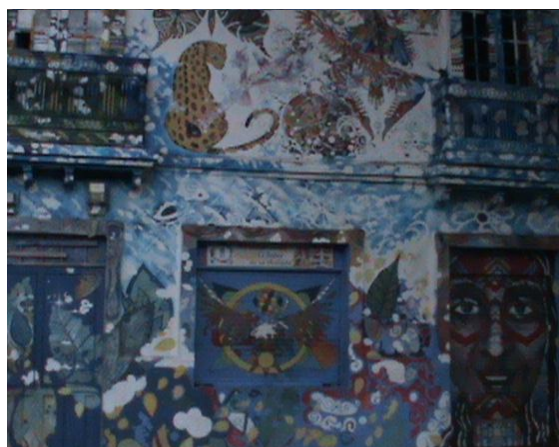


(Figura 90)



(Figura 91)

Su taller de construcción está ubicado en la calle 22 sobre la Avenida Santander. Su trabajo y conocimientos son esenciales para la labor de los músicos andinos de la ciudad y su labor ha enriquecido el quehacer musical.



(Figura 92)

7.5.5. Asociación Pawari Runa “*El pueblo alzando el vuelo*”¹⁴².



(Figura 93)

Para las agrupaciones de música andina ha sido muy difícil el unificarse y establecerse como una asociación. Existieron otros intentos como la Asociación la Minga y Latinoamérica Canta que no avanzaron más en el trabajo musical de los grupos andinos. Con ese deseo de hacer un trabajo conjunto nace la asociación Pawari Runa, que reúne 23 grupos de este género musical desde el 28 de diciembre de 2008. El inconformismo por el trato que había dado Corpocarnaval en la participación de estas agrupaciones para el Carnaval de 2009, llevó a la conformación de esta asociación. Era una propuesta alterna a lo que estaba ofreciendo la parte gubernamental. El primer evento que realizaron fue un Festival de tres días en el marco del Carnaval de Negros y Blancos del 2009, donde se presentaron las 23 agrupaciones de música andina en una labor titánica y de mucho esfuerzo, con una escasa colaboración de las entidades públicas. Ese evento se realizó con gran éxito en la Concha Acústica de la ciudad y asistió la agrupación ecuatoriana Ñanda Mañachi como invitado internacional.

Después de este evento la asociación organizó sus estatutos y estableció algunos beneficios para los participantes. Nació como asociación sin ánimo de lucro para buscar un espacio propio y salir más allá de las peñas andinas de la ciudad. Según palabras de Sonia Narváez Guerra integrante y miembro activo de esta asociación, la labor ha sido muy difícil porque no se ha logrado establecer un colectivo general que trabaje por los beneficios comunes.

Las agrupaciones que conforman esta asociación son: Aluvión, Antarky, Bambu, Café Negro, Canto y Libertad, Carlo de Ávila y travesón, Dama-Wha, Expresión, Fortaleza Andina, Inkala, Inti Llacta, Llama Brava, Mestizaje, Raíces Andinas, Raza Andina, Solsticio, Tierra de Fuego, Tierra Mestiza, Urkuyana y Yakuara

¹⁴² Información suministrada en entrevista realizada a Sonia Narváez miembro principal de la Asociación Pawari Runa. (N.A)

La asociación Pawari Runa realizó el Festival durante tres años consecutivos, con la ayuda de algunas entidades. Para el 2013, la entidad Corpocarnaval asumió y se encargó de este espacio, donde convocó a todas las agrupaciones de música andina de la ciudad de Pasto a participar en un concurso donde los primeros ocho actuarían el 3 de enero en la Plaza de Nariño en el marco del carnaval.

La idea y el sueño de esta asociación es realizar un festival con el nombre Pawari Runa. Este colectivo de músicos seguirá trabajando para lograr espacios diferentes, y que se considere su música como la primera expresión que le da la forma al carnaval andino de la ciudad.

8. OBRAS INEDITAS

8.1. Telembí Agrupación Apalau

Fragmento de la obra musical Cantata Ancestral Leyendas de Nariño, basada en el libro del historiador y artista Oswaldo Granda Paz, y con música original del maestro John Granda Paz.

Esta obra consta de 19 movimientos, nueve de ellos musicales y diez narrativos. La obra Telembí narra una historia de amor frustrado de su protagonista Telembí con su amada Inchima.

Es una obra compuesta en tonalidad axial de si menor, utiliza un ritmo de huayno, amalgamado en compases de 2/4 y 3/4. La instrumentación usada en esta obra consta de: quena, quenacho, zampoña malta, zampoña toyo, guitarra, charango, cuarteto de cuerdas clásico, cuarteto vocal, bajo eléctrico y percusión.

8.2. Danzantes del Sol Grupo Illamantu

Obra basada en experiencias cercanas y rituales con la planta sagrada del Ayawasca. Su autor Fidel Castro refleja la cosmovisión andina a través del ritmo de son sureño; su tonalidad axial es la menor y utiliza la siguiente organología: quena, zampoñas, tiple, percusión y voz líder.

8.3. Taita Quillacinga Grupo Dama Wha

Hace parte de la Suite Canto al Galeras constituida por cuatro danzas y que fue ganadora del Festival Mono Núñez en 1995. Esta obra está compuesta en tonalidad axial de mi menor y tiene un ritmo sureño. Fue una de las obras interpretadas en colaboración con la Banda Sinfónica Departamental de Nariño en el marco del Encuentro de Cultural Andinas en 2010.

8.4. Flor de los Vientos Grupo Expresión

Obra compuesta por el joven músico nariñense Jesús David Narváez. Esta obra está escrita en ritmo de huayno y su tonalidad axial es re menor, se destaca como instrumento principal la mandolina. En la parte intermedia se invoca un canto

ancestral llamado: Kantus de Italaque, que consiste en un llamado repetitivo que hacen las zampoñas junto a la percusión. La organología utilizada es: quenacho, zampoñas, charango, mandolina, guitarra, bajo y percusión.

8.5. Amanecer en la Cruz del Sur Grupo Kantus

Obra cosmológica compuesta por el músico nariñense Juan Carlos Cadena. Esta obra enaltece la belleza de la naturaleza y todo lo que ella nos ofrece. Su tonalidad axial es de la menor, pasando por diversas tonalidades entre ellas, re menor y mi menor. Su ritmo es de San Juanito utilizando la siguiente organología: quena, zampoñas, ronroco, guitarra, bajo, percusión y voz líder.

8.6. El Túnel Grupo Makiruwa

Esta obra hace parte del recital de grado del compositor y charanguista Juan Carlos Cadena Silva. Está compuesta en tonalidad axial de re menor, utilizando el ronroco como instrumento protagonista de la obra, y dotándolo de elementos vanguardistas del Rock como el slide (recurso utilizado para hacer glisandos en las guitarras eléctricas). La organología utilizada en esta obra consta de: ronroco, guitarra (sexta cuerda afinada en re), guitarra eléctrica, violín, teclado, bajo eléctrico y batería.

8.7. Allimanda Cocha Grupo Solsticio

Esta obra es un tributo a la majestuosa Laguna de la Cocha. Compuesta por Luis Eduardo Checa, Jaime Ernesto Vallejo y David Vallejo. Escrita en tonalidad axial de la menor en ritmo de bambuco sureño. Utiliza instrumentos como: quena, quenacho, sikus, bajones y maltas, toyo, guitarra, tiple, charango, bajo eléctrico, cuarteto vocal y percusión.

8.8. La Tescualeña Grupo Raíces andinas

Obra original de Antonio Paz Rendón con arreglos de Hernán Coral director de Raíces Andinas. Está compuesta en tonalidad axial de mi menor y ritmo de son sureño. La temática de esta obra es de carácter jocoso regional, tomando como motivo situaciones cotidianas y tradicionales; la particularidad de esta obra es el

enaltecimiento de la belleza de la mujer campesina. Utiliza la siguiente organología: quena, zampoña, tiple, guitarra, bajo eléctrico, percusión y voz líder.

8.9. Naqak Grupo Yakuara

Obra que está basada en un cuento mitológico de la cultura indígena peruana. El Naqak es un asesino de mujeres a sueldo. Esta obra se particulariza por tomar como referencia el ritmo de San Juanito en un compás totalmente diferente al original. Su tonalidad axial es fa sostenido menor y está escrito a 7/8, además esta obra posee elementos Jazzísticos que brinda una particularidad al sonido de Yakuara. La organología utilizada es: clarinete en si bemol, zampoñas, guitarra, bajo eléctrico y percusión.

8.10. Condena. Fragmento de la Suite, Momentos de una Vida por Wilson Andrés Cuaical.

Obra realizada como recital de grado creativo que recibió honores por su gran trabajo de ensamble y composición vanguardista. La obra consta de cuatro movimientos que son: Infancia, Condena, Crucifixión, Muerte y Resurrección. Está basada en la vida y pasión de Jesucristo, es una obra descriptiva que usa aspectos minimalista en su construcción compositiva, además utiliza compases compuestos inusuales, los cuales hacen compleja su interpretación y despiertan curiosidad en los oyentes. Su tonalidad axila en do menor y está escrita en compás de 3/4. Utiliza los siguientes instrumentos: flauta traversa, saxofón soprano, zampoñas, charango, ronroco, guitarra bajo eléctrico, cuarteto de cuerdas clásico, cuarteto vocal, timbales sinfónicos y percusión.

8.11. Son Sureño Orquesta de Instrumentos Andinos.

Obra compuesta por el músico nariñense Alberto Mera e interpretada por la Orquesta de Instrumento Andinos creada por el mismo como proyecto de grado. Esta orquesta integrada por los músicos nariñense perteneciente a la mayoría de las agrupaciones andinas de la ciudad, tuvo gran aceptación por el público local y nacional. Esta obra escrita en tonalidad axial de mi menor y utiliza la siguiente organología: quena, quenacho, tropa de zampoñas, mohoceño, bandola, tiple, charango, guitarra, marimba, bajo eléctrico y percusión.

CONCLUSIONES

Esta investigación arroja como resultado la importancia de incluir dentro de los espacios académicos la investigación sobre las músicas populares urbanas, para la conservación y proyección de este patrimonio artístico y cultural poco explorado. Dentro de la música andina latinoamericana realizada en la ciudad de Pasto, son pocos los documentos que conservan y preservan el trabajo de los grupos actuales.

Para iniciar esta investigación fue necesario ahondar en los procesos sociales de los pueblos andinos y latinoamericanos, y así entender, por qué las múltiples problemáticas enfrentadas a través de los hechos históricos crean una familiaridad que va más allá de las relaciones políticas, y que los convida a compartir tantas similitudes culturales. Los sucesos afrontados por los estudiantes, músicos y activistas políticos de la década del setenta en el cono sur, son el punto de partida que llevó a la masificación de sus ideas a través de la música, y posteriormente las que lograron entrar y encantar a muchos jóvenes pastusos que escucharon y reprodujeron ese espíritu revolucionario.

Al entrar y enfocarse en una población musical urbana que realiza un tipo de expresión tan difundida en el mundo, se puede identificar un vínculo muy estrecho entre las tradiciones musicales, sociales y culturales de países del área andina, que influyen en la creación musical de la ciudad, y que a través de ritmos foráneos han entrado de manera inmediata en el imaginario colectivo de la gente común que no vive en el ambiente musical. A su vez, esto ha desarrollado un tipo de identidad local que se muestra como propia al resto del país. La adaptación de distintos elementos de países andinos para apropiarlos al contexto musical de la ciudad, y la búsqueda local de la identidad ha creado una folklorización gradual del género andino que se presenta como emblema del Carnaval de Negros y Blancos; máxima expresión del sentir nariñense.

Dentro de la labor artística de los músicos dedicados a la expresión andina en la ciudad, se puede concluir que hay ciertos elementos que han influido en el trabajo y consecución de los proyectos musicales de las diferentes agrupaciones. Existen dos concepciones hacia el quehacer musical andino: la primera expresa un sentimiento arraigado a la tradición y la continuidad que se encamina hacia la consecución de una identidad local basada en lo folklórico, y la segunda, una visión globalizada e incluyente que busca a través de las fusiones musicales nuevos espacios y audiencias.

Aunque la profesionalización gradual de los músicos integrantes de estas agrupaciones ha incrementado y enriquecido la parte compositiva de las mismas, existe una problemática sobre el registro en partituras del trabajo realizado por

algunos grupos, ya que su labor de creación musical se centra en los espacios de ensayo y se limita a ser un conocimiento adquirido que no necesita de transcripción.

Las fuerza externas también atacan el trabajo realizado por las agrupaciones andinas latinoamericanas, ya que el contexto cerrado y alejado de la ciudad ha limitado su trabajo a un plano local difícil y poco dispuesto a la comercialización de la música realizada. Aunque la música andina se muestra como un foco de identidad urbana pastusa para el resto del país, el trabajo de las agrupaciones se hace difícil al no encontrar espacios de difusión. Existe otro elemento que retiene a las agrupaciones en su proceso de masificación, y que algunas han logrado sortear con resultados poco a poco exitosos: la profesionalización de las agrupaciones y la organización de las mismas como marca.

Dentro del trabajo colectivo, han enfrentado algunos inconvenientes que se pudieron sortear creando asociaciones para la consecución de espacios de difusión y reconocimientos por parte de las entidades gubernamentales. Aunque la tarea por mantener unido el gremio ha sido del trabajo de algunos pocos, la comunidad de músicos andinos se ha caracterizado por tener en sus insignias la unión y la colaboración entre sí.

Para la parte académica en los ámbitos universitarios, se pretende generar una reflexión en torno a toda la ganancia que se puede obtener en el campo de la documentación y que permita visualizar la historia y el trabajo de los artistas, que no solo archive a través de documentos, si no de crear espacios para discutir los cambios y aportes actuales de las músicas populares urbanas en el plano académico, y que posibilite construir una memoria actual del desarrollo artístico a través del pensamiento reflexivo del músico.

BIBLOGRAFÍA

ABADIA MORALES, Guillermo. La música folclórica colombiana. Universidad Nacional, Divulgación Cultural. Bogotá, 1973.

ABECASIS, Alberto. La chacarera bien medida. Un estudio de su historia, ritmo, forma y articulación. Con un análisis aplicado a más de 100 ejemplos. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina, 2004.

ALCARAZ, Mario, DIAZ, Roberto. La guitarra: historia; organología y repertorio. Editorial Club Universitario. Alicante, 2010.

ALEXIS CARDENAS. Biografía. Disponible en:
<http://www.venezuelademo.com/musicos/artistas/alexis-cardenas-trio.pdf>.

ALI PRIMERA. Disponible en:
http://www.venezuelatuya.com/biografias/ali_primera.htm.

ALTIPLANO. Disponible en:
<http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/altiplano.html>.

ARETZ, Isabel. América Latina en su Música. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 1985.

ARIEL RAMIREZ. Trayectoria. Disponible en:
<http://www.arielramirez.com/biog.htm>.

ATAHUALPA YUPANQUI. Anónimo. Disponible en:
<http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/atahuallpa-yupanqui.html>.

AWATIÑAS. Disponible en:
<http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/11/awatinas.html>.

BARBERÀ RECASENS, Albert. A tres bandes: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano. Ediciones AKAL. Madrid, 2010.

BURBANO, Jorge Andrés y LOZANO, Fabio. Dama Wha, la historia desde adentro. Trabajo de grado Licenciatura en Música. San Juan de Pasto.: Universidad de Nariño. Facultad de Artes. Departamento de Música, 2012.

CAVOUR, Ernesto. El charango: Su vida, costumbres y desventuras. Producciones CIMA. 1988.

CIVALLERO, Edgardo. Idiófonos Andinos: generalidades. Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/06/los-idiofonos-andinos-generalidades.html>.

CIVALLERO, Edgardo. La Trutruca y el Ñolkiñ. Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2012/05/la-trutruca-y-el-nolkin.html>.

CIVALLERO, Edgardo. Chimizapagua. Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/06/chimizapagua.html>.

CIVALLERO, Edgardo. Jatari. Disponible en: <http://tierradevientos.blogspot.com/2011/01/jatari.html>.

COOK, Federico. El cuatro venezolano. Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven. Caracas, 1986.

DÍAZ DEL CASTILLO, Emiliano. El Caudillo: Semblanzas de Agualongo. Biblioteca Nariñense de Bolsillo. San Juan de Pasto, 1983.

DOMÍNGUEZ ZALDÍVAR, Saúl. La música de nuestra tierra: La Zamba, Historia, Autores y Letras. Gidesa. Buenos Aires, 1998.

ENSAMBLE GARRUFIO. Historia. Disponible en: <http://ensamblegurrufio.com.ve/>.

ERNESTO CAVOUR. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/ernesto-cavour.html>.

ESPINOSA APOLO, Manuel. Los mestizos ecuatorianos. TRAMASOCIAL Editorial. Quito, 2000.

FEDERICO TARAZONA. Biografía. Disponible en: <http://www.federico-tarazona.com/biografia.html>.

FORO DE HISTORIA Y CULTURA EN GENERAL. Historia de la música suramericana. Música Andina. Disponible en: <http://paxceltibera.el-foro.net/t134-la-musica-andina>.

FRANGINALS, Manuel África en América Latina. África en América Latina. Siglo XXI Editores. Madrid, 1996.

GONZALEZ R., Juan Pablo. Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 12. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>

GONZALEZ R., Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. En: Revista Musical Chilena. No. 55, 2001. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0716-27902001019500003&script=sci_arttext.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana. En: Revista Musical Chilena. 1986. Disponible en: <http://www.candela.scd.cl/comp3/docs/EstudioMusPop-JPGonz.pdf>.

GRUPO APTHAPI. Música Tradicional del Altiplano. Instrumentos. Disponible en: <http://apthapi.blogspot.com/search/label/Instrumentos>.

GRUPO PUTUMAYO. Disponible en: <http://grupoputumayo.com/index.html>.

GRUPO SURAMÉRICA. Biografía. Disponible en: http://www.gruposuramerica.org/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=2.

GUERRERO, Juliana. "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización". TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural, 2012 Music Review 16. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans16/trans_16_09.pdf.

HUAYANAY. Biografía. Disponible en: <http://solomusicaandina.foroes.biz/t3959-los-huayanay-ecuador>.

HURTADO, Leopoldo. Apuntes sobre historiografía musical. Revista Musical Chilena. Disponible en: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12106/12463>.

ILLAPU. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/illapu.html>.

INTI ILLIMANI. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/inti-illimani.html>.

JIMENEZ, Paco. Instrumentos Andinos y Sud Americanos. Disponible en: <http://www.pacoweb.net/Cuerdas/cuechara.htm#Ronroco>.

LATHAM, Alison. Diccionario Enciclopédico de la Música. Musicología. México DF: Fondo de cultura económica, 2010.

LECHIN, Juan Claudio. Bolivia: Diablada ferroviaria de Oruro. En: Revista Arcadia. Vol. 6, 2006. Disponible en:

http://books.google.com.co/books?id=C2YEAAAAMBAJ&pg=PT11&dq=Bolivia:+Di+ablada+ferroviaria+de+Oruro.&hl=es&sa=X&ei=afp_UbefEMjF0QHMr4HAAw&ved=0CDAQ6AEwAA.

LIPSKY, John. Afro-Bolivian Spanish. Iberoamericana. Madrid, 2008.

LÓPEZ CANO, Rubén. "Musicología manual de usuario". Texto didáctico. Escola Superior de Música de Catalunya, 2010.

LOS CHALCHALEROS. Anónimo. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2012/11/los-chalchaleros.html>.

LOS INCAS/ URUBAMBA. Anónimo. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2012/03/los-incas-urubamba.html>.

LOS KJARKAS. Disponible en: <http://www.loskjarkas.com/bolivia/>.

MARTINEZ, Javier. Música Andina Latinoamericana. En: Historia de la Música en Nariño. Pasto: Fausto Martinez Figueroa, 2008.

MEMORIAS DEL ENCUENTRO INTERNACIONAL DE HISTORIA, VERIFICADO CON MOTIVO DE LOS 450 AÑOS DE PASTO. 1987: San Juan de Pasto, Colombia. Academia Nariñense de Historia. 1987.

MENZIES, Gavin. 1421. El año que China descubrió América. Editorial Grijalbo, 2003.

MERCEDES SOSA. Biografía. Disponible en: <http://www.mercedessosa.com.ar/marcosmaster.htm>.

MORENO, Héctor Alonso, MACHADO, Alejandra y RODRIGUEZ, Adolfo León. Multiculturalismo en la Constitución de 1991: en el Marco del Bicentenario. Universidad del Valle. Cali: Programa editorial UNIVALLE, 2010.

ÑANDA MANACHI. Biografía. <http://es.paperblog.com/historia-de-nanda-manachi-564620/>.

OCAMPO, Javier. MÚSICA Y FOLCLOR DE COLOMBIA. Plaza & Janes Editores Colombia Ltda. Bogotá, 1976.

ORTÍZ RAMOS, Pablo. El trío los panchos: historia y crónica. P.M. Ortiz Ramos, 2004.

PEREZ BUGALLO, Ruben. Catálogo Ilustrado de Instrumentos Musicales Argentinos. Ediciones del Sol. Buenos Aires, 1993.

QUILAPAYUN. Historia. Disponible en: <http://www.quilapayun.com/indexesp.html>

RAMOS, Jorge Abelardo. Historia de la Nación Latinoamericana: La España Caballeresca. Ediciones A. Peña Lillo. Argentina.

RÍOS, Fernando. Urbana Champaign, Universidad de Illinois, traducido por Higor Hernández. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2012/03/la-musica-andina-en-francia.html>.

RITMOS ANDINOS. Carnaval. Disponible en: <http://www.musicaandina2011.blogspot.com.es/2012/08/ritmos-andinos.html>.

RITMOS ANDINOS. Chuntunqui. Disponible en: <http://www.musicaandina2011.blogspot.com.es/2012/08/ritmos-andinos.html>.

RITMOS ANDINOS. Tinku. Disponible en: <http://www.musicaandina2011.blogspot.com.es/2012/08/ritmos-andinos.html>.

RODRIGUEZ, Eugenia, KALISKI, Enrique. METODO DE GUITARRA CHILENA. La Cueva. Editorial Universitaria.

SANTA CRUZ, Rafael. El Cajón Afro y Peruano. Disponible en: <http://www.cajonperuano.org/>.

SAVIA ANDINA. Disponible en: <http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/11/savia-andina.html>.

STEINGRESS, Gerhard. La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco, aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos. TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 8. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>.

TOMOEDA, Hiroyasu; FUJII, Tatsuhiko y MILLONES Luis. Entre Dios y el Diablo: Magia y Poder en la Costa Norte Del Perú. Fondo Editorial PUCP. Lima, 2004.

TRENCITO DE LOS ANDES. Biografía. http://www.delosandes.com/trencito/bio_es.html.

URIBE, Diana. Historia de las Independencias: Situación y papel de los pueblos indígenas en los nuevos países independientes. [CD 6].

VERDUGO VILLOTA, Alfredo. Reseña de la Música en Nariño. En: Revista de Historia. Vol. 8. Academia de Historia Nariñense: Alberto Quijano Guerrero, 1986.
VÍCTOR JARA. Disponible en:
<http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/victor-jara.html>.

VIOLETA PARRA. Anonimo. Disponible en:
<http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/violeta-parra.html>.

WHITTEN, Norman E, TORRES Jr., Arlene. Blackness in Latin America and the Caribbean: Central America and Northern and Western South America. Indiana University Press, 1998.

WONK, Ketty Alexandra. La música nacional: Changing perceptions of the Ecuadorian national identity. Editorial ProQuest. 2007.

ANEXOS

ANEXOS 1

PARTITURAS DE OBRAS INEDITAS

ANEXO 2

DISCO CON DOCUMENTOS DIGITALES