



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**MÚSICA – PESQUISA EN MÚSICA**

**RITUAL, RELIGIOSIDAD Y SONIDOS: LA MÚSICA DE LAS BANDAS DE PUEBLO  
EN EL RITUAL DE LA ROMERIA A LA VIRGEN DEL CISNE, LOJA- ECUADOR.**

**Svetka Nathaly Ramírez Jiménez**

Foz de Iguazú

2016

**RITUAL, RELIGIOSIDAD Y SONIDOS: LA MÚSICA DE LAS BANDAS DE PUEBLO  
EN EL RITUAL DE LA ROMERÍA A LA VIRGEN DEL CISNE, LOJA- ECUADOR.**

**Svetka Nathaly Ramírez Jiménez**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana, como requisito obligatorio a la obtención del título de Licenciado en Música, especialidad de Investigación Musical.

Orientador: Prof. Me. Félix Ceneviva Eid

Foz de Iguazú

2016

SVETKA NATHALY RAMÍREZ JIMÉNEZ

**RITUAL, RELIGIOSIDAD Y SONIDOS: LA MÚSICA DE LAS BANDAS DE PUEBLO EN EL RITUAL DE LA ROMERIA A LA VIRGEN DEL CISNE, LOJA- ECUADOR.**

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana, como requisito obligatorio a la obtención del título de Licenciado en Música, especialidad de Investigación Musical.

**JUNTA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Me. Félix Ceneviva Eid.  
UNILA

---

Profa. Me. Juliane Cristina Larsen.  
UNILA

---

Prof. Dr. Ladislao Landa Vasquez.  
UNMSM / UNILA

Foz de Iguazú, 14 de diciembre del 2016.

## AGRADECIMIENTOS

A mi orientador Prof. Me. Félix Eid, que con su sabiduría, paciencia, sencillez generosidad y ejemplo me regaló lecciones y reflexiones críticas que van más allá de los conocimientos académicos y las valoro profundamente. Gracias por la oportunidad de enseñarme a buscar mi propio camino de pesquisa, fue una de las experiencias más difíciles pero de gran crecimiento.

A mis abuelos, a mis padres, hermana y sobrina; por apoyarme, acompañarme y ayudarme en cada aventura importante de mi vida. Gracias por su ayuda para las entrevistas, las grabaciones e informaciones extras de esta investigación. Gracias por su hermosa compañía, mismo que haya sido de lejos siempre están presentes. El corazón y el alma saben los momentos oportunos para mostrar nuestro apoyo incondicional. Gracias!

A los profesores miembros de la banca examinadora: Dr. Ladislao Landa y Me. Juliane Larsen, por su disposición y las contribuciones valiosas acerca de este trabajo.

A los profesores, especialmente del curso de música, que con sus conocimientos, reflexiones, sugerencias y críticas ayudaron en gran manera para mi formación. Mi agradecimiento especial a la Profa. Me. Irene Porzio y al Prof. Dr. Gabriel Ferrão por su paciencia, consideración y ayuda en otras pesquisas y proyectos, gracias por su ejemplo vivo como pedagogos - artistas, investigadores y seres humanos.

A mis amigas y amigos, que me apoyaron inmensamente en este último año de formación; especialmente a Sofia Mideros, Adriana Quintana y Rosana Riveros por las conversas edificantes, las risas, las tristezas y la compañía; y también a don Segundo Quezada, gracias por su confianza, su ejemplo de vida, su amistad sincera y la ayuda tan grande en todos los trámites en Ecuador.

A ese *sentimiento* personificado, parte importante de mi alma con quien compartí camino en esta aventura de vivir.

Gracias a lxs compañerxs de los proyectos de extensión “Músicas de América Latina” y “Musicalizando para la Integración”. Gracias por su paciencia, ayuda en los ensayos, y las experiencias compartidas que me ayudaron a conocer un poquito más y valorizar la diversidad de nuestras músicas.

Gracias a la UNILA, por brindarme la oportunidad de estudiar en una universidad pública, gratuita y de calidad.

Y finalmente....

...mil gracias Padre Creador, por acercarnos en un mismo camino.

*“-Pedimos perdón al pueblo maya, por no haber entendido su cosmovisión, su religión, por negar sus divinidades; por no haber respetado su cultura, por haberle impuesto durante muchos siglos una religión que no entendían, por haber satanizado sus prácticas religiosas y por haber dicho y escrito que eran obra del Demonio y que sus ídolos eran el mismo Satanás materializado”.*

(En una celebración de desagravio a la cultura indígena)

Eduardo Galeano

RAMÍREZ, Svetka. **Ritual, Religiosidad y Sonidos:** La Música de las Bandas de Pueblo en el Ritual de la Romería a la Virgen del Cisne, Loja - Ecuador. 2016. 114 pág. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Música) - Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2016.

## RESUMEN

Esta investigación es una reflexión teórica que buscó entender el proceso de resignificación por el que las agrupaciones musicales pasan en la actualidad. Para tal objetivo, delimitamos ver específicamente en las agrupaciones musicales conocidas como “bandas de pueblo” de Loja - Ecuador, dos aspectos relacionados a la sobrevivencia cultural. En este sentido, se prioriza por un lado, identificar en su repertorio tradicional - moderno el hibridismo que mantienen por medio del análisis de dos muestras recolectadas; y por el otro, comprender las relaciones socioculturales, económicas y religiosas que hacen parte de las bandas de pueblo en el contexto del ritual de la romería a la Virgen del Cisne a través de entrevistas y material bibliográfico. Debido a la dificultad de hacer un estudio de campo, algunas informaciones no fueron recopiladas en su totalidad y profundidad. Las consideraciones y posibles reflexiones son dadas a partir de la investigación teórica, intentando responder las preguntas planteadas siempre de forma abierta a nuevas explicaciones.

**Palabras clave:** música; bandas de pueblo; romería; Virgen del Cisne; Ecuador.

RAMÍREZ, Svetka. **Ritual, Religiosidade e Sons: A Música das “Bandas de Pueblo”** no Ritual da Romaria da Virgem do Cisne, Loja - Equador. 2016.114 pág. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade Federal da Integração Latino - Americana, Foz do Iguaçu, 2016.

## RESUMO

Esta pesquisa é uma reflexão teórica que procurou compreender o processo de resignificação pelo qual os grupos musicais passam nos dias de hoje. Para este objetivo, delimitamos ver especificamente nos grupos musicais conhecidos como “bandas de pueblo” de Loja - Equador, dois aspectos relacionados à sobrevivência cultural. Neste sentido, é priorizado por um lado, identificar no seus repertórios tradicional - moderno o hibridismo que se mantêm por meio da análise de dois amostras coletadas; e pelo outro, compreender as relações sócio-culturais, econômicas e religiosas que fazem parte das “bandas de pueblo” no contexto do ritual da romaria à Virgem do Cisne através de entrevistas e material bibliográfico coletado. Por causa da dificuldade para fazer um estudo de campo, algumas informações não foram coletadas na íntegra e com maior profundidade. As considerações e possíveis reflexões são dadas a partir de uma pesquisa teórica, tentando sempre responder às perguntas propostas inicialmente sempre de forma aberta a novas explicações.

**Palavras - chave:** música; bandas de pueblo; romaria; Virgem do Cisne; Equador.



## LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 - Muñeca de la Virgen. Los comerciantes venden todo tipo de imagería .....	27
Figura 2 - La despedida .....	33
Figura 3 - Sale la Virgen del Cisne .....	34
Figura 4 - Recibimiento en la Iglesia Matriz de Loja .....	35
Figura 5 - Fuegos artificiales .....	36
Figura 6 - La banda Show Alma Lojana en la fiesta a la virgen .....	52
Figura 7 - Figura rítmica del albazo .....	55
Figura 8 - Figura rítmica de la bomba .....	55
Figura 9 - Fragmento con ritmo de albazo .....	55
Figura 10 - Fragmento rítmico aire de bomba .....	55
Figura 11 - Puente entre A y B .....	55
Figura 12 - Figura rítmica de yumbo .....	88

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1: LAS BANDAS DE PUEBLO Y EL RITUAL A LA VIRGEN DEL CISNE.....</b>	<b>25</b>
1.1 MITO, RITUAL Y RELIGIÓN	
1.1.1 Los Mitos.	
1.1.2 El Ritual y la Religión	
<i>1.1.2.1 La llegada de los peregrinos.</i>	
1.2 SONIDOS DEL RITUAL	
1.2.1 Por una definición de banda de pueblo.	
1.1.2 Géneros musicales tradicionales.	
1.1.3 El repertorio musical en las bandas de pueblo.	
1.3 ANÁLISIS MUSICAL DE UNA MUESTRA RECOLECTADA.	
1.4 OTROS ASPECTOS.	
<b>CAPÍTULO 2: REFERENCIAL TEÓRICO - CONCEPTOS.....</b>	<b>59</b>
2. 1 IDENTIDADES	
2.1.1 Identidad Cultural.	
2.1.2 Identidad Nacional.	
2.1.3 Identidad Cultural en la pos modernidad.	
2.2 POS MODERNIDAD Y GLOBALIZACIÓN	
2.2.1 Modernidad tardía y Posmodernidad.	
2.2.2 Globalización.	
2.3 HIBRIDACIÓN	
2.3.1 Sincretismo religioso.	
2.4 GLOBALIZACIÓN EN LA MÚSICA	

2.4.1 Música popular vs popular music.

2.4.2 Género Musical y la industria musical transnacional.

2.5 IMPORTANCIA DE LA HIBRIDACIÓN EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA Y SU APORTE A LA EDUCACIÓN MUSICAL.

**CAPÍTULO 3: CAMINOS DE CONEXIONES Y REFLEXIONES.....79**

3.1 LA FESTIVIDAD DE LA ROMERÍA Y LAS FRONTERAS TRANSNACIONALES.

3.2 LAS BANDAS DE PUEBLO, ENTRE LO RITUALÍSTICO Y LO ESTÉTICO.

3.3 ACTUALIDAD Y EL TERRITORIO.

3.4 HIBRIDACIÓN O TRADUCCIÓN?.

3.5 IDENTIDADES NACIONAL Y CULTURAL EN LA POSMODERNIDAD DEL RITUAL.

**REFLEXIONES FINALES.....93**

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....96**

**APÉNDICES.....99**

**APÉNDICE A - ENTREVISTAS.....100**



## INTRODUCCIÓN

Las fiestas populares y religiosas, con sus imágenes, símbolos, música, cuentos, historias, variedad de expresiones lingüísticas y colores, representan la diversidad de conexiones entre lo material y lo espiritual que hacemos los seres humanos para comprender y adaptarnos a nuestro mundo real. Dentro de esta diversidad de prácticas culturales, las creencias religiosas y la música forman una parte importante en la conformación de las tradiciones, la identificación y la cultura que constantemente construimos como expresiones colectivas.

En este sentido, esta investigación busca comprender las conexiones entre los objetos, las expresiones culturales, el lugar y el nosotros, existentes en la fiesta religiosa ecuatoriana a la Virgen del Cisne. En nuestro caso específicamente veremos lo musical de dicha festividad popular, y nos delimitaremos a las agrupaciones llamadas “Bandas de pueblo”.

Esta forma de agrupación musical, denominada de “banda”, es parte de festividades populares en varias regiones por toda América Latina. En Ecuador, son conocidas como “banda de pueblo”. Tradicionalmente están compuestas de instrumentos de viento, metal y madera, y algunos instrumentos de percusión como tambor redoblante, bombo, platillos y güiro metálico. Interpretan repertorio local, nacional y/o foráneo.

A diferencia de otro tipo de organización de bandas, como por ejemplo las bandas sinfónicas, bandas de guerra, bandas de instituciones municipales, militares, de centros educativos, etc., las bandas de pueblo con su música tienen un gran protagonismo en fiestas tradicionales populares durante todo el año en el país; son organizadas por las personas de una comunidad, parroquia o barrio específico, donde la diversidad de integrantes varía de acuerdo a la localidad. Por otro lado, el sentido de identidad que llevan no se desliga de su función principal, tocar y animar a que los asistentes bailen en las fiestas populares; y del trabajo en colectivo - familiar en algunos casos.

En la actualidad algunas agrupaciones de bandas más nuevas o integradas por jóvenes, deciden incorporar instrumentos eléctricos y electrónicos como bajo

eléctrico, guitarra eléctrica y sintetizador como forma de modernizar su práctica musical.

### **Las bandas, comienzos e historias...**

Originalmente, esta organización musical no proviene de la región latinoamericana. Ésta fue parte de una tradición musical europea que desde tiempos de la colonia, con la llegada de españoles y portugueses, vinieron y se fueron mezclando progresivamente con la cultura local.

Las bandas de música no solo se desarrollaron en Ecuador; Curt Lange (1997), uno de los musicólogos latinoamericanos que estudió el fenómeno de las bandas de música en Brasil desde sus inicios, sostiene que las bandas tenían un grado de estima muy alto en la sociedad de varios países de América Latina. El nivel de acogida y de integración con las prácticas musicales de cada localidad por parte de los diversos grupos sociales hizo que estas bandas sigan mezclándose con sus contextos y sigan estando presentes en muchas fiestas populares y religiosas de nuestra región, pero sin la necesidad de cambiar su denominación de banda.

En los lugares que tienen presencia las bandas, éstas se constituyen como el elemento de cohesión entre la identidad y la cultura local por medio de la música. Algunos ejemplos sobre la relevancia que tienen las bandas dentro de las expresiones culturales latinoamericanas hasta el presente son: en la música del porro colombiano interpretado por las bandas Papayeras o Pelayeras como son conocidas. Otro ejemplo se da en México, donde las bandas tienen un fuerte sentido de identificación con la música norteña y los corridos, los estados de Michoacán, Oaxaca, Puebla, y Chiapas son famosos internacionalmente por ser un referente semillero de estas agrupaciones y también por tocar en las fiestas patronales, de santos y acompañando la procesión a la Virgen de la Candelaria y la Virgen de la Inmaculada Concepción. Finalmente, tenemos las bandas Koygua en las fiestas de San Juan y la Virgen de la Merced en Paraguay.

El trabajo investigativo del musicólogo Francisco Curt Lange (1997) sugiere también que el concepto de banda era propio del siglo XIX, y que adquirió un mayor movimiento y una mayor apertura a la música profana como resultado de la actividad comercial en los puertos en dicho siglo. Este fenómeno se desarrolló en la

conformación de las bandas de distintos países latinoamericanos, pero adoptaron características particulares de los lugares en que se establecieron.

Las bandas, tal como nosotros las hemos visto y oído, representan, con su típico instrumental, parte de la expansión espiritual en el siglo XIX, en que la función de la Iglesia perdía su fuerza aglutinadora de todos los días a consecuencia de una infiltración, no sólo de ideas filosóficas renovadoras, sino también de una proporción cada vez mayor de música profana. La formación del concepto banda es propio de ese periodo en que desapareció el monopolio de los países madres (España y Portugal) y en que vinieron, con la apertura de los puertos, instrumentos de viento procedentes de Inglaterra, Alemania y Francia, de la misma manera como fueron importados cada vez en mayor número, los pianos. (LANGE, 1997, p. 27).

Las bandas de pueblo, como se las conoce popularmente en Ecuador, nacen también en el siglo XIX como resultado de la mezcla de músicas y agrupaciones musicales indígenas y los músicos de bandas de guerra -militares de los criollos<sup>1</sup> que quedaron de la época de la independencia-.

Algunas de las características de las bandas militares que dominaron en el proceso de conformación de las bandas de pueblo fueron: El formato, tenían una formación de tradición de educación occidentalizada, se asemejaban a las bandas inglesas de mitad de siglo XIX; los músicos tenían una formación musical previa y ejecutaban el repertorio por medio de partituras. Su ideología de explotación mercantil, la especialización y mejoramiento de la técnica, y se concentraron en grandes ciudades polos de la hegemonía política y económica del país como Quito y Guayaquil. Finalmente el repertorio que tocaban estaba relacionado con el baile y los géneros musicales popularizados de la época de la conformación del ideal de Estado – Nación; como himnos, pasillos y marchas militares y los lugares donde estas bandas tocaban eran conocidos como retretas<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> El término “criollo” en español o “crioulo” en portugués, ha estado ligado a la condición biológica o de mezcla racial desde tiempos de la colonia. Se lo usaba para diferenciar a los blancos nacidos en el Nuevo Continente de los blancos nacidos en Europa. En este sentido el ser o no ser criollo marcaba una diferencia en la posición social dentro de las colonias.

En el contexto hispano el término “criollo” remite a varias connotaciones de mezcla. A pesar de que la connotación peyorativa se mantiene como una estructura de lo cultural, si se dió un proceso de resignificación política, social y cultural del término. En el contexto brasileño el termino “crioulo” por el contrario, se mantiene ligado peyorativamente a la condición racial, refiriéndose específicamente a los negros o mestizos de negros y no ha pasado por una resignificación.

<sup>2</sup>

Término usado para describir una fiesta nocturna o vespertina en la cual una banda militar, o de cualquier otra institución, da una función musical o concierto. Generalmente se hacía en plazas públicas o parques. Al ser una retreta festiva, ésta solía ser diurna o matinal los domingos o en días festivos.

En las décadas del treinta y cuarenta del siglo XX, el proceso de modernización del Estado ecuatoriano se intensificó pero con un ritmo regional diferente; es decir, en la Costa como referentes agroexportadores y la Sierra como productor interno. El contexto de la época del treinta fue marcado por inestabilidad social, económica y política, ascenso de la clase media como actores políticos y sociales, y la crisis de producción cacaotera. Ya en el cuarenta, el desarrollo económico se incrementaba a través de medidas de importación - exportación a causa del incremento en la producción bananera como referente hasta finales del sesenta, y finalmente la urbanización rápida y masiva.

Por otro lado, con la creciente expansión de la radio, la grabación de discos y la televisión que se hacía en las grandes ciudades industrializadas, generaron nuevas relaciones con la sociedad bajo una cultura de espectáculo, de consumo y producción del arte como entretenimiento, y por el otro, un alejamiento con las antiguas formas de percibir y hacer la música.

La creación de la IFESA - Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima -, Guayaquil, 1946 y el auge de la radiodifusión, incrementó la difusión de la 'música nacional', la música de los compositores llamados 'populares' como menciona el investigador Paco Godoy (2012). Éste fue uno de los momentos importantes en la historia social de la música ecuatoriana ya que hasta antes de la década del cuarenta existió una cierta resistencia al surgimiento y la grabación de otros géneros musicales que no sea el consagrado y popularizado símbolo de identidad nacional -el pasillo-. Es a partir de los años sesenta, como menciona la investigadora Ketty Wong (2000), que se comienza a dar una valorización y sistematización de los géneros musicales no consagrados como el Yumbo y el San Juan.

### **La romería y el Cisne.**

El Cisne es una parroquia rural de la provincia de Loja al sur de lo que hoy es la República de Ecuador. Su asentamiento fue aproximadamente en el año de 1560, pocos años después de la segunda y definitiva fundación de la ciudad de Loja en 1548 bajo la orden de Don Pedro de la Gasca y ejecutada por el Capitán Alonso de Mercadillo. Este asentamiento se dio en una población resultado del mestizaje



entrelas colonias españolas, algunas órdenes religiosas que comenzaron el proceso evangelizador e indígenas descendientes de la etnia Los Paltas<sup>3</sup>.

Actualmente, El Cisne, junto con el Santuario de la Virgen del Cisne, es uno de los centros religiosos más visitados del Ecuador, ya que congrega cada año desde el 15 de agosto a centenas de fieles católicos de todo el país y del extranjero para la romería.

La celebración del ritual de la romería a la Virgen del Cisne sucede anualmente<sup>45</sup> entre el 15 de agosto y 8 septiembre, en una caminata de 74 kilómetros desde la parroquia del Cisne hasta la ciudad de Loja – Ecuador.

Durante la ruta por donde se hace el recorrido de la romería hay tres puntos donde se hace un descanso. Para los fieles en estos descansos es importante participar de las misas de intercesión a la Virgen, que se organizan en las tres parroquias: El Cisne, San Pedro de la bendita y La Toma. Algunos devotos también suelen participar a través de las fiestas en su honor por medio de la música de bandas de pueblo, danzas tradicionales, venta de comidas típicas, artículos religiosos, los castillos de luces, entre otras actividades. Con la llegada a Loja el 20 de agosto, se preside la misa en la Catedral de la ciudad, por medio de la cual se inicia la fiesta de mayor relevancia de esta festividad en toda la provincia, pues ya no

---

3

La etnia de Los Paltas se asentó en el Valle de Cuxibamba, que es actualmente la provincia de Loja. Se cree que son originarios de la Amazonia. Para Mora, (2008) los Paltas son considerados como un pequeño estado independiente que constaba de tres tribus: Carriochambas, Chaparcas y Saraguros; y que conjuntamente con el estado de los Zarzas, que era mayor en tribus, cohabitaban en el Valle de Cuxibamba.

4

Por la naturaleza de realización del fenómeno; hemos visto dificultad para el estudio de campo, porque está en conflicto directo con las fechas de clases en la universidad, lo que descarta un posible viaje. Al ser un evento anual la información que se recopile en una sola investigación de campo no sería suficiente, pues lo óptimo sería tener más de una visita de campo para poder hacer comparaciones de rigor metodológico. La dificultad de movilización hacia el sector y los recursos económicos presupuestados para la realización de este trabajo no son suficientes para cubrir con los gastos que demanda la visita de campo al Cisne.

5

Por los motivos anteriormente explicados este estudio será una investigación teórica. Sin embargo se resalta la importancia de poder hacer un estudio de campo pues se podría conocer más de cerca la realidad y la variedad de las opiniones de los participantes de las bandas en el ritual y por el limitando acceso que existe a su información desde el punto de vista del rigor científico.

sólo es religiosa sino que se torna como un nexo para el intercambio internacional de productos agrícolas y comerciales<sup>6</sup>.

Dicha festividad en la ciudad de Loja va hasta el 8 de septiembre de cada año por decreto del Libertador Simón Bolívar desde 1829. El 1 de noviembre la imagen de la Virgen del Cisne emprende con sus devotos una romería de regreso a su santuario en el Cisne congregando menos peregrinos. Tanto al inicio de la romería como al regreso, hay la presencia de los miembros de la Policía Nacional y puntos de socorro médico, con el fin de dar apoyo y seguridad a los peregrinos.

Al ser una fiesta que reúne gran cantidad de fieles, durante la romería también hay mucho comercio informal. Para los vendedores ambulantes esta festividad representa una fuente importante de ingresos económicos a través de la venta de comidas típicas, bebidas como agua y energizantes, dulces, estampas, y CDs con música o videos, entre otros artículos.

### **Presentación del problema.**

Con los cambios sociales, culturales, políticos y económicos mencionados anteriormente, provenientes de la industrialización y modernización del estado desde el siglo XIX y XX, dejaron como resultado una sociedad que se convertía rápidamente mecanizada, y la preocupación por mantener este tipo de tradiciones y prácticas musicales fue cambiando. Mismo en el siglo XXI, las nuevas condiciones que se imponen en la sociedad como efectos de la globalización en el país, reconfiguran la idea de identidad cultural y nacional y las creencias religiosas donde hay prácticas musicales; así, las bandas de pueblo que ocupan un lugar dentro del ritual de la Romería a la Virgen del Cisne con el pasar de los años han adquirido un cambio considerable en su significado y contexto, como relatan los músicos en las entrevistas realizadas<sup>7</sup>.

Las bandas de pueblo, a pesar de haber sido desplazadas de los espacios de cultura oficial, continúan hasta hoy en poblaciones pequeñas y también en las

---

6

Las celebraciones agrícolas y comerciales e incluso las religiosas continúan paralelamente desde la llegada de la imagen de la Virgen del Cisne y duran todo el mes de septiembre. Por razón de que estas actividades no son parte de los objetivos de estudio de este trabajo no nos detendremos a explicar en su totalidad.

7

Las entrevistas completas para mayor referencia, se encuentran en la sección de apéndice.

ciudades metrópolis, intentando mantener sus tradiciones, creencias y valores de trabajo colectivo - familiar. Sin embargo, al sufrir este proceso de transformación<sup>8</sup> y adaptación desde el siglo pasado, las bandas de pueblo también pasaron a ser descaracterizadas o desvalorizadas por las elites del país.

Entre los motivos que podemos atribuir a esta desvalorización son: por la poca formación musical especializada de sus integrantes, por prejuicios hacia los géneros musicales nacionales que se tocaban, y la falta de apoyo económico y formativo para la creación de nuevos grupos y organizaciones musicales; razón por la cual inclusive existen pocos estudios documentados sobre la música, sus intérpretes, y la performance mismo de las bandas de pueblo. En los archivos virtuales de las bibliotecas de universidades de Ecuador se ha podido constatar que existen pocos trabajos científicos que hablen musicalmente al respecto de estas bandas.

Al observar que la problematización de este objeto de estudio es amplia y brinda varias posibilidades de abordaje por su complejidad, el planteamiento final del problema de esta investigación es: la descaracterización de las bandas de pueblo en la sociedad ecuatoriana y la necesidad de reinventarse para encontrar un espacio de actuación en los días de hoy.

### **Preguntas de investigación.**

Junto con el problema de investigación y la contextualización histórica, nos preguntamos: ¿Qué es lo que estas bandas traen consigo de la sociedad en la que se desenvuelven? Es decir, ¿existen características que las diferencian de otros lugares? ¿En qué tipo de eventos se presentan en la actualidad? ¿Cuál es el tipo de repertorio que hacen? ¿Cómo sobreviven económica y culturalmente? ¿Quién consume su música? Los arreglos musicales, los intérpretes, su formación musical, la forma de transmitir la educación musical en colectivo e incluso la mezcla de algunos ritmos tradicionales como San Juanito, albazos, y tonadas con otros más modernos y hasta más distantes territorialmente hablando como la tecno chicha o la tecno cumbia, la cumbia, el merengue, ¿serán acaso músicas híbridas que aún

---

8

El término de transformación es usado para designar las varias connotaciones de cambio que implican; es decir, transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales.

están en proceso de consolidación de nuevas identidades nacionales y culturales, que responden a las nuevas industrias culturales de la globalización?

A lo largo de este trabajo intentaremos traer algunas reflexiones que nos acerquen a entender estas cuestiones. Sin embargo, esto no significa, que responderemos a ellas de forma conclusiva.

### **Objetivos.**

El presente estudio tiene como objetivo general: comprender cómo las bandas de pueblo que hacen parte de la romería a la Virgen del Cisne en Ecuador se resignifican, integran y sobreviven hasta la actualidad.

Para alcanzar el objetivo general, se hace necesario establecer los siguientes objetivos específicos: 1) Determinar a través del análisis del repertorio ejecutado por las bandas de pueblo categorías que permitan observar cómo las bandas se resignifican en la sociedad actual en la que se desenvuelven. 2) Conocer las relaciones socio-culturales, económicas y religiosas entre las bandas de pueblo en su conformación actual y el ritual de la romería de la virgen del Cisne. 3) Determinar los espacios actuales de actuación de estas bandas.

De esta forma, con este trabajo se pretende de forma modesta contribuir al campo de investigación en música, por medio de un estudio teórico reflexivo, para que nuevas discusiones e investigaciones sobre estas agrupaciones sean visibilizadas, y para permitir abrir diálogos con otras disciplinas de las ciencias humanas de forma multidisciplinar e interdisciplinar.

### **Justificativa.**

El interés por el tema seleccionado fue por ser una festividad cercana a mi contexto cultural, y por la posibilidad de un estudio musical sobre los sonidos y las músicas que tocan las bandas de pueblo.

Conocer y abrir un espacio a la reflexión teórica de cuáles son las relaciones que existen entre estas bandas de pueblo de la localidad y el ritual de la romería a la Virgen del Cisne, es importante no solo para comprender que la música no está desvinculada del mundo social en que se desenvuelve (Merriam, 1964), sino también porque dicha relación (práctica musical y mundo social) en la actualidad

está en un constante cambio; dicho cambio ha permitido un resurgimiento como una tradición viva de la cultura popular que trae a través de las voces de sus actores el proceso de hibridación entre el saber popular y los conocimientos teóricos musicales.

Estas agrupaciones musicales con su música híbrida entre lo tradicional y lo comercial, el sincretismo religioso, las festividades patronales y eventos sociales en los que están presentes, cobran en la actualidad el papel de referente de la identidad cultural ecuatoriana modernizada, pero sin embargo los estudios investigativos acerca de estos grupos es incipiente dentro de los cursos superiores de música.

### **Metodología**

Nuestra investigación parte de una perspectiva etnomusicológica, donde se pretende analizar el repertorio recolectado por medio de grabaciones de las bandas, estudiando y respetando el fenómeno dentro del contexto cultural y ritualístico asociado a su música. Siguiendo esta perspectiva tomamos como referencia las premisas del etnomusicólogo Alan P. Merriam (1964) sobre el aporte de la etnomusicología para el estudio de la música.

(...) para mi, etnomusicología es definida como "el estudio de la música en la cultura", pero es importante que esta definición sea explicada a fondo para que sea comprendida correctamente. En ella está implícita la suposición de que la etnomusicología es compuesta tanto de lo musicológico cuánto de lo etnológico, y el sonido musical es el resultado de procesos comportamentales humanos que son formados por valores, actitudes y creencias de las personas que forman una cultura particular. (MERRIAM, 1964, p. 6)<sup>9</sup>

Si bien para este estudio decidimos basarnos en la etnomusicología, también hemos considerado los aportes de investigadores musicólogos al mismo. Así buscamos que ambas áreas puedan complementarse a lo largo de este trabajo.

La etnomusicología lleva dentro las semillas de su propia división, pues siempre fue compuestas de dos partes distintas, la musicológica y la etnológica, y tal vez su mayor problema sea la fusión de las dos en una forma única que no enfatiza ninguna, pero que considere las dos por igual. (MERRIAM, 1964, p. 3)<sup>10</sup>

---

9

Traducción libre.

10

Traducción libre.

Para comprender de manera más amplia el contexto socio-cultural y ritualístico donde se desenvuelven estas bandas en la actualidad y las transformaciones que han sufrido, fue necesario tener un abordaje y acercamiento a literatura especializada en el área de ciencias sociales, de antropología y sociología, cuyos temas de estudio y conceptos sean sobre hibridación cultural, globalización, identidad e industria cultural. Del antropólogo Néstor García Canclini tomamos como base su libro “Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad” (2008); del teórico cultural Stuart Hall, “A identidade cultural na pós-modernidade” (2015); y del geógrafo Milton Santos, “Por uma outra globalização” (s/a).

Ya para el estudio desde el campo musical hemos adoptado reflexiones y conceptos sobre música e identidad en América Latina; de este modo, tomamos como referencia a la etnomusicóloga Ana María Ochoa con el libro “Músicas locales en tiempos de globalización” (2003); del etnomusicólogo Juan Mullo, “Música patrimonial del Ecuador” (2009) y del investigador Mario Godoy, “Historia de la Música del Ecuador” (2012).

De manera más específica a nuestro tema sobre las bandas de pueblo y el repertorio que interpretan para el ritual, tomamos artículos publicados de investigadores desde la musicología como Francisco Curt Lange (1997) sobre las bandas musicales en Brasil, del musicólogo Fidel Pablo Guerrero la revista “EDO (El diablo ocioso)” sobre los géneros musicales y algunas de las fiestas populares tradicionales ecuatorianas (2011 - 2016) y finalmente tomamos el aporte del investigador Ángel Ortega con la tesis “Incidencia cultural de las bandas de pueblo en la parroquia El Cisne, Provincia de Loja” (2013).

La investigación bibliográfica sobre la romería, la Virgen del Cisne y la ciudad de Loja, será hecha en su mayoría de autores locales y de otros autores que han investigado sobre el fenómeno de la romería: Del antropólogo Francesco Romizzi tomamos como referencia el artículo sobre el estudio del mito y sus representaciones, el caso de la virgen ecuatoriana en New Haven (2014); el artículo de las museólogas Blanca Paredes y María Mena sobre la Virgen del Cisne y su historia de migración (2013); también se utilizarán las informaciones proporcionadas en las páginas web de instituciones culturales del Ecuador y de notas periodísticas,

fotos, y relatos sobre el mito de la Virgen que se mencionan en las entrevistas y finalmente algunos capítulos de los libros de Luis Mora, “El Ecuador Austral” (2008); y Galo Luna, “Laberinto” (2012) para la historia de Ecuador.

Con el fin de auxiliarme en la comprensión del objeto de estudio por la distancia geográfica como limitante; con ayuda de familiares que están en Ecuador se realizó entrevistas a personas asistentes de la celebración y dos grabaciones caseras de la música interpretada por las bandas de pueblo.

Se realizaron entrevistas a músicos integrantes de varias bandas de pueblo en la ciudad de Loja, a fieles y sacerdotes de la romería en el año 2015. Entre las preguntas que se formularon en relación a los objetivos general y específicos, están:

1. ¿Hace cuánto tiempo toca en la banda?
2. ¿Por qué tocan en esta festividad?
3. ¿En qué otros eventos y/o lugares tocan durante el año?
4. ¿Existe alguna diferencia entre tocar en otros eventos y tocar para la Virgen del Cisne?
5. En su repertorio, ¿qué géneros musicales son más tocados por su banda para estas festividades?
6. El repertorio de otros eventos es el mismo que tocan para esta festividad?
7. ¿Usted o su banda tienen algún incentivo económico por tocar en esta festividad?
8. ¿La función de la banda ha cambiado en las últimas décadas?
9. En caso de ser afirmativo, ¿cree que habrán cambios en el futuro?

En relación a las muestras de dos videos caseros, uno muestra una banda en el momento de su interpretación musical y el otro fue grabación de música comercial de una banda que se escucha en el tramo de descanso San Pedro - Catamayo.

Resaltamos la importancia de poder hacer una investigación de campo profunda, con las entrevistas y observaciones hechas personalmente y con una metodología clara y sistemática. Los motivos por los que no se pudo realizar el estudio de campo fueron varios, siendo los de mayor peso el factor económico para movilización y porque la romería a la Virgen del Cisne y toda su festividad se realiza anualmente, fecha en la que me encontraba en periodo de clases.

A partir de la bibliografía presentada y dar cumplimiento a los objetivos propuestos, como necesidad metodológica el estudio se va a delimitar en el caso específico de las bandas. Posteriormente serán las bandas de pueblo de forma general las que serán analizadas para finalmente fijarnos en el caso específico de las bandas de pueblo de Loja en el ritual a la Virgen del Cisne. De este modo, para

alcanzar los objetivos usamos la herramienta de transcripción y de análisis para las muestras recolectadas. En el repertorio buscaremos los elementos musicales que se mezclan, entre los cuales está el uso de escalas pentatónicas mezcladas, tonalidades, la instrumentación, los géneros, ritmos tradicionales y sus variaciones. En el caso del análisis no consideraré el análisis formal - armónico como herramienta para la transcripción, pues me centraré en el análisis melódico y rítmico a partir de las muestras recolectadas; también usaré las entrevistas y el levantamiento bibliográfico.

Después, cotejaré las informaciones obtenidas con la teoría propuesta en el referencial teórico. Con esto realizado, se pasará a reflexionar teóricamente y entender las posibles contribuciones o limitaciones de este fenómeno estudiado. Sin embargo, conscientes de que en una monografía, la fundamentación teórica suele preceder a la parte empírica que trata específicamente del fenómeno investigado, decidimos invertir este orden del contenido, empezando por el fenómeno para luego abordar el marco teórico. Esto visa en parte decolonizar las estructuras de presentación de este trabajo como una realidad pedagógica que distancia el conocimiento realizado en la academia del público no especializado; en este sentido, se intentará abordar el vocabulario y los conceptos extremadamente técnicos de manera narrada y a manera de síntesis. Como resultado, intentamos hacer que la lectura de este trabajo sea más accesible fuera de la academia, partiendo por lo tanto de lo concreto para llegar a lo abstracto por un lado; y por el otro, reconociendo el espacio y lugar del ritual como lugar que produce conocimiento. (Castro - Gómez, s/a).

A continuación se presenta cómo fueron organizados los tres capítulos de esta monografía:

**Capítulo 1** “Las bandas de pueblo y el ritual a la Virgen del Cisne”. Partimos por mostrar los mitos que existen en la religiosidad y fervor a la Virgen desde tiempos de la colonia hasta los más actuales. También se muestran las experiencias que se recolectaron por medio de entrevistas realizadas a músicos integrantes de las bandas de pueblo, artesanos y priostes de la Virgen del Cisne en la ciudad de Loja. Luego hacemos una descripción de la festividad a partir de mi participación en el ritual muchos años antes de hacer este trabajo, y finalmente abordamos las



definiciones de las bandas de pueblo, los ritmos y géneros musicales más tocados por estas bandas de pueblo de manera general, y un análisis de la transcripción de una muestra musical.

**Capítulo 2** “Fundamentación teórica”. Presenta los conceptos base para entender la globalización y la posmodernidad, y las identidades tanto cultural y nacional. En otro tópico veremos cómo estos conceptos cambian en la globalización, así como también los fenómenos que cambian en la actualidad que están dentro del hibridismo entre la cultura popular y erudita, en la identidad de ser ecuatoriano, y el sincretismo religioso. Finalmente mostramos los conceptos abordados anteriormente pero ahora en la música: la tensión -problemática- que existe con la industria cultural hegemónica y la denominada *World Music*, la importancia de la hibridación en músicas y agrupaciones musicales locales ante el mercado.

**Capítulo 3** “Caminos de Conexiones y Reflexiones”. Para este capítulo queremos mostrar reflexiones a partir de los capítulos 1 y 2. Propuestas de bandas que hacen para mantenerse en la actualidad bajo el mercado cultural. Finalmente, hablamos sobre la adaptación y la traducción de los músicos de las bandas de pueblo.

## CAPÍTULO I

### LAS BANDAS DE PUEBLO EN EL RITUAL A LA VÍRGEN DEL CISNE

En este capítulo queremos presentar una pequeña etnografía de la romería a la Virgen del Cisne, así como algunos de los aspectos culturales que se viven hasta hoy en esta festividad. La etnografía, realizada algunos años atrás, cuando vivía en Loja, parte de una visión émica<sup>11</sup>. Cabe mencionar que debido a la amplitud y complejidad que envuelve esta festividad, hemos delimitado esta investigación para estudiar la romería desde la llegada a la ciudad de Loja hasta el 8 de septiembre.

Como fuentes primarias para nuestra investigación, queremos mostrar las experiencias de las entrevistas realizadas a músicos integrantes de las bandas de pueblo, artesanos y priostes<sup>12</sup> de la Virgen del Cisne. Como apoyo de fuentes secundarias tendremos algunas tesis y artículos escritos sobre las bandas de pueblo del Cisne y de otras ciudades del país, y algunos de los mitos que hay, ordenados cronológicamente. En este sentido, con este capítulo pretendemos mostrar los elementos empíricos que ayuden a entender el problema de nuestra investigación: la descaracterización de las bandas de pueblo en la sociedad ecuatoriana y la necesidad de reinventarse para encontrar un espacio en los días de hoy.

Analizamos información de cuatro bandas de la parroquia del Cisne, siendo éstas: Banda Jesús del Gran Poder, Banda Nueva generación, Banda Tres de Mayo, y Auténticos del Sur; y cuatro de la ciudad de Loja: Banda Show Alma Lojana, Banda Los Latinos, Banda del Municipio de Loja, y Banda Reina del Cisne.

---

11

La visión émica /dentro y visión ética /fuera, son dos perspectivas que se usan mayormente en la antropología. En este sentido, presentan dos formas de ver el fenómeno de estudio para un antropólogo. La visión émica es por lo tanto una perspectiva que tiene una observación participante o activa del fenómeno de estudio desde dentro y puede compartir determinados valores o percepciones de la cultura que estudia, sin dejar el rigor científico.

12

El prioste es la persona encargada de organizar todo lo referente a la festividad. Generalmente es la persona con mayor experiencia y de edad avanzada dentro una comunidad religiosa. Entre sus obligaciones dentro de la festividad está la de brindar a los devotos y asistentes lo que ha acumulado por un período de tiempo tanto él como otros miembros; ej: un canelazo (bebida de canela con alcohol), comida, frutas, entre otros. Es un referente simbólico importante ya que une el ritual de la festividad tanto para las personas de dentro, como también para las nuevas en la festividad.

## 1.1 Mito, Ritual y Religión.

Parte de la cosmovisión que envuelve América Latina en su diversidad, son los diferentes rituales y mitos que existen en ella a través de sus pueblos. Así, las culturas aztecas, incas, aymaras, guaraní, entre muchas otras, celebraban a deidades representadas en elementos de la naturaleza; por ejemplo: el sol, la tierra, el agua, el fuego; y en cada uno de estos mitos y rituales habitan las creencias espirituales y la música.

Como resultado del “encuentro” entre las culturas europeas, las culturas africanas y los pueblos originarios, se observa el sincretismo<sup>13</sup> que convive hasta la actualidad en nuestras sociedades. En esta pesquisa dicho sincretismo de las expresiones religiosas resultantes de la mezcla de la cultura y religión española con fiestas y elementos de celebraciones indígenas, conviven plasmadas en los rituales, las doctrinas, las imágenes de santuarios, basílicas e iglesias de la religión católica; que visto como un todo integran las expresiones culturales populares de tradición ecuatoriana<sup>14</sup>.

### 1.1.1 Los Mitos.

La importancia del mito entendido bajo la visión de Levi Strauss apud Romizi, 2014; es que a través de éstos se representan los modos de pensar, con una función social. Un mito narra los hechos sobrenaturales generalmente de divinidades y en algunos casos también puede traer una carga histórica que conforma las cosmovisiones de las sociedades actuales.

---

13

Canclini (2008) explica que el término sincretismo, nos sirve para referirnos a las mezclas religiosas o a la combinación de creencias y prácticas religiosas tradicionales y que en su complejidad continúan en la actualidad.

14

Existen diferentes denominaciones para categorizar los saberes populares. En este trabajo decidimos utilizar el término “cultura popular tradicional”; ya que a pesar de tener limitantes también refleja en términos de A. Ikeda (2013) una complejidad no estática y no tan categorizante, pues los conocimientos que abarcan las culturas populares tradicionales son muy diversos tanto en haceres como en saberes.

**Figura 1** - “Muñeca de la Virgen. Los comerciantes venden todo tipo de imageriea”.



Fuente: VÁZQUEZ, s/a

**Figura 1.** La siguiente figura puede ayudarnos a pensar la diversidad de mitos sobre la imagen de la virgen y la variedad en tamaños y vestuario que los artesanos hacen y comercializan. Esta fotografía es descrita por el autor como “Muñeca de la Virgen. Los comerciantes venden todo tipo de imageriea”

Para conocer el mito de la aparición de la “Virgen de El Cisne” mostraré diversos relatos escritos sobre el mismo; para esto revisaremos a cuatro autores.

Mito 1: Para las museólogas B. Paredes y M. Mena (2011):

Se cuenta que luego de una fuerte sequía, la Virgen se apareció en El Cisne y milagrosamente puso fin al problema. A raíz de este hecho, alrededor del año 1594, los pobladores mandan a fabricar una escultura en honor a la Virgen María, para glorificarla en un altar que evoque los más puros sentimientos de devoción en esta comunidad, que aún no llegaba a comprender el catolicismo con toda la fuerza que años más tarde tomaría en la población amerindia<sup>15</sup>.

Mito 2: El antropólogo F. Romizi (2014) comenta una versión del mito que conoció en su visita de campo al fenómeno de estudio.

Este mito representa una de las versiones más modernas y más conocidas en la provincia, al rededor del cual incluso hay una una producción cinematográfica<sup>16</sup>.

15

Este fragmento del mito se encuentra en el artículo de Paredes y Mena en la Revista digital Patrimonium 2011 de la UTE. Disponible en: <http://www.patrimonium.ec/index.php/2013-05-15-14-05-21/volumen-2/item/135-la-virgen-del-cisne-una-historia-de-migracion-e-intercambio> (Último acceso en 29 -11 - 16)

16

La película “Virgen del Cisne. Más allá del milagro” se estrenó en 2013, del productor José Paúl Moreira y contó con financiamiento del GPL.

(...) según el mito, una pastorcita vio a la Virgen; y habló con esta señora de la mitología católica. El mito nos cuenta que con el paso del tiempo la pastorcita estaba descuidando sus obligaciones. Esta misteriosa señora, para remediar la distracción por ella misma provocada, dobló las patas de los corderos -para evitar que huyesen- y comenzó a ayudarle a la pastorcita indígena a hilar la lana que sus ovejas le proporcionaban.

Cuando la muchacha le preguntó, sobre su identidad, esta señora, según el mito siempre, respondió que era la madre de Jesús Cristo y que deseaba establecerse entre los humildes campesinos para ganarles el cielo y alentarlos en la tierra. (Ojeda, 2010, p. 24 Apud. Romizi, 2014, p.120)<sup>17</sup>

Mito 3: El artículo del Padre Armando Jiménez (2010)<sup>18</sup>, muestra a dos cronistas importantes de la época de la colonia que relataban sobre el mito y la advocación. El primero, del cronista Fray Diego de Córdova y Salinas, en la obra “Crónica de la Religiosísima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú” de 1651; y el segundo, un relato de la sección “Anónimo Adicionador” en la obra “Anales del Perú” escritos por el cronista Fernando Montesinos en 1596.

En la Crónica de Córdova y Salinas, el cronista transcribe una carta del Padre José Lucero quien era el doctrinero encargado del Cisne en esa época, donde certifica la historia de la aparición de la virgen, las dificultades que pasaron los nuevos creyentes y la migración del pueblo:

En cuanto se refiere a N. S. de El Cisne, da un alto valor al testimonio del P. J. Lucero y nos la transmite, la misma, que en lo más relevante señala lo siguiente: “Fray José Lucero. Predicador y Vicario de esta doctrina de Nuestra Señora de Guadalupe del Cisne. Certifico:

En dicho pueblo esta una Santa Imagen de Nuestra Señora de poco más de una vara de alto, con su niño en la mano, la cual dicen los naturales, trajeron de la ciudad de Quito, hace más de cuarenta años, y colocaron en una capilla pequeña...había pocos indios y que por ser tan pocos, el licenciado Diego de Zorrilla, oidor de la Real Audiencia de Quito, mandó quemar los ranchos en que vivían y se redujesen al Pueblo de San Juan de Chuquiribamba...; hicieronlo así, llevando la Santa Imagen, se levantó tan gran tempestad de aires, que se hacían pedazos los árboles y las casas se descubijaban...Visto esto los de Chuquiribamba, dijeron a los del Cisne que se llevasen su imagen otra vez a su Pueblo...;Con que al punto que torcieron con la Imagen sosegó la tempestad. Con este primer prodigio asentaron por esclavos y mayordomos de esta Santísima Señora. Corrió la fama a la Ciudad de Loja, a la villa de Zaruma (...).Todos hicieron una

---

17

Traducción libre

18

Artículo presentado en el Congreso Mariano “Latinoamérica siglo XXI: Raíces Marianas” organizado por la Dirección General de Misiones Universitarias de la UTPL. Disponible en: <http://documents.mx/education/comunicacion-proceso-historico-de-la-advocacion-de-nuestra-senora-de-el-cisne.html> (Último acceso en 30- 11-16)

hermandad y cofradía que confirmaron los Señores Obispos de Quito. Acuden todos a la Fiesta que es el 8 de septiembre, hacen promesas con tan grande devoción, por los continuos milagros que está haciendo su Divina Majestad por intercesión de su santísima Madre... (Lucero, 1647. Apud, Córdova y Salinas 1651)

En el Relato del Anónimo Adicionador de los Anales de Montesinos de 1596, el cronista F. Montesinos encargado por el Gobierno de la Real Audiencia de Quito y de Lima, describe características sobre el mito, la virgen y la fiesta:

Comenzó, [sic] Dios a manifestar las maravillas que suele con los devotos de María. Hubo hambre muy grande en el Pueblo de El Cisne...trataron los indios de dejar aquel puesto; algunos insistían en que se entrasen tierra adentro con ánimo de huir de la religión católica, más que de buscar mejor tierra. Estando en esta determinación, se les apareció la Virgen Santísima a los principales y les dijo: fundaseme aquí una Iglesia que allí os quiero asistir, para que no tengáis más hambre. Hiciéronlo así, y pusieron a la Iglesia de Nuestra Señora de El Cisne, como al Pueblo. Desde aquel momento comenzaron a sentir los favores de la Virgen Santísima...Es la hechura de la Imagen, de bulto poco menos de una vara, al modo de la de Guadalupe, hermosísima y de color trigueño. No puede averiguar lo cierto en razón de si es aparecida, o puesta en lugar de la que se apareció. Celebrase su fiesta por diciembre, día de la concepción, habiendo sido su aparición el 12 de octubre. Es la fiesta solemnísimas y dura tres días: el primero lo hacen los de Loja, el segundo los naturales de la doctrina, y el tercero los forasteros de toda la comarca (...). (Montesinos, 1596. Apud. Jiménez, 2010)

Hasta este momento han sido presentadas cuatro versiones del mito sobre la Virgen del Cisne, las cuales presentan elementos semejantes: una fuerte sequía, desplazamiento migratorio de la comunidad del Cisne y tempestad. Sin embargo, también poseen diferencias en su época de relato; en base a esta diferencia nos brindan contraste y complementariedad al ser relatos contemporáneos, como por ejemplo quiénes fueron los que enviaron a hacer la imagen de la virgen, y en este punto surgen interrogantes: ¿fueron los indígenas del sector los que mandaron a hacer esa imagen? ¿Cuál es la posición de las autoridades frente a estos hechos?.

Como podemos ver en los mitos 1 y 3, serían los pobladores o naturales del sector quienes hicieron la imagen. Sin embargo la presencia de las autoridades, tanto civiles como religiosas, tiene una representatividad un tanto disimulada. No es extraño ver en las historias de otras culturas cómo se imponían nuevas fiestas de carácter religioso católico en fechas de fiestas nativas. Ejemplos como el mito y celebración a la Virgen de Guadalupe en Méjico, o las fiestas de San Juan en la celebración del Inti Raymi en Ecuador, reflejan una doble condición para la sobrevivencia cultural y moral de sus habitantes - creyentes.

Ya en relación con el tercer mito, hay gran diferencia con respecto a los demás, pues en éste la pastorcilla estaba olvidando sus obligaciones y por esta razón la virgen se le presenta y la ayuda a retomar sus deberes.

El elemento de cohesión en todos estos mitos se da en torno a la figura de la mujer, sea la pastorcita indígena, en la divinidad de la Virgen y figura de madre. La retórica unificadora en todos los mitos podría resumirse en que se evoque a los “más puros sentimientos” de devoción en una comunidad que para la época era mayormente indígena y que resistía a la imposición doctrinaria de la orden franciscana y oblata. Por otro lado, aparecen informaciones sobre establecimiento en el lugar, intermediación para la salvación de sus almas, protección, bienestar a sus fieles, agradecimiento, entre otras.

Al observar que en los mitos presentados hay relevancia para la figura de la mujer como símbolo que interactúa en el ámbito humano y lo divino en un constante diálogo con los creyentes y que el mito fue adquiriendo diversas versiones con el tiempo, el antropólogo F. Romizi (2014); explica que el mito religioso representa para los creyentes por un lado el nexo simbólico entre lo humano y lo divino y por el otro, que la experiencia vivida, los milagros concedidos y la cultura religiosa trascienden sobre la historia.

En este sentido las imágenes de la virgen y en general las imágenes religiosas, tienen un poder simbólico sobre el mito y su continuidad en el tiempo que permiten abrir espacio a nuevas actualizaciones en la historia a través de nuevas representaciones del mito.

“El mito no representa, en suma, una relación cultural unívoca y determinista; sino que, (...) encarna justamente el nexo simbólico que ante los “ojos” de los creyentes, comunica y significa recíprocamente lo humano y lo divino; usando los conceptos científicamente más pertinentes sería: la experiencia contingente y la cultura religiosa, entendida como campo de sentidos que trasciende los accidentes históricos. (...) en todas las referencias humanas, históricas o estéticas ofrece toda representación mítica, para comprender la importancia de su dimensión simbólica; una dimensión, Por cierto, compleja, polisémica y siempre abierta y en construcción. La potencia simbólica de las imágenes religiosas no procede de su mera función contextualmente didáctica y alegórica, sino de su re presentar el mito.

(...) estas imágenes se abrieron a continuas irrupciones del mito en la historia -esto es, a continuas actualizaciones de las relaciones de sentido sobredichas -deriva del proceso de construcción simbólica por el cual estas mismas pasaron [las imágenes]. El mito en suma entra siempre en la

historia Y(...), en el ámbito católico, se hace frecuentemente con las imágenes. (Romizi, 2014 p. 119)<sup>19</sup>

A partir de las entrevistas realizadas para este trabajo, y considerando que los relatos ofrecen una parte importante de la representación mítica para su continuación, mismo que cargado de complejidad por su carácter polisémico y siempre en construcción abierta a nuestro presente (Romizi, 2014); es que por medio del testimonio de los sacerdotes y algunos músicos integrantes de las bandas tienen, en relación al sentimiento de devoción y por conocer si hay alguna diferencia entre tocar para la virgen y tocar en otros eventos queremos mostrar a continuación algunos de estos relatos:(entrevistas completas en Anexo A)

**Entrevista 6.** Claro si hay una diferencia. Por ejemplo tocar aquí, eh, para la Virgen, yo lo veo lo mejor. (...) En primer lugar por ser uno como católico, no?, y dedicado a la Virgen; hacemos la fies...hacen la fiesta los señores de Cuenca, no?. En agradecimiento de todo. A veces todo lo que se le pide, ella cumple; ella cumple porque cumple, si uno tiene fe con la virgen, la virgen le ayuda (...), le cuento que me hizo un milagro, un pequeño milagro. (AMBULUDÍ, 2015)

**Entrevista 5.** Se puede decir que si, casi aquí estamos nosotros también es por devoción, usted sabe estamos aquí animando a las fiestas, dando música a la gente. Hay una diferencia, o sea como que estamos aquí en Loja y salimos a otros lado. Usted sabe que cada cual tenemos un amor especial hacia la churonita, entonces hay una marcada diferencia. (YUNGA, 2015)

**Entrevista 3.** Por la devoción y los milagros que nos concedió en unión de la familia, unión de mi esposa de mis hijos y... el caso de nuestra hija (...). Es que ella siempre nos protege y siempre nos está cuidando, nos está cubriendo con su manto, a demás la gracia tan grande de tener la vida y los estudio de nuestros hijos. Que los siga bendiciendo. (JUANA<sup>20</sup>, 2015)

### 1.1.2 El Ritual y la Religión.

La imagen más antigua de la Virgen del Cisne fue creada por el escultor español Diego de Robles - de la escuela sevillana - quien habría llegado al país en 1584 aproximadamente. De sus obras más reconocidas se pueden mencionar la creación de las Vírgenes de Guápulo y la del Quinche, ambas localizadas en la provincia de Pichincha. Hechas en roble con técnica de policromía; algunos autores

---

19

Traducción libre.

20

Algunos nombres fueron cambiados por seudónimos. Como en este caso, ya que la testigo prefería mantenerse anónima.



mencionan que estas vírgenes poseen rasgos similares a los de la imagen de la Virgen de Guadalupe<sup>21</sup> ya que en el santuario de Guápulo se mantenía gran devoción por esta Virgen. La relevancia de los talleres y las obras del escultor Diego de Robles radica en dos momentos: primero, que ya era un artista de renombre en Europa y segundo, por la transculturación que se vivía, y su aporte a la Escuela Quiteña.

Luis López de Solís, hombre virtuoso y de gran celo apostólico, que en su gobierno eclesiástico se propuso la celebración de Sínodos Diocesanos y la visita pastoral, objetivos que los alcanzó dentro de los primeros años de su Obispado. En Loja celebró el II Sínodo Diocesano del 15 al 24 de agosto de 1596, con la participación de eclesiásticos y representativos de la Real Audiencia de Quito y del Corregimiento de Loja (...). Y, con fundamentadas razones se afirma que este afanoso Obispo ligado a los “caballeros del Cisne” de Europa, conoció de los acontecimientos de El Cisne y recomendó el nombre y los talleres de Diego de Robles y Ribera, para la respectiva talla de la Imagen y Policromía de la misma. (JIMÉNEZ, 2010)

La fecha de inicio de la celebración a la Virgen del Cisne cambió con el tiempo, pues en los documentos históricos encontrados las fechas variaron durante los primeros años de la romería entre los meses de agosto y septiembre hasta consolidarse para el 15 de agosto. Actualmente esta fiesta continúa congregando a centenas de fieles católicos de diferentes ciudades del país, con gran porcentaje de devotos de la provincia de Azuay, y también del extranjero, principalmente del norte de Perú.

El ritual inicia el 15 de agosto de cada año con celebraciones religiosas y fiestas en la localidad del Cisne, en los siguientes días la romería iniciará y esto llena de mucha alegría, expectativa y preparativos a la comunidad para recibir a los fieles. El día 16, algunos devotos se van adelantado en la caminata para volver a encontrarse posteriormente con la imagen en alguno de los puntos (lugares donde la romería descansa) o incluso para evitar la gran concentración de personas que hay en estas fechas. El día 17, antes de la salida de los romeriantes, se hace una misa y al finalizar la misma, las bandas de pueblo del Cisne esperan afuera de la basílica

---

21

Para autores como Paredes y Mena (2013), el papel de Diego de Robles será trabajado desde el proceso migratorio de la llegada de españoles a América, y no hace ningún vínculo con las autoridades religiosas de la época; sin embargo para Jiménez (2010) nos hace suponer que el taller de Robles seguía en España, lugar donde también había gran devoción hacia la virgen de Guadalupe y que servía de inspiración para sus posteriores trabajos. Por otro lado, su vínculo con las autoridades religiosas no solo eran con la Real Audiencia de Quito, sino también con la orden de los Caballeros del Cisne en Europa, lo que nos da cierta información de otras obras de Diego de Robles para con la Iglesia en otros lugares del nuevo continente.

para tocar sus músicas como despedida por el viaje que emprenderán. Es común, en este momento, que los devotos lancen pétalos de flores a la imagen de la Virgen en varios lugares por donde ésta recorre, y en las iglesias es común que la gente deje muchas velas encendidas en su honor como un acto de agradecimiento y protección durante la romería y por los favores que van a recibir o ya recibieron; en algunos casos los romeriantes se pasaban las velas por el cuerpo antes de encenderlas, me explicaron en la vez que asistí, que las velas absorben las malas energías que puede tener una persona y al ser dejadas en el lugar sagrado la Virgen actuaba y los sanaba.

Desde los días 16 y 17, los peregrinos se alistan para la romería desde la basílica de la Virgen del Cisne en la parroquia del Cisne<sup>22</sup> para una caminata de 74 kilómetros (tres días aproximadamente) hasta su llegada a la ciudad de Loja en la tarde del día 20.

**Figura 2** - “La despedida”.



Fuente: VÁZQUEZ, s/a

**Figura 2** - “La despedida”. Los devotos de la parroquia del Cisne despiden a la Virgen para iniciar la romería y como homenaje lanzan pétalos de rosas.

Al ser una caminata larga y donde algunos tramos son de difícil acceso -como por ejemplo el Cisne mismo, por su geografía de peñascos- la intención y la motivación de sus devotos peregrinos es expiar sus pecados e interceder por favores y milagros. De este modo, algunos devotos hacen promesas de caminar

---

22

La parroquia del Cisne pertenece al cantón Loja y que a su vez es la capital de la Provincia que lleva el mismo nombre.

largos trayectos descalzos o de rodillas, solos o con sus familias. Presentamos a continuación el testimonio de Juana, quien comenta sobre su motivación para hacer la romería desde hace 16 años:

**Entrevista 3.** Primeramente darle gracias a ella, porque ella es nuestra mediadora, ella intercede por nosotros, que hace dieciséis años mi hija casi se me muere cuando nacía, entonces yo le prometí, le dije mamita linda, porque así le digo mamita linda, cuando tu vengas del Cisne yo te voy a traer desde allá y cuando mi hija tenga su edad yo la voy a hacer que camine, entonces, también tengo mi hija que camina desde los siete años de edad hasta la vez. Hemos caminado hoy también nos sentimos preparadas para recibirla. (...) Mi padre nos ha motivado, nos ha incentivado que debemos quererla a ella [la Virgen] porque ella nos protege siempre, nos la ha llenado de milagros, nos esta dando muchas peticiones que nosotros le hacemos y es por el amor que le tenemos a ella, la fe viva que le tenemos a ella. (JUANA, 2015)

Siendo un testimonio actual, podemos ver que la práctica religiosa y la creencia se recrea en función de una relación personal con la imagen, pero también se recrean lazos por medio de valores transmitidos por familiares.

**Figura 3 - “Sale la Virgen del Cisne”**



Fuente: VÁZQUEZ, s/a

**Figura 3 – “Sale la Virgen del Cisne”.** La Policía Nacional está presente en toda la romería para dar vigilancia y seguridad a la imagen y a los devotos peregrinos. Esta imagen nos ayuda a comprender, que la imagen de la Virgen es llevada en hombros por los devotos desde el primer día de la romería.

#### 1.1.2.1 La llegada de los peregrinos.

Con su llegada a Loja el 20 de agosto se preside también la misa mayor en su honor en la iglesia Catedral bajo la dirección del Obispo de la provincia (En la época de mi participación en el ritual era el Monseñor Hugolino Cerasuolo quien realizó

dicha misa). Esta celebración litúrgica es la más importante porque es la que inaugura las actividades religiosas y culturales en toda la provincia de Loja. Posteriormente se hace un acto cívico que es organizado por la alcaldía de la ciudad, en ella se puede ver la presencia de autoridades locales quienes ofrecen el discurso de bienvenida a la imagen y luego hay presentaciones de artistas locales y nacionales denominado “Serenata a la Virgen del Cisne”, finalmente hay fuegos artificiales que dan paso a la celebración propiamente de los devotos.

**Figura 4** - “Recibimiento en la Iglesia Matriz de Loja”



Fuente: VÁZQUEZ, s/a

La intervención de las autoridades junto con la misa, marca el inicio de otras festividades que suceden paralelamente en la ciudad, pues ya no solo es religioso sino también agrícola, comercial, artesanal e industrial; en este sentido la más importante es la Feria de Integración Fronteriza Ecuador - Perú<sup>23</sup>. Dicha festividad de “la feria” como es llamada, quedó establecida por Decreto Supremo del Libertador Simón Bolívar en el año de 1829 y se la ha mantenido hasta la actualidad.

---

23

Esta festividad es paralela a la religiosa y es conocida como “Feria de Integración Fronteriza”. En los últimos años también se hace promoción de Ecuador como potencia turística.

**Figura 5** - "Fuegos artificiales"



Fuente: VÁZQUEZ, s/a

Las **Figura 4**. "Recibimiento en la Iglesia Matriz de Loja" y **Figura 5**. "Fuegos artificiales", nos pueden ayudar a comprender el recibimiento que tiene la imagen de la Virgen en la ciudad de Loja la noche del 20 de agosto y la celebración de misa que se hace en las afueras de la catedral por la gran cantidad de personas que asisten.

Aquí nos preguntamos ¿Cómo y en qué momento aparecen las bandas de pueblo?, ¿por qué tocan en esta festividad?. El fragmento del ritual que delimitamos para nuestro estudio específico de las bandas, comienza del 1 hasta el 8 de septiembre en la Catedral de la provincia.

Las bandas de pueblo generalmente están ubicadas al lado derecho y cerca a la entrada de la Catedral durante todos estos días de festividad. Recuerdo que pasaban horas tocando sus músicas como forma de serenata a la Virgen y consecuentemente animando la llegada y la estancia de los devotos durante estos días. Las bandas que están allí se alternan los días en que tocan y también los horarios.

En los días del 1 al 8 de septiembre la alegría de sus devotos se ve reflejada en la quema de castillos<sup>24</sup>, el baile de la vaca loca<sup>25</sup> y la música de las bandas de pueblo acompañado del baile de sus devotos y peregrinos. Esta celebración se realiza todos estos días en las afueras de la Catedral, después de la celebración de la misa en horas de la noche.

La cantidad de castillos que se quema por día es paulatino, llegando el último día a un número de 15 castillos; la gente que va, sea devota o no, asiste para reencontrarse con amigos o familiares que no se veían a lo largo de un año o varios años configurándose esta práctica como una tradición de reencuentro. En este sentido el ritual y su fiesta significa también el reencuentro de las personas independiente de clases o status social, edad o género, todos van en familia y con amigos a celebrar en un sentir “las fiestas septembrinas” como le llamamos.

Los testimonios de los músicos de las bandas de pueblo y los artesanos de castillos, evidencian otra forma de dar homenaje a la Virgen. Ya que al preguntar sobre su motivación para participar y tocar en esta festividad, nos dijeron lo siguiente:

**Entrevista 4.** (...) Nosotros mezclamos el trabajo con la devoción que le tenemos a nuestra madre santísima. (SOTO, 2015)

**Entrevista 5.** Tocamos es por, (...) porque los sacerdotes del Azuay nos contratan a nosotros. (...) aquí la música nos gusta, pero o sea, es ventajoso también porque nos contratan la gente; entonces es mitad mitad, nos gusta la música, somos aficionados a la música y también tenemos un pequeño ingreso económico. (YUNGA, 2015)

**Entrevista 6.** (...) Estas festividades son muy importantes... la venida de la virgen, las fiestas también... los que hacen las fiestitas son los de Cuenca,

---

24

Son estructuras hechas con carrizo en forma de rectángulos y están cargadas de fuegos artificiales que forman figuras o efectos de colores en el aire al ser accionados. Estas explosiones son menores y resultan de la combinación de elementos químicos como nitratos, estroncio y bicarbonatos, entre otros. Cada castillo tiene su propia estructura que dependerá del diseño del artesano. El costo de cada castillo varía, puede ir desde 600 a 2000 dólares o más. (Ver Entrevista 4)

25

La figura de la “vaca loca” es conocida y representada en otros países como “torito”; sin embargo lo que los hace semejantes en su estructura física, es porque están hechos con palitos de carrizo y revestidos con papel pintado dando la forma de toro o de vaca. En su interior contiene cuetes, silbadores y ratones que se accionan en medio del baile asustando a la gente.

Mullo (2009. p 99) menciona que el baile de las vacas locas también es conocido como Baile de los “Toro-gente”. Aquí los personajes son dos, los toreadores y la vaquera, y realizan varias danzas en la cual también se persigue a los espectadores.

no; y eso es lo que se toca, no, en estas fiestas. Son fiestas religiosas. (AMBULUDÍ, 2015)

**Entrevista 7.** Porque nos contratan, o sea los priotes de allá de Azuay. (CORREA, 2015)

Se puede ver que tres de los cuatro testimonios mencionan que están allí para dar homenaje con su trabajo y para estar como devotos, pues resaltan la importancia de estar en la fiesta religiosa. Por otro lado, también destacan el aporte de los devotos y peregrinos de la provincia del Azuay.

Durante la romería hay tres puntos donde se hace un descanso. El primero es en San Pedro de la Bendita (20 km), el segundo en La Toma - Catamayo (15 km), y el tercero en Catamayo (37 km). Para los fieles, en estos descansos es importante hacer una misa de intercesión y fiestas en honor a la Virgen con música y danzas, novenas y bendición de ofrendas<sup>26</sup>, además del descanso físico.

Sale el 17 de agosto del santuario y llega a su primera parada en la hacienda San Pedro, ahí se renueva la fe y recupera energías para continuar hasta San Pedro de la Bendita, su segundo descanso.

Prosiguiendo el camino se llega a Monterrey, el ingenio azucarero donde nuevas plegarias se suman a las miles de peticiones que seguirán incrementándose hasta llegar a Catamayo, cantón vecino de la provincia de Loja. En este lugar la alegría se trasluce en fiesta y en jornadas de manifestación reverente que han sido preparadas durante todo el año para rendir culto a la Virgen. La Reina Coronada arriba a la iglesia de Catamayo. Con el cambio de atuendos y con la celebración de varios actos religiosos, se avanza a paso acelerado por sus fieles para hacer la entrada a la ciudad de Loja el 20 de agosto<sup>27</sup>.

El 1 de noviembre la imagen de la Virgen del Cisne emprende con sus devotos peregrinos una romería de regreso a su santuario, la Basílica en el Cisne<sup>28</sup>. Algunos de los calificativos cariñosos dados por los devotos a la Virgen son: “Virgencita del Cisne”, “La Churona”, “La Generala”, “La Madre de los Migrantes”.

---

26

Las ofrendas pueden ser en granos, animales, velas, estampas, rosarios, entre otros artículos.

27

Esta información puede ser encontrada en diversos sitios en Internet. Se ha optado por la página oficial del Santuario en el Cisne. Disponible en: <http://santuariodelcisne.org/agosto-mes-de-la-tradicional-romeria-de-la-virgen-del-cisne/> (último acceso en 16-04-2016)

28

Para conocer más datos sobre la parroquia del Cisne, puede visitar la página oficial de la Gobernación de Loja.

Disponible en: <http://www.loja.gob.ec/contenido/el-cisne> (último acceso en 03-04-2016)

Sin embargo, el más usado por los devotos de Loja y el más tradicional es el de “La Churonita”, no sólo por describir su cabellera rizada sino también por ser un sinónimo en diminutivo de gran cariño y devoción a su bienhechora.

Durante la fuerte crisis económica vivida desde los años 1999 - 2000, muchos ecuatorianos se vieron en la necesidad de migrar principalmente a países como España, Estados Unidos e Italia, para buscar nuevas oportunidades de trabajo. Es en este proceso migratorio que esta creencia religiosa comienza a tener un nuevo espacio de celebración con los migrantes, popularizándose en ciudades como Madrid, Lorca, Nueva York, entre otras. Tal ha sido la acogida e incorporación de la devoción a la Virgen y su simbolismo por migrantes de otros países, que actualmente éstos se suman al peregrinaje y celebración de la festividad; así también su incorporación en estudios antropológicos actuales.

El antropólogo Francesco Romizi explica al mito de la Virgen y la cultura religiosa ecuatoriana como fenómeno migratorio en la actualidad; tanto los mitos como el ritual no son sólo una construcción histórica, sino que se desarrollan en el tiempo como algo vivo y orgánico que se recrean constantemente en el presente permitiendo a los migrantes una especie de umbral que les conecta con lo espiritual y lo cultural. Así, la relación histórica mítica y la historia humana que menciona Romizi, (2014) se convierten en la práctica cultural en constante diálogo con la realidad humana de los creyentes migrantes, pues esta tradición ocupa para ellos un lugar privilegiado por la simbología que trae a través de la representación de las imágenes sagradas de la Virgen por un lado, y por el otro se convierte en una puerta de entrada y salida para la construcción del mito y su vinculación en la post - modernidad.

La imagen sagrada -es decir, pasa por un proceso de construcción simbólica particular- de la Virgen del Cisne constituye un umbral permanente -que abre la oración y el ritual- por medio del cual el creyente puede volver a acceder al mito; a su vez, el mito puede irrumpir en la historia de él (...) (Romizi 2014, p. 123)<sup>29</sup>

---

29

Traducción libre de: “A imagem sagrada – quer dizer, passada por um particular processo de construção simbólica – da Virgem do Cisne constitui um umbral permanente – que abre a oração e o ritual – por meio do qual o crente pode voltar a aceder ao mito; à vez que o mito pode irromper na história dele (...)”



Finalmente, en un sentido más amplio sobre la importancia de la hibridación y el sincretismo religioso que tiene éste tipo de festividades en los países andinos en nuestro presente; la antropóloga social, Astrid Stensrud explica que las prácticas de rituales religiosos indígenas y las creencias que los habitan, deben ser vistos como procesos culturales que se recrean constantemente y que conectan el mundo entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, lo material y lo espiritual, por medio del establecimiento de relaciones, las prácticas culturales, los valores y la moral.

Las creencias y prácticas religiosas indígenas no son vestigios del pasado precolombino, sino procesos culturales que son recreados constantemente en un mundo donde lo rural y lo urbano están intrínsecamente conectados a través de relaciones, prácticas y valores. Como dice Marisol de la Cadena (2000), los mestizos indígenas rechazan los aspectos sociales de ser "indio", pero al mismo tiempo valoran las prácticas culturales indígenas. (STENSRUD, 2010, p. 42)

## **1.2 Sonidos del ritual.**

### **1.2.1 Por una definición de banda de pueblo.**

A partir del encuentro entre diferentes expresiones culturales en el país, tenemos varios géneros presentes en la romería a la Virgen, tanto de música como de danza, las bandas de pueblo con su música son el ejemplo de una expresión viva de las tradiciones populares del país. Antes de entrar a la trayectoria de los géneros, es importante retomar las ideas que definen dichas bandas de pueblo y sus orígenes, esto con la finalidad de contextualizar su presencia en los albores del nacionalismo republicano y el surgimiento de los géneros y estilos musicales mestizos.

No existe otra agrupación orquestal antigua más representativa del mestizaje que la banda. Desde las primeras décadas del siglo XIX, este ensamble instrumental le permite al mestizo identificarse con los géneros musicales militares, en una primera instancia, y eminentemente nacionales en una segunda, aspecto que le permitió un gran desarrollo de varios estilos, incluso los religiosos al finalizar dicho siglo. En los inicios de la época republicana, el mestizo estaba involucrado en una actitud patriótica, su consolidación como ciudadano con derechos civiles era fundamental para su identidad. Esta necesidad se proyecta en elementos expresivos mestizos como los textos patrióticos y las coplas. (Mullo, 2009, p. 42 - 43)

El antropólogo Juan Mullo (2009) presenta tres etapas por las cuales las bandas pasaron para la identificación social de su música. En primer lugar se encuentran las bandas que emergían de la mezcla de músicos criollos que

quedaban de la época de la independencia y músicos y agrupaciones indígenas, prevaleciendo el fin educativo musical occidentalizado, la segunda etapa está constituida por la difusión y consolidación de la “música nacional<sup>30</sup>”; finalmente, la tercera etapa presenta un carácter religioso.

A partir de las etapas mencionadas vemos que las bandas de pueblo surgen como resultado de un proceso cultural híbrido sin embargo, la hegemonía cultural continúa presente. En este sentido los músicos de las bandas de pueblo también reflejan un proceso de adaptación cultural impuesto, ya que dejan en el olvido ciertas formas de tocar o ciertas músicas para participar de otras formas de hacer música.

Las actuales bandas de pueblo son una herencia de este proceso. Los músicos de las comunidades indígenas, por lo general, no hacen bandas en los inicios; es el mestizo quien las conforma. Aunque el indígena que vive en las ciudades asimila ciertos elementos culturales mestizos de las primeras décadas del siglo XX, paulatinamente comienza a participar del formato “banda de pueblo”, pero abandonando sus tonos rituales y más bien acomodándose a los estilos musicales mestizos. (*Ibid.*, p. 43)

Una definición o explicación sobre las bandas de pueblo que abarca varias de las cuestiones ya presentadas en la introducción es planteada por el etnomusicólogo Juan Mullo:

Se la entiende como una organización musical popular cuyo formato instrumental utiliza los instrumentos de viento (metales y maderas) y percusión. Su repertorio y su estilo musical están relacionados con los ritmos nacionales tradicionales, por su timbre muy característico. Amenizan y solemnizan las fiestas más importantes del calendario festivo ecuatoriano, junto a otro tipo de fiestas familiares como matrimonios, bautizos o funerales, sobre todo, en las poblaciones rurales. A las bandas se las puede ver en las “retretas” que son recitales populares y públicos en plazas y parques, en los desfiles, las procesiones religiosas y las fiestas taurinas. Las bandas escogen sus nombres de acuerdo al barrio donde se originan, al santo patrono al que se pertenecen o a la institución que los patrocina. El sector que conformaba la banda de pueblo era de extracción social marginal: albañiles, obreros, artesanos o campesinos. Actualmente se organizan bandas de pueblo con estudiantes de música de los pueblos y músicos profesionales. Dentro del conjunto musical mantienen una organización jerárquica que va desde el “músico mayor” que generalmente es el de mayor edad o experiencia, luego el “maestro primero”, hasta el último integrante novel; cada uno de ellos, con una función dentro del conjunto musical y fuera de éste, reproduciendo generalmente las mismas relaciones de jerarquía social de la comunidad. (Mullo, 2009, p. 43 – 44)

---

30

El término “Música Nacional” en Ecuador comprende varios géneros musicales y tiene vigencia hasta la actualidad, tanto en músicos populares de bandas como también en los oyentes. Por esta razón hemos decidido mantenerlo. Sin embargo no brinda una especificidad a la hora de diferenciar los géneros musicales.

Otras cuestiones relativas a estas bandas, como su función educativa o las clases sociales a las que pertenecen, serán discutidas más adelante.

### 1.1.2 Géneros musicales.

Ya con la naciente República de Ecuador (1830), una nueva clase dominante surgió y esto se refleja en las nuevas relaciones de poder en todas las esferas de la vida, sea política, cultural, social, o económica, lo que a su vez forma nuevas identidades culturales y musicales.

Para algunos autores la conformación de los géneros musicales mestizos dependió en gran medida de la construcción del “sentimiento nacional” y regionalismos. Pero vistos de manera más amplia y tomando las palabras del musicólogo Rubén Lopez - Cano: “Los géneros musicales son construcciones sociales que dependen de las significaciones que otorgamos a la música”. (López Cano, 2007 *Apud.* Godoy, 2012). Dichas construcciones musicales (géneros) también provienen de otros géneros más antiguos.

En este sentido bajo la visión de las investigaciones del musicólogo Mario Godoy (2012), el género musical sería una construcción dinámica y se renueva constantemente, siendo una identidad musical que no permanece estática:

El género musical no es una cosa cerrada ni tangible como son por ejemplo los rasgos que identifican a una persona [...] Los géneros musicales son dinámicos, están en constante proceso de innovación [...] es evidente que el nivel rítmico [...], es el que con mayor facilidad nos ayuda a entender, definir o diferenciar, un género musical de otro. (Godoy, 2012, p. 191)

El musicólogo mexicano R. López Cano, también escribe que el género musical se determina por su identidad rítmica-armónica, y que ésta a su vez mantiene y sustenta a nuevos ritmos.

el género [...] es definido por una identidad rítmica armónica más o menos inalterable, sobre la que se desarrollan variaciones melódicas continuas. Estas últimas se realizan a partir de procedimientos generativos difícilmente reductibles a un elenco cerrado de melodías – tipo (...) un mismo género o danza puede conocer varios tipos de esquemas rítmico armónicos y que, a su vez, un mismo esquema puede pertenecer a más de un género (...) Para pertenecer a una categoría (género musical) un miembro no necesita tener un número n de rasgos necesarios que sean comunes a todos los otros miembros de la categoría. El ‘parentesco de familia’ que requiere la categoría responde a criterios dinámicos y complejos. Las categorías no poseen prescripciones bien establecidas para la admisión de miembros. Estas son más bien difusas, cambiantes y adaptativas (López Cano, 1999 *apud.* Godoy, 2012, p. 192)

A lo largo del siglo XIX las denominaciones a la música que representarían la identidad nacional se estaban aún organizando, así surgieron algunos nombres que describen los estilos musicales que han sobrevivido desde aquella época<sup>31</sup>. En contrapartida a este fenómeno emergente, no podemos dejar de mencionar que para esta época la influencia de varias danzas europeas ocupaba gran espacio en las fiestas de salón de los criollos, como por ejemplo la contradanza<sup>32</sup>, el vals, la cuadrilla y la polca.

Para mediados del siglo XX el país comenzó a vivir la modernización de forma más intensa en las grandes ciudades. Uno de los representativos ejemplos de esta modernización es la industria fonográfica (IFESA, 1946) y la radiodifusión; a partir de ésta se comienza a dar atención y espacio para la sistematización de los géneros musicales que hasta ese momento no se observaba; así como también para consolidación y diferenciación de los géneros musicales<sup>33</sup>.

Las primeras grabaciones de música de compositores ecuatorianos, eran procesadas en el extranjero, muchas veces se omitió la designación del género musical correspondiente, en las etiquetas de los discos se ponían términos genéricos como: 'aire nacional', 'tono serrano', etc.; con la creación de la Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima – IFESA, Guayaquil, 1946 y el auge de la radiodifusión, se incrementó la difusión de la 'música nacional', la música de los compositores llamados 'populares' (GODOY, 2012, p. 195)

Como parte de esta construcción de identidad mestiza, el idiomatismo musical de lo "indígena" se integra en las grabaciones de música popular posteriores a los años cuarenta, como destaca el etnomusicólogo Juan Mullo (2009) a través del uso de escalas y fragmentos melódicos pentatónicos.

En contraposición a la incorporación de un idiomatismo musical más mestizo, a partir de la contribución de estudios por la etnomusicóloga Ketty Wong (2000)

---

31

Para Godoy (2012) se usaban nombres genéricos como aires nacionales, tonos o tonadas, yaravíes y pocas veces pasacalles, para designar a lo hoy se entiende por géneros musicales ecuatorianos. Estas denominaciones más bien parecían ser usadas de forma peyorativa y genérica, pues no eran consideradas como música oficial o académica.

32

Esta forma de danza llegó a varios países de América Latina a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. A partir de su forma musical, fue una de las más usadas para la creación de nuevos estilos musicales tanto locales como nacionales.

33

Wong en su artículo sobre la nacionalización del pasillo (2000), menciona que para la década del sesenta (siendo el pasillo ya el género musical consagrado como símbolo de identidad nacional) se da apertura para incorporar elementos musicales indígenas en los mismos.

sobre la grabación del pasillo ecuatoriano y la identidad, se puede notar que durante el surgimiento de los géneros musicales que se consagraban como parte de la identidad nacional, existió cierta resistencia al surgimiento y la grabación de otros géneros musicales que no sea el consagrado y popularizado como símbolo de identidad nacional.

(...) un 25% de las piezas grabadas eran pasillos, y la mayoría de ellos vocales y con acompañamiento de guitarra. Cabe destacar que a excepción de dos yaravíes, ningún género musical mestizo o indígena, tales como el sanjuanito, el pasacalle, o el albazo, fue grabado en esta primera producción local<sup>34</sup>. (Wong, 2000, p. 6)

Si bien los repertorios de los géneros de música popular son el resultado de la mezcla orgánica de ritmos y estilos musicales, y que a su vez los géneros musicales son construcciones sociales que dependen de las significaciones que otorgamos los individuos a la música; observamos que durante las primeras décadas del siglo XX la hegemonía cultural - musical con ayuda de la industria fonográfica extranjera en las primeras fases contribuyó para consolidar ciertos géneros musicales y no otros, como parte de la identidad nacional del país.

Los estilos musicales más tocados en las fiestas populares y por las bandas de la sierra son los albazos, sanjuanitos, yaravíes y algunas veces los curiquingue. Para Godoy (2012) existe una diferencia entre los géneros musicales, los bailes y los repertorios musicales. A pesar de esto el autor nos muestra que estas tres formas de hacer música se influyen mutuamente y constantemente, razón por la cual incluso conviven mezcladamente en las fiestas populares.

En relación a la mezcla de ritmos y géneros existen varias teorías de investigadores musicales sobre los orígenes de ritmos más antiguos en América Latina que dieron lugar a otros más modernos y que sobreviven hasta nuestros días. En el caso de Ecuador, por ejemplo, se consideran como ritmos más antiguos el Yaraví, el Danzante y el Yumbo<sup>35</sup>.

---

34

Se refiere al año de 1911 cuando el pasillo pasa a ser grabado en el país con artistas ecuatorianos. Bajo la figura de Antenor Encalada y la disquera "Favorite-Record Akt - Gest" (*Ibid.*, 6)

35

Existen grandes posibilidades de influencia en este sentido, de la corriente Difusionista aplicado desde la antropología y la etnomusicología en el siglo XIX y XX para explicar la complejidad de los géneros musicales en América Latina en estos periodos. De esta forma, los estudios e investigaciones que realizó el musicólogo Carlos Vega serán ampliamente utilizados para justificar dicha corriente.

## Al son del Yaraví

La palabra Yaraví<sup>36</sup>, durante el siglo XIX, se usaba para referirse tanto a repertorios como a géneros musicales. Como género, era muy tocado en la zona andina tanto de Ecuador como Perú. Algunos autores lo identifican como uno de los ritmos precolombinos del sur de América Latina, y que hacía parte de la música de la cultura Nasca (Aretz, 2003).

Para Mario Godoy (2012), este género originalmente fue un canto que se interpretaba en las labores agrícolas y reuniones familiares. Sin embargo, este canto fue transformándose por el mestizaje en las connotaciones actuales que se le ha dado como canto fatalista, sentimental.

Algunas de las características del Yaraví mestizo son:

1. Poesía amorosa en sus letras.
2. Es de compás binario compuesto (6/8).<sup>37</sup>.
3. Es de movimiento lento.
4. La figura rítmica es una negra y cuatro corcheas.
5. Está en tonalidad menor.
6. Finaliza con un ritmo de albazo llamado también de fuga.
7. Actualmente este género puede ser vocal o instrumental.

---

36

Este estilo musical fue también conocido como harahui, haraví, yarahue, como lo describe Godoy (2012)

El yaraví está presente en el Perú especialmente en la sierra norte y sierra centro, y se lo conocía como yarahue.

El término Yaraví proviene del quechua harawi.

37

El compositor Luis Humberto Salgado menciona que hay dos tipos de Yaraví, siendo el yaraví indígena en 6/8 y el criollo en 3/4.

Una de las diferencias tal vez mas importantes que menciona Salgado entre estos estilos es el uso de melodías en escala pentafónica menor para los yaravíes indígenas, mientras que los criollos se mezclaba con recursos de la escala tonal, por ejemplo cromatismos, la sensible y los grados 2 y 6 de las escalas menores. Para mayor referencia ver Godoy (2012).

A partir de la variación del tiempo en el yaraví, algunos investigadores estudiosos de la música ecuatoriana como M. Godoy, P. Guerrero y J. Mullo han desarrollado algunas hipótesis de posibles géneros nacidos a partir de éste.

Del yaraví (en compás de 6/8), al variar el tiempo (...) derivan, en orden ascendente: el danzante, la tonada, el carnaval (Guaranda, Chimborazo); tono de Niño; el albazo, capishca azuayo; la bomba; y el yumbo. (Godoy, 2012, p. 199)

### **Al son del danzante**

Este género musical mantiene características de danzas indígenas ancestrales. Lo podemos entender como un género híbrido mestizo por la instrumentación en que se consolidó. El contexto donde está inserido como danza es en las celebraciones de carácter alegre y de agradecimiento en las fiestas tradicionales de la sierra norte ecuatoriana. Para el investigador M. Godoy, este género está relacionado al personaje que también es llamado de Danzante en la celebración del Corpus Christi, celebración de sincretismo religioso. En el presente, El Danzante de Pujilí en la fiesta del Corpus Christi es considerado patrimonio cultural intangible.

La palabra danzante, tushuy, ángel huahua, tiene relación con un 'disfrazado', un personaje indígena que danza o baila en las fiestas andinas de: Pujilí (Cotopaxi); Salasaca (Tungurahua); Yaruquíes, Cacha, San Vicente (Chimborazo); Amaguaña (Pichincha); Socarte, Cañar, etc., este personaje luce una vestimenta especial. (Godoy, 2012, p. 200)

Algunas características del danzante son:

1. Está en tonalidad menor.
2. Es de compás binario compuesto (6/8).
3. La figura rítmica base es una corchea (>), silencio, corchea, corchea (>), silencio, corchea.
4. Algunos compositores lo denominaron como yumbo pues posee algunas similitudes rítmicas.
5. Se toca con un tambor pequeño y un pingullo.

### **Al son de un Yumbo**

Para varios autores el término yumbo<sup>38</sup> al igual que danzante son polisémicos, pues albergan varios significados que son aplicables a la música o el baile, sin embargo también fueron usados con un sentido peyorativo. A pesar de ello, este género es considerado como uno de los más antiguos ritmos que ha sobrevivido hasta nuestros días y su difusión y asentamiento probablemente se dieron en la sierra centro-norte de Ecuador.

Desde el campo de la música uno de los momentos que consolida al yumbo como género musical es a través del compositor Gerardo Guevara con su pieza ya tradicional “Apamuy Shungo” compuesta en la década del sesenta, como menciona el investigador M. Godoy (2012).

Las características del yumbo son:

1. Es de compás binario compuesto (6/8).
2. La figura rítmica es una corchea (>) seguida de una negra, y se repite igual en el segundo tiempo del compás.
3. Es un estilo musical que puede ser cantado y/o bailado.
4. El movimiento es alegreto (medio rápido).

### **Albazos**

La mezcla de lo indígena y lo europeo en este género musical puede ser percibida en su nombre pues es polisémico<sup>39</sup>. Sin embargo, el más conocido sentido que se le da, es a través de la alegoría con el alborada del día. El otro sentido es que se lo tocaba para anunciar o abrir alguna fiesta popular. El albazo más popularizado es *Si tu me olvidas*.

---

38

El yumbo en el libro de Mario Godoy (2012, p. 200) es visto como una figura que está presente en el baile de las fiestas populares y es descrito como: “danzante, bailarín, saltador, brujo, curandero, bebedor de ayahuasca, yerbatero, danzante guerrero, indio de guerra, disfrazado que participa en varias celebraciones festivas”.

El asentamiento de los Yumbos se dio en poblados cercanos a lo que hoy conocemos como Quito en la sierra centro-norte del país. Para mayor referencia ver el capítulo completo de este autor.

39

El albazo también es conocido como capishca, bomba del Chota, entre otros. El nombre que adoptado dependerá de la región de Ecuador y el movimiento más rápido o lento, sin embargo la figura base de negra con punto no cambia.

El sentido de mezcla que tiene este género es porque refleja en cierta medida el sentido social de las *albaes* y los *despertá* de España y los yaravíes indígenas en tiempos de la colonia.



La palabra “albazo”, tiene relación con la “alborada”, es una música preferentemente interpretada en las madrugadas, por las *bandas de pueblo*, en las fiestas populares, romerías, al rayar el alba, para anunciar la fiesta, al igual que la “*desperta*” española, en su función es “despertar a un pueblo” (...). (Godoy, 2012, p. 205)

Las características del albazo son:

1. Es una danza con texto.
2. Compuesta en tonalidades menores.
3. Es de compás binario compuesto (6/8).
4. El movimiento es moderado alegre.
5. Su origen rítmico está en el yaraví.<sup>40</sup> La célula rítmica es tres corcheas y corchea (>) acentuada con negra.
6. Es bailable, y puede ser solo o en pareja.

La conexión que establecen autores como M. Godoy (2012) del albazo con la zamacueca<sup>41</sup> resulta interesante porque nos permite ver que la creación de diversos géneros tiene un mismo principio: la organicidad y el sentido de generar constantemente diversidad entre los elementos musicales. Tal es el caso del género musical *Aire Típico*.

Existe una relación próxima entre el albazo y la bomba del Chota. En la práctica musical de las bandas es común que los músicos pasen de un albazo a una bomba de manera natural y casi imperceptible con ganchos melódicos y por el mismo hecho de que comparten ritmo binario.

### **La bomba del Chota**

---

40

Para el investigador M. Godoy el origen rítmico de este género también puede estar en el fandango, la zamacueca y en cierta forma presenta similitudes con la marinera peruana norteña por su forma de rasgueo en la guitarra, su movimiento ligero y alegre y la forma como está dispuesta la letra de la canción y sus estribillos.

41

En América Latina la danza de la Zamacueca fue muy importante a inicios del siglo XIX. A pesar de tener rasgos específicos en cada país y denominaciones distintas las células rítmicas y los relatos de viajeros, artistas y estudiosos las unen. Los nacionalismos que comenzaron a darse en esta época y algunos conflictos bélicos entre nacientes repúblicas se ven reflejadas en la forma como empiezan a denominar en cada país a la zamacueca. Algunas de sus denominaciones son: cueca, chilena, marinera peruana, aire típico, entre otras.

Es un género musical y una danza afroecuatoriana, que representa la cultura afrochoteña (Valle del Chota - Imbabura). También se lo conoce como bomba, pero hay que aclarar que la bomba es un término que abarca tres categorías: género musical, instrumento y danza.

Entre sus características tenemos:

1. El instrumento principal es el tambor de cuero llamado bomba.
2. Las agrupaciones tradicionales son la Banda Mocha<sup>42</sup> y El conjunto de Bomba. En la actualidad estas agrupaciones también añaden instrumentos de origen occidental, sobre todo en la percusión. También en la bomba mestiza se añade el requinto.
3. Tienen relación con canto originalmente, pero también son instrumentales.
4. Son para bailar y su ritmo es alegre.
5. Se marca a compás de 6/8 y la célula rítmica es negra, corchea, corchea y negra con acento (>).

### **Al son de Sanjuanito**

Llamado también de San Juan, San Juanito o Sanjuán.

Su origen es ambiguo pues trae en sí el mestizaje de fiestas indígenas y fiestas religiosas desde la colonia. La tradición oral en la cosmovisión andina nos dice que el sanjuanito era una danza ceremonial ligada a la celebración del Inti Raymi y que con la llegada de los colonizadores y la imposición de creencias religiosas fue sustituida con el tiempo por la fiesta en honor a San Juan. Esta hipótesis también fue sostenida por el etnomusicólogo Segundo Luis Moreno quien investigó sobre los orígenes del sanjuanito.

Existen sanjuanitos indígenas y mestizos, los primeros usan en el nivel melódico, una escala anhemitónica – pentatónica, (...) tienen distintas métricas, son muy diferentes al convencional sanjuanito mestizo, difieren en la rítmica, los modos de tocar los instrumentos, el rasgueado o rasgueo de la guitarra, las danzas, coreografías, la diversidad de movimientos, usos

---

42

El término “mocho” significa que a cierto objeto le falta un pedazo para estar completo, o que le falta filo. En el caso de la banda mocha, se refiere a la parte que le faltan los instrumentos llamados puros.

Los puros son instrumentos hechos de una especie de calabaza alargada a la cual se le corta un extremo para que salga el sonido al soplarlo.

rituales, etc. El sanjuanito mestizo es un género festivo que a su vez tiene otros subgéneros (...) (Godoy, 2012, p. 209 – 210)

Las características del Sanjuanito son:

1. Es una danza con texto.
2. Es de compás binario simple (2/4).
3. En tonalidad menor.
4. El movimiento es de alegre moderado.
5. En su forma musical, está compuesta por una introducción y dos partes (A - B).
6. La figura rítmica es dos corcheas y una negra con acento (>)

Una postura más abierta hacia el desarrollo de los géneros musicales y sobre todo para el sanjuanito en la modernidad es apuntada por el investigador Mario Godoy quien nos dice:

El sanjuanito, al igual que los otros géneros musicales mestizos, es el producto de un largo proceso cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales (...) (Godoy, 2012, p.210)

### **Pasacalle**

Su mezcla probablemente viene de la polca europea y el pasodoble español. Éste quizás sea uno de los géneros más modernos en relación a los otros hasta aquí presentados; esto se puede observar a través de la incorporación de nuevos procedimientos armónicos y sobre todo en principios de tonalidad. El sentido polisémico aparece porque también servía para identificar a la música mestiza ecuatoriana en general, cuanto para representar al género, como menciona el musicólogo M. Godoy. En las bandas y en las bandas de pueblo este género es muy tocado por su movimiento alegre y ligero.

Con la radiodifusión a mediados del siglo XX, el pasacalle gana espacio como parte de la identidad musical de manera más popularizada a partir de la letra de sus canciones.

(...) en la canción que canta a las ciudades, al terruño, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana, al perdido orgullo nacional. En oposición a los formales, marciales, y ceremoniosos “himnos oficiales” de las ciudades

(...) el pasacalle se convirtió en el “Himno Popular” de muchas urbes<sup>43</sup>.  
(Godoy, 2012, p. 212)

### Características del Pasacalle

1. Es un género que puede ser bailado como cantado.
2. Su baile es en pareja.
3. Es de compás binario simple (2/4).
4. Muy usado con tonalidades menores.
5. Esta música era usada para animar festividades, comparsas, corridas de toros, entre otras.
6. Su figura rítmica en el acompañamiento al piano es: en la mano derecha silencio, corchea, silencio corchea y en la mano izquierda se toca corchea en el tiempo fuerte de cada tiempo.

#### 1.1.3 El repertorio musical en las bandas de pueblo.

A partir de los testimonios de los integrantes de las bandas, observamos que el repertorio más tocado dentro del ritual de la romería está en la categoría *música nacional*, lo que comprende varios géneros. Al mismo tiempo, nos explican que el repertorio puede ser cambiado de acuerdo a la festividad y que también se mezcla con otros géneros musicales que no eran tradicionales del sector o que son más modernos, y que estaban más alejados geográficamente, como la cumbia colombiana, la salsa y la chicha peruana por ejemplo.

**Entrevista 6.** En estas festividades, (...) primer lugar la música nacional hay están: sanjuanitos, pasacalles, cachuyapis, bombas; y después los otros géneros que son cumbias, merengues eh... y también hasta tangos; todo tipo de música, lo hacemos. (AMBULIDÍ, 2015)

**Entrevista 5.** Por lo regular la música más alegre; tenemos este... sanjuanitos, paseítos, albazos, cachullapis, pasacalles. (...) También tocamos cumbias, merengues, pero lo que más pide la gente es música más alegre, como digo pasacalle; música nacional. (YUNGA, 2015)

**Entrevista 7.** La música Nacional. (CORREA, 2015)

Sin embargo, cuando preguntamos si el repertorio de otros eventos es el mismo que tocan para esta festividad, respondieron:

---

43

Algunos ejemplos que destaca Godoy de pasacalles son: Guayaquileño (madera de guerreo), La Chola Cuencana, El Chulla Quiteño, Soy del Carchi, entre otros.

**Entrevista 5.** Si, el mismo, el mismo. Vera que, en la provincia a veces la gente prefiere a la música nacional, por eso nosotros nos diferenciamos como banda; nosotros somos una banda típica porque nosotros le damos más realce a la música nacional. (YUNGA, 2015)

**Entrevista 6.** No. Cambia. Nosotros cambiamos. El repertorio, por ejemplo cada semana nosotros cambiamos el repertorio para las presentaciones; hay infinidad de canciones; de melodías. (AMBULIDÍ, 2015)

Cruzando la información de las entrevistas y la proporcionada por la investigación de Á. Ortega (2013, p. 98), se puede observar que la mayor parte de la música que se ejecuta en diversas festividades de la localidad es cumbia y pasacalle, luego San Juanito, paseíto, yaraví, fox incaico, salsa, y otros ritmos en menor grado. Ambas fuentes utilizadas, muestran una preponderancia de géneros de música popular ecuatoriana. Sin embargo se observa, que nuevos repertorios y géneros musicales han sido incorporados por las bandas de pueblo en estas últimas décadas y ganan un espacio importante dentro de su interpretación.

Algunos ejemplos de las canciones de géneros tocados en esta festividad en la nota periodística del diario La Hora<sup>44</sup> son: la chicha “Así es mi vida”, la cumbia “La pollera colorada”, el pasillo “Collar de lágrimas”, el danzante “La vasija de barro”

**Figura 6** - La banda Show Alma Lojana en la fiesta a la virgen.



Fuente: Diario La Hora. Sección Noticias Loja. 2013

A partir de las experiencias contadas tenemos que los espacios donde estos músicos se presentan durante el año, son bastante amplios desde lo religioso, lo cultural, lo social (como matrimonios, actos fúnebres, fiestas de cantonizaciones,

44

Diario La Hora. Noticias Loja. 10 - 09 - 2013.  
 Disponible en: [http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101560950/-1/Bandas\\_musicales\\_le\\_ponen\\_ritmo\\_a\\_la\\_fiesta.html#.Vx1s\\_mMs5sM](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101560950/-1/Bandas_musicales_le_ponen_ritmo_a_la_fiesta.html#.Vx1s_mMs5sM)  
 (Último acceso en 23-04-2016)

eventos deportivos, entre otros), siendo los de mayor porcentaje los eventos religiosos.

A continuación presentamos los testimonios levantados con respecto a los espacios de actuación:

**Entrevista 6.** Donde nos inviten. Por ejemplo, a veces en eventos religiosos, culturales, deportivos también; donde nos inviten. Digamos la ciudadanía de aquí de Loja y la provincia. Todo el Ecuador. Donde nos inviten. Y la parte norte del Perú también. (AMBULUDÍ, 2015)

**Entrevista 5.** Donde hayan fiestas, digamos en la provincia aquí en Loja; donde haiga fiesta usted sabe que las fiestas a veces hay, los santos san... hay de San Pedro, hay de San José, fiestas de la virgen, fiestas de cantonización en otras partes, entonces estamos nosotros ahí para animar las fiestas... Como dice estamos para amenizar actos deportivos, actos religiosos, culturales. (YUNGA, 2015)

**Entrevista 7.** En todo evento.(CORREA, 2015)

Dentro de la nueva producción musical que realizan los integrantes de las bandas de pueblo son sus propios arreglos, adaptaciones y composiciones<sup>45</sup> hechos a partir de los géneros considerados como *música nacional*.

**Entrevista 6.** No, cambia, nosotros cambiamos. El repertorio, por ejemplo cada semana nosotros cambiamos el repertorio para las presentaciones; hay infinidad de canciones; de melodías.(AMBULUDÍ, 2015)

Podemos ver que la forma de trabajar los repertorios es en su mayoría por medio de arreglos: el 94,29% trabaja con arreglos musicales, mientras que el 5,71% responden que no. (Ortega, 2013, p. 99)

La modernidad en la instrumentación de las bandas se hace cada vez más presente, pues incorporan teclados o sintetizadores, bajo eléctrico, o guitarra eléctrica.

**Entrevista 5.** Si, bastante. O sea, antes una banda típica era..., lo típico se puede decir instrumentos de viento, viento y percusión, ahora se puede decir hay bandas que tocan con instrumentos electrónicos piano, bajo eléctrico, batería eléctrica. Antes era diferente o sea, digo había instrumentos típicos del... (lugar) Claro, así.

### 1.3 Análisis musical de una muestra recolectada.

---

45

El investigador Á. Ortega muestra ejemplos como las composiciones y arreglos de Huiracocha, Angel. Sus arreglos y composiciones van desde sanjuanitos, albazos, pasacalles, entre otros. Para mayor referencia ver (Ibid., 57)

Para poder conocer un poco más sobre el repertorio de las bandas aquí tratadas, se pudo tener acceso a una grabación casera, hecha durante las festividades de septiembre de 2015. En nuestra investigación faltaron más muestras de grabaciones musicales para analizar, una limitante que ocurrió por la imposibilidad de hacer investigación de campo.

Es un fragmento corto de 1:32 minutos, no está en buenas condiciones de grabación. La grabación revela varias realidades por las que pasa la música ecuatoriana ya que no sabemos si este fragmento fue compuesto por alguien específicamente o si es una melodía tradicional de dominio público, pues se ha encontrado el mismo fragmento melódico en varios formatos musicales: El primero, una versión más moderna (techo chicha), es interpretado por el cantante Gerardo Moran y la banda D' Franklin Band en el video llamado "Mix La Valentina"<sup>46</sup>. La segunda versión es más antigua, en la bomba Toro Barroso, en la voz de Angel Velasquez, y Paco Godoy en el piano<sup>47</sup>.

A partir de los ejemplos citados se deduce que este fragmento melódico recopilado sea una melodía de enganche que sirve como puente para unir un tema con otro sin la necesidad de cortar la música, lo que se suele hacer con géneros que poseen características rítmicas similares, como lo son en este caso la bomba con el albazo.

Finalmente, lo que muestra este fragmento es algo muy particular en relación a las fuentes bibliográficas utilizadas y es el uso de escalas pentatónicas que se mezclan con los distintos géneros musicales.

### **La instrumentación:**

Percusión: bombo, un par de tambores redoblantes, campana, platillos y güiro.

Vientos metal: 2 clarinetes, 1 trompeta, 2 saxofones.

### **El pulso y el ritmo:**

---

46

Este video esta disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=jR\\_craYloM0](https://www.youtube.com/watch?v=jR_craYloM0) y el fragmento que encontramos con iguales características a nuestra grabación comienza en el minuto 3:04s.

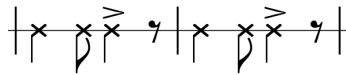
47

Este video esta disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2862EYTBXJY> y la melodía pentatónica esta en la guitarra -aparece en 0:37s.

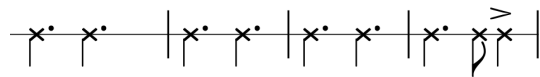
Está en compás binario y va de 2/4 a 6/8. El tiempo en el que es interpretada es de negra a 120 BPM.

**Figura 7** - Figura rítmica del bombo en el albazo.

Figura rítmica



**Figura 8** - Figuras rítmicas del bombo en la bomba son:



El compás 4 solo se usa en el final de frase.

### Textura y Frases:

Las frases musicales están divididas en grupos de 8 compases, siendo que en los primeros 4, la melodía es presentada en la trompeta, y luego es repetida por otro instrumento. Hay dos melodías (fig. 9 y fig. 10)

**Figura 9** - Fragmento A - Aire de bomba.



**Figura 10** - Fragmento B - ritmo de albazo.



**Figura 11** - Puente entre A y B:





En la figura 11, se observa una escala menor descendente, con la singularidad de una escala pentatónica anhemitónica.

#### 1.4 Otros aspectos.

A pesar de los constantes cambios culturales en la sociedad lojana, la romería a la Virgen del Cisne ha logrado mantenerse hasta nuestros días por iniciativa propia de los devotos, síndicos promotores, sacerdotes, artesanos y músicos. Dos preguntas que pueden ayudarnos a entender la permanencia de las bandas independientemente de apoyos externos son: ¿Por qué tocan en esta festividad? y la segunda, y ¿Usted o su banda tiene algún incentivo económico para tocar en esta festividad?. En mayor porcentaje respondieron que es beneficioso: uno, el hecho de poder hacer música y la otra, porque hay la posibilidad de un ingreso económico. En este caso los músicos tocan para la Virgen por devoción y como homenaje, independientemente de la existencia de apoyos externos por parte de instituciones públicas y/o privadas, políticas de salvaguardia, entre otras acciones.

**Entrevista 5.** Así es, un devoto más y también porque nos gusta la música; y también por la Virgen del Cisne, eh si...usted o su banda tienen algún incentivo económico... (YUNGA)

**Entrevista 6.** Si (recibe incentivo porque es de la banda del municipio) No (para el caso de un pago adicional por tocar en esta festividad específica), nosotros cobramos una mensualidad.

**Entrevista 2.** Económicamente, verá yo soy el síndico promotor, no?, y hay los sacerdotes, que son mis hijos, son mis nietos y unos vecinos y también unos devotos así, le cuento. (sus denominaciones son los que solventan los gastos de castillos, bandas, algunas veces refrigerio y aguardiente) (...) Si, si. De ahí solventan todos esos gastos. (PUGA, 2015)

**Entrevista 5.** Osea en parte nosotros acá, con nosotros aquí la música nos gusta, pero o sea, siempre, o sea, es ventajoso también porque nos contratan a la gente; entonces es mitad mitad, nos gusta la música, somos aficionados a la música y también tenemos un pequeño ingreso económico.

Si, ya le dije, o sea los sacerdotes del Azuay nos contratan, por eso es que estamos aquí. (YUNGA)

**Entrevista 7.** Claro, si, si. (CORREA)

El número de familiares como integrantes, y la misma motivación para estar en éstas, son factores esenciales para la consolidación de las bandas; así, por ejemplo la edad para iniciar en esta práctica musical comienza entre los 8 y 10 años y va hasta los 60 años aproximadamente, la permanencia mínima dentro de una

banda de pueblo es de un año sin que sea un requisito a cumplir, y que como vemos en las entrevistas hay integrantes con muchos años dentro de estas agrupaciones.

**Entrevista 6.** Ya estamos como dieciocho años por ahí, desde que empezó la bandita. Inició la bandita...desde el año 97 se inició.

**Entrevista 2.** Si, cincuenta y tres años (dedicados) a la romería.

**Entrevista 5.** Digamos, realmente ...hace unos veinte años. Pero más antes la banda ya ha existido, más antes. Voy a decir que yo veinte años ingresé a la banda.

**Entrevista 7.** Aproximadamente quince años.

Otro aspecto que cabe mencionar es que esta festividad atrae al turismo para la región. Ésta es una gran oportunidad para los vendedores ambulantes en todo el recorrido de la romería. Lo que mas se vende es comida, refrigerios, artículos religiosos, juguetes, dulces, entre otros. Los hoteles y hostales suben sus precios para esta temporada y muchos devotos que no son de la ciudad terminan durmiendo en las plazas cercanas a la Catedral, todo esto con tal de garantizar su asistencia diariamente a la iglesia para las misas.

En el incentivo a su formación musical. Algunos de los integrantes mencionan que es importante en el presente, que la juventud tome parte en estas agrupaciones musicales, que haya mayor apoyo al estudio de la música nacional, y también a la formación de sus integrantes en el caso de las bandas de la provincia que se ha caracterizado por ser autodidacta en comparación a la enseñanza tradicional de música en un conservatorio o escuela de música.

**Entrevista 6.** Le cuento que para mi, mi forma de pensar creo que no, sigue lo mismo; sigue lo mismo. Parece que falta también apoyo ... incentivarles a la juventud. Yo me refiero a las parroquias. Por ejemplo yo soy de Taquil, la parroquia taquil por ejemplo, toda esa parte de ahí, antes era el semillero de aquí de Loja por ejemplo... el semillero, pero ahora parece que, eh...falta incentivo, incentivo de las autoridades.

**Entrevista 5.** yo creo que cambios tanto no, sino yo creo que la juventud se está alejando un poco de la música, lo que es la música nacional, o sea ya la gente ya no le gusta, o sea la juventud, o sea prefiere otras actividades que, que aprender la música nacional. No hay apoyo. O sea, por eso le digo... en las parroquias. Aquí mismo mire, yo pensaba antes y digo, la banda del municipio debería ellos darse un tiempo y ellos dar una pedagogía, enseñar la música a los jóvenes a los niños, pero no hay nada de eso, creo que la música, las bandas poco a poco van a desaparecer aquí, porque, porque eso le digo, no hay un incentivo, no se cultiva esa... la música nacional aquí, en nuestra localidad.

**Entrevista 7.** Claro. Porque hay que incentivar a la juventud... Hay que incentivarle en primer lugar a nuestros hijos. Demostrándolo, o sea uno siempre y cuando...Una forma de incentivar podría ser enseñándole el instrumento que el toca; lo que toca el papá puede tocar el hijo. Y enseñándole así propiamente el amor a la música nacional.

Por medio de las experiencias podemos ver que la preocupación por que esta tradición musical y la festividad de la romería se mantenga, es amplia. La educación musical de manera familiar tiene un papel muy importante para la continuidad de esta agrupación musical; y la investigación profunda y sistemática sobre este tema es imprescindible y reciente para ayudarnos a entenderla como un patrimonio intangible del país.

## CAPÍTULO 2

### REFERENCIAL TEÓRICO

En este capítulo pretendemos abordar los conceptos teóricos de posmodernidad, globalización, hibridación e identidad cultural, a partir del trabajo de autores que son referencias importantes dentro de la academia. Estos conceptos pueden ayudarnos a entender el fenómeno de las bandas, y las relaciones entre lo tradicional y lo actual en las bandas de pueblo que tocan en la romería a la Virgen del Cisne.

Por los límites de este trabajo, no pretendemos hacer una discusión exhaustiva de dichos conceptos, sino contextualizarlos brevemente para poder integrarlos a las reflexiones sobre nuestro tema central, las bandas de pueblo.

#### **2. 1 Identidades.**

En el presente, definir un concepto único de identidad es muy complejo y ambiguo, incluso dentro de la academia, sobre todo en el área de las ciencias sociales donde gana fuerza su complejidad, pues ha sido en la práctica “muy poco desarrollado y muy poco comprendido”, como menciona el teórico cultural y sociólogo Stuart Hall.

El propio concepto en el cual estamos lidiando -identidad- es demasíadamente complejo, muy poco desarrollado y muy poco comprendido en la ciencia social contemporánea para ser definitivamente puesto a prueba. Como ocurre con muchos otros fenómenos sociales, es imposible ofrecer afirmaciones conclusivas o hacer juicios seguros sobre las alegaciones y postulados teóricos que están siendo presentados. (HALL, 2015, p. 9 -10)

Para el autor, la cuestión de identidad ya es sinónimo de crisis; ésta pasó a ser vista así desde finales del siglo XX. El sentido de crisis de identidad personal se entiende porque ésta exige el desplazamiento de la experiencia fija y estable a una experiencia de inestabilidad, donde el cambio y la duda son constantes en las nuevas formas de identificación social. Se abandonan las formas de identificarse antiguamente establecidas en la estructura social y se fragmentan las categorías

que las integran, entre éstas la de clase, género, sexualidad, etnia, raza y nacionalidad, como explica a continuación:

La llamada crisis de identidad es vista como parte de un proceso más amplio de cambio, que está desplazando las estructuras y los procesos centrales de las sociedades modernas y ha fragilizado los cuadros de referencia que daban a los individuos un ancla estable en el mundo social. (HALL, 2015, p. 9)

En el campo de la sociología, el concepto de identidad también fue mudando a través de la historia y los cambios sociales. En este sentido, Stuart Hall señala tres conceptos sociológicos de *identidad* que, si bien son distintos entre sí, tuvieron mayor importancia para comprender la descentralización del sujeto o de su identidad personal:

1. El sujeto del Iluminismo. El YO como centro. La identidad era cerrada. El centro de su individualidad estaba en las capacidades de la razón como generadoras de acciones conscientes.
2. El sujeto Sociológico. El YO más la Sociedad. Su identidad estaba basada en su interacción con la sociedad. La Identidad Cultural se entiende como fruto de la estabilización entre los sujetos y los mundos culturales que le rodean por medio de un diálogo continuo.
3. El sujeto Posmoderno. El YO es formado y transformado constantemente. Hay varias identidades dentro del sujeto. Su actuación dependerá del sistema cultural en el que está inmerso. En este sentido, la justificativa que plantea Hall, es que la identidad para el sujeto posmoderno se encuentra definida en la historia y no en la biología como se pensaba; por lo tanto, las nuevas identidades se forman a lo largo del tiempo - progresivamente, de forma natural pero continuamente contradictorias y desplazadas, generando identidades temporarias.

La identidad es definida históricamente, y no biológicamente. El sujeto asume identidades diferentes en diferentes momentos, identidades que no son unificadas alrededor de un "yo" coherente. Dentro de nosotros hay identidades contradictorias, empujando en diferentes direcciones, de tal modo que nuestras identificaciones están siendo continuamente desplazadas. (HALL, 2015, p. 12)

### **2.1.1 Identidad Cultural.**

Como explicamos en el tópico anterior, la identidad tanto para el sujeto sociológico cuanto para el sujeto posmoderno se establecieron a través de una

relación muy próxima con la cultura; por ejemplo, la identidad era vista por sociólogos más clásicos como algo que entreteje dos mundos: el personal o privado con el público.

La identidad, en esta concepción sociológica, llena el espacio entre lo "interior" y lo "exterior" -entre el mundo personal y el mundo público. El hecho de que proyectemos a "nosotros mismos" en estas identidades culturales, al mismo tiempo que internalizamos sus significados y valores, volviéndolos "parte de nosotros", contribuye para alinear nuestros sentimientos subjetivos con los lugares objetivos que ocupamos en el mundo social y cultural. La identidad, entonces, costura (...) el sujeto a la estructura. Estabiliza tanto los sujetos cuanto los mundos culturales que ellos habitan, volviéndolos a ambos recíprocamente más unificados y predecibles. (HALL, 2015, p. 11)

Sin embargo, utilizar un concepto que defina la cultura en sí, denota complejidad<sup>48</sup> y en términos amplios y generales podemos considerar que tiene varios significados: conocimientos, fabricación de bienes materiales, representación simbólica y la capacidad de invención y re invención (Rebolledo, 2015).

Podríamos decir que la Identidad Cultural es la categoría donde las identidades se construyen colectivamente, es el resultado de la identidad a partir del sujeto sociológico, de la estabilización de la relación entre el Yo y la Sociedad, (Hall, 2015).

Como categoría, la Identidad Cultural es bastante amplia, se alimenta de la categoría Cultura Nacional pues esta inmersa y en relación muy próxima. Sin embargo, una de las dificultades que se percibe con la cultura nacional; es que ésta siempre busca unificar la diversidad cultural en una sola identidad cultural, dejando por fuera o anulando las diferencias culturales que existen. Uno de los ejemplos que llama la atención en este sentido sobre la identidad cultural en la actualidad, es el uso del lenguaje y la lengua como sistema de dominación social y cultural.

### **2.1.2 Identidad Nacional.**

Continuando con la idea de lo nacional, podemos decir que las Identidades Nacionales no son características con las cuales nacemos, pero sí son formadas y

---

48

Las definiciones del concepto de cultura se desarrollaron desde la antropología y la sociología. En resumen puede entenderse a la cultura en sentido amplio como: 1. Todos los conocimientos que tiene el ser humano y la participación de los sujetos sobre éstos conocimientos. 2. La fabricación de bienes materiales y las representaciones simbólicas que caracterizan y diferencian un grupo humano de otro. 3. Es la capacidad de invención y re- invención que tiene el ser humano de sí mismo, de su grupo y de su relación con otros grupos. (Rebolledo, 2015)

transformadas en el interior de la representación (HALL, 2015, p. 30). Esta categoría se construye y se establece por medio de pensamientos comunes, sistemas de creencias, instituciones culturales, entre otras y que son compartidas en una sociedad. Así, el autor usa como ejemplo para explicar este concepto lo que significa “ser inglés”; en este sentido, el teórico cultural S. Hall considera que sólo podremos acercarnos a comprender la “inglesidad” de un individuo por medio del conjunto de significados que tiene dicha cultura nacional; es decir, que ese conjunto de significados culturales genera sentidos de representación cultural, y los podemos ver en las historias de la nación o memorias del pasado, la lengua oficial, costumbres, entre otros.

La formación del concepto de Cultura Nacional implica entonces: representaciones, símbolos, sentidos (imágenes, historias, memorias del pasado, entre otras), el discurso, las instituciones culturales, las creencias religiosas, entre otros. Todo esto juega un papel muy importante en la producción de los sentidos o sentimientos sobre la nación, lo que construye a su vez nuestra propia identidad. (Anderson 1983 apud Hall, 2015, p. 31).

Si bien este concepto ya era complejo, en la modernidad pasó a sufrir cierto desajuste, pues con la conformación de los Estados también se pasó a construir la idea de Nación en su sentido más amplio y que valide el primero. Para esto fueron necesarias dos condiciones: la primera, no romper totalmente con las tradiciones e historias del pasado, y la segunda, conectar fragmentos de la historia nacional con el presente que se estaba viviendo (modernización de los estados)<sup>49</sup>.

El discurso de cultura nacional no es tan moderno como aparenta ser. Éste constituye identidades que son colocadas, de modo ambiguo, entre el pasado y el futuro. Este se equilibra entre la tentación de retornar a las glorias pasadas y el impulso por avanzar aún más en dirección a la modernidad. (...) son tentadas a restaurar identidades pasadas. Eso constituye el elemento regresivo, anacrónico, de la historia de la cultura nacional. Pero frecuentemente ese mismo regreso al pasado oculta una lucha para movilizar a las “personas” para que purifiquen sus filas, para que expulsen a los “otros” que amenazan su identidad. (HALL, 2015, p. 33)

Para entender cómo funcionan la identidad cultural y la identidad nacional es necesario pasar también por el concepto de *Nación*. Para el teórico cultural Stuart

---

49

La modernización implicaba una mayor racionalización de los recursos por medio del mejoramiento de la técnica y la industrialización.

Hall, la nación es vista no solo como una entidad política, sino también como un sistema de representación cultural capaz de articular las diferencias entre identidades locales en una única identidad. En este sentido, las identidades nacionales representan el resultado de la unión de ambas mitades de la ecuación nacional; es decir, por un lado, el papel que juega la nación para la representación de símbolos y por el otro, una cultura nacional que demandaba lealtad e identificación.

Para autores como Gellner, la importancia de la identificación era tal para el sujeto moderno, que sin una identificación nacional se experimentarían un sentimiento de pérdida subjetiva; sin embargo esto desencadenó en un problema más central en el nacionalismo al momento de unificar las culturas homogéneamente. (Gellner, 1986 *Apud.* Hall, 2015).

### **2.1.3 Identidad Cultural en la pos modernidad.**

En este punto de la historia de nuestros días, los conceptos anteriores que de cierto modo permanecían o buscaban una estabilidad y estaticidad para el desarrollo de la identidad del sujeto moderno; en la posmodernidad se ven comprometidas por la fragmentación acelerada y la multiplicidad de identidades culturales que se empiezan a dar desde mediados del siglo XX. Tales conceptos incluso pasaron a un estado de nuevas reflexiones.

Con respecto a la cultura, el sociólogo Gilberto Giménez (s/a) sostiene que la Identidad Cultural y la Identidad son conceptos indisociables el uno del otro, puesto que los elementos culturales son los que construyen la identidad por medio de significados culturales. Éstos son compartidos y en ciertas circunstancias adquieren fuerzas emotivas y motivacionales como características centrales. En este sentido, la cultura y los elementos culturales están en constante construcción y no permanecen estáticos.

La cultura no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados. Por el contrario, puede tener a la vez “zonas de estabilidad y persistencia” y “zonas de movilidad” y cambio. Algunos de sus sectores pueden estar sometidos a fuerzas centrípetas que le confieren mayor solidez, vigor y vitalidad, mientras que otros sectores pueden obedecer a tendencias centrifugas que los tornan, por ejemplo, más cambiantes y poco estables en las personas (...) y muy poco compartidos por la gente dentro de una sociedad. (Giménez, s/a, p. 3)



La reflexión que traen G. Giménez y otros autores sobre la propia cultura y las identidades que se forman dentro de ésta, es que mantener definida una sola identidad es casi imposible o una fantasía.

Ahora bien, en relación al espacio geográfico; a lo largo de la historia éste fue visto como objeto de división y fragmentación establecido por tribus, etnias, y naciones. Para el geógrafo Milton Santos, el espacio geográfico, su división y fragmentación en la posmodernidad deja de responder a intereses locales, regionales o comunitarios y pasan a ser considerados parte de la “aldea global”. Para Santos, los lugares se caracterizan por representar dos aspectos que se complementan: “Los lugares son, pues, el mundo, que ellos reproducen de modos específicos, individuales, diversos. Ellos son singulares, pero son también globales, manifestaciones de la totalidad - mundo, de la cual son formas particulares” (Santos, s/a, p. 55).

En nuestras sociedades y el mundo actual, al ser regidos por la instantaneidad y la superficialidad, se hace extremadamente difícil que las culturas nacionales y las identidades culturales permanezcan “intactas o conservadas” en su interior, así como también en lo local - regional. Las nuevas relaciones con los medios de comunicación electrónicos como un único puente de contacto y acercamiento con estas identidades, estableció nulidad de las diferencias culturales, una fluctuación y relativización constante con las mismas. En este sentido vemos que las tradiciones, fiestas, símbolos, creencias y narrativas que estaban inmersas en la categoría de identidades muchas veces pasan por el fenómeno de fácil mercantilización.

Como resultado se produce que por influencias externas la homogeneización de las culturas y sus identidades se da en las mismas culturas locales que eran y son consideradas como lo alterno, lo diferente, lo étnico y lo particular al sistema.

Cuanto más la vida social se torna mediada por el mercado global de estilos, lugares e imágenes, por los viajes internacionales, por las imágenes de los medios y por los sistemas de comunicación globalmente interligados, más las identidades se vuelven desvinculadas -desalojadas- de los tiempos, lugares, historias y tradiciones específicas y parecen “fluctuar libremente”. (...) Fue la difusión del consumismo, sea como una realidad, sea como sueño, que contribuyó para ese efecto de “supermercado cultural”. En el interior del discurso de consumismo global, las diferencias y las distinciones culturales, que hasta entonces definían la *identidad*, quedan reducidas a una especie de moneda global, en términos de las cuales todas las tradiciones específicas y todas las diferentes identidades pueden ser

traducidas. Ese fenómeno es conocido como “homogeneización cultural”. (HALL, 2015, p.43)

Finalmente, el impacto de la globalización sobre las identidades presenta ciertas características, que son:

1. La relación de espacio - tiempo pasa a regir todos los sistemas de representación.
2. El poder de impacto es inmediato; y ejerce su poder sobre las personas y los lugares.
3. Los medios de representación son los traductores de la relación espacio - tiempo. Bajo esta idea la simbolización se da a través del arte o de los sistemas de telecomunicación como escritura, pintura, dibujos, fotografía.
4. Dicha relación afecta profundamente en el interior de los sistemas de representación. Es decir, en la forma cómo las identidades son localizadas y representadas por los grupos humanos.
5. Mayor espacio para consagrar la hegemonía cultural y una identificación globalizada sobre identidades culturales pequeñas. En este sentido, la mercantilización de la cultura se da a escala mundial de manera rápida por el uso de tecnologías de comunicación generando lo que se conoce como nuevos espacios culturales electrónicos.

## **2.2 Pos modernidad y Globalización.**

Los conceptos de posmodernidad y globalización son conceptos muy complejos de definir, las discusiones y debates sobre éstos están muy presentes dentro y fuera de la academia, y son hasta polémicos en la actualidad. A continuación paso a contextualizarlos resumidamente.

### **2.2.1 Modernidad tardía y Posmodernidad.**

Existen varios términos para definir el concepto de posmodernidad, como por ejemplo: modernidad tardía y capitalismo tardío. En este trabajo adopto como

referencia el término de posmodernidad, que es el término usado por el sociólogo Stuart Hall. Sin embargo, resaltamos que la posmodernidad como fenómeno y proceso es muy amplio y complejo que connota diferencias que van desde el campo del conocimiento, la representación de movimientos culturales y filosóficos.

El término posmodernidad también está delimitado por un periodo histórico que data de mitad del siglo XX hasta nuestro presente, popularizándose desde finales de 1970. Es importante mencionar que algunos sociólogos no aceptan la posmodernidad, y sugieren que aún estamos en la modernidad tardía o líquida<sup>50</sup>.

La modernidad tardía llega a finales del siglo XIX, con los distintos cambios en las sociedades, sean con el desarrollo de la técnica, los cambios en las identidades culturales y las tradiciones, la economía, la burocratización y la racionalización. Una de sus características es que sea entendida como un puente entre la modernidad y la posmodernidad; de este modo, algunos autores proponen que ésta ya fue superada.

Para las sociedades de la modernidad tardía, el teórico cultural Stuart Hall menciona que algunas de sus características están en la diversidad, la división y el antagonismo social que viven los individuos a causa del sistema capitalista. De este modo, la modernidad tardía es vista como un elemento dual, que desarticula las identidades estables del pasado pero que al mismo tiempo genera posibilidades de articulación por medio de nuevas identidades, nuevos sujetos que tienen reflexiones múltiples sobre las prácticas sociales.

Ya para los posmodernistas, las prácticas sociales son entendidas en contraste a la tradición; la experiencia de la convivencia es rápida pero reflexiva basándose en su misma práctica, alterándose constantemente para fijarse como modelo continuo desde el proceso de la globalización. Sin embargo, por un lado tenemos que los cambios han sido cargados de crisis y del otro, que los cambios fueron constantes, rápidos, y permanentes. En el desplazamiento de las culturas locales por el desarrollo y mayor uso de la tecnología, se abandona las formas de

---

50

El concepto de modernidad líquida es desarrollado por el sociólogo Zygmunt Bauman, quien desconsidera el término de posmodernidad. En este sentido, el autor considera la influencia de la globalización como maximizador del individualismo y el culto a la tecnología como características de las sociedades vistas desde la globalización y la economía.

identificarse antiguamente establecidas en la estructura social, y como dicho anteriormente, se fragmentan las categorías que las integran, entre éstas de clase, género, etnia, raza y nacionalidad.

### **2.2.2 Globalización.**

El término globalización es percibido por varios autores como un fenómeno económico que repercute en distintos niveles de la organización del ser humano. De este modo, la globalización afectó lo social, lo cultural y lo político desde tiempos antiguos pero cobró mayores dimensiones desde mediados del siglo XX.

Si bien para finales del siglo XX la descentralización del sujeto y el desplazamiento de sus identidades culturales fueron un complejo de varios procesos y fuerzas de cambio que se dieron a nivel global (Hall, 2015, p. 39), también podemos ver la presencia de otros elementos que favorecieron en la aceleración de este fenómeno en la posmodernidad, como por ejemplo: la gran red de los medios de comunicación electrónicos, o la rápida conglomeración de empresas multinacionales.

Para S. Hall, (*In Ibid*), el capitalismo es el elemento de la economía mundial desde sus inicios y no de los estados – nación. En esta lógica, la globalización trae consecuencias en las identidades culturales, no permite las fronteras nacionales y rompe con la tendencia a la autonomía nacional y local generando identidades híbridas. A esto se añade la mercantilización de la cultura a escala mundial.

Otra consecuencia de este fenómeno que el autor menciona, y se puede observar por hechos históricos, es que desde 1970 a 1990 hay un aumento en el ritmo por la integración global entre los países. Tal aceleración por la integración estaba mediada por los intereses de países desarrollados, por ende la relación con países en vías de desarrollo se mantiene desigual.

Uno de los conceptos sobre lo que implica globalización en las sociedades, que señala S. Hall, es iniciado por McGrew:

La globalización se refiere a aquellos procesos, actuantes en una escala global, que atraviesan fronteras nacionales, integrando y conectando comunidades y organizaciones en nuevas combinaciones de espacio - tiempo, tornando el mundo, en realidad y en experiencia, más interconectada. (MCGREW apud HALL, 2015, p.39)

La globalización implica un movimiento de distanciamiento de la idea sociológica clásica de la “sociedad” como un sistema bien delimitado (...). Esas nuevas características temporales y especiales, que resultaron en una comprensión de distancias y de escalas temporales, están entre los aspectos más importantes de la globalización y tienen efecto sobre las identidades culturales. (HALL, 2015, p.39)

La forma de lidiar con el tiempo y el espacio en la globalización es muy distinta que en otros periodos de la historia, en vista que hoy todo se mueve en el tiempo presente fragmentado y discontinuo. El presente pasa a ser visto como todo lo que existe. El concepto entonces que trae el teórico cultural S. Hall sobre posmodernidad global es que el mundo se debe entender bajo límites permeables, instantáneos y tecnológicos:

La globalización es la compresión de los horizontes espacio - tiempo y la creación de un mundo de instantaneidad y superficialidad, el espacio global es un espacio de flujos como un espacio electrónico, un espacio descentrado, en el cual las fronteras y los límites se vuelven permeables. En este escenario global, lo económico y lo cultural están en contacto intenso e inmediato uno con el otro -con cada “otro” (un “otro” que no está más simplemente “afuera”, sino también en el interior). (HALL, 2015, p.43)

Otro autor que trata sobre el fenómeno de la globalización es el geógrafo brasilero Milton Santos. En su libro *Por una otra globalización* el autor sostiene que existen tres formas de ver la globalización:

#### 1. El mundo como fábula.

Llamado también “la globalización como fábula (tal como nos hacen verlo)”. Bajo esta perspectiva un número de fantasías acaban tornándose como verdad y base para sustentar las acciones del ser humano en función de la máquina ideológica que alimenta y da continuidad al sistema. Al estar dentro de la aldea global, el autor señala ejemplos de fantasías que nos hacen creer: la difusión instantánea de noticias; el mito del tiempo-espacio acortados; el culto al consumo que es constantemente estimulado; y por último un mercado global presentado como capaz de ofrecer igualdad de oportunidades pero que en realidad profundiza las diferencias sociales y económicas. (SANTOS, s/a, p. 9)

#### 2. Como perversidad.

En este concepto la globalización es vista de forma real, tal y como es: como un fábrica de perversidades. Presenta las realidades que los ciudadanos vivimos actualmente en salud, calidad de vida, privatización de recursos y derechos, y crisis de valores morales y espirituales. (SANTOS, s/a, p. 10)

### 3. Como posibilidad de ser.

Llamado también “una otra globalización”, o más humana. Para el geógrafo M Santos, las bases materiales que construyen la actual globalización - perversa, pueden servir también como bases para otros objetivos, otros fundamentos sociales y políticos creando una nueva historia, o un cambio radical de las condiciones actuales. Bajo esta perspectiva, el autor señala que es posible la verdadera sociodiversidad, considerando los hechos sociales y culturales que se viven actualmente en relación con la mezcla de las culturas, pueblos, gustos, migraciones, etc. (SANTOS, s/a, p. 10 - 11).

Para el autor el mundo actual en el que vivimos es un mundo confuso y es percibido confusamente por el ser humano. Los causantes que pueden dar respuesta a esta paradoja llamada globalización, mundo confuso y confusamente percibido que señala Santos, se encuentran actualmente divididos en dos grupos. De un lado tenemos el extraordinario progreso de las ciencias y las técnicas que trae como resultado tecnologías y materiales artificiales. Del otro lado, tenemos la obligatoria aceleración contemporánea creada en todas sus vertientes o mejor llamada velocidad.

En resumen, se puede decir que la globalización es el ápice de la internacionalización del mundo capitalista. El mundo de fábulas impuesto y creado por el ser humano, consagró un discurso en el que se torna posible la creación de un mundo voraz y competitivo solamente. Las identidades, la producción de imágenes y del imaginario de las sociedades acaban dispuestas al servicio del imperio del dinero, la información y la tecnología. Es la monetización de la vida social y de la vida personal. (SANTOS, s/a, p.9)

### **2.3 Hibridación.**

Intentar definir un concepto específico para lo que significa ser híbrido en nuestros días, sobre todo desde el área de las ciencias sociales, es igual de complejo que los anteriores términos.

Algunos autores utilizan varios términos para describir el proceso de mezcla y mestizaje que existe entre dos o más elementos, ya que la concepción de híbrido no sólo se da en el ámbito de la cultura<sup>51</sup>. Así por ejemplo: hibridismo, fusión, sincretismo, son algunos de los términos más usados.

Para nuestro trabajo hemos optado por usar el término de hibridación<sup>52</sup> que expresa el antropólogo N. García - Canclini en su libro *Culturas Híbridas* (2008), pues abarca varias categorías en el estudio de procesos socioculturales en la globalización.

Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. A su vez, cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no puede ser consideradas fuentes puras. (CANCLINI, 2008, p. 14)

En este fragmento el autor nos invita a considerar que la hibridación es capaz de generar constantemente nuevas prácticas culturales por un lado; y por el otro, que ninguna de estas fuentes se puede considerar como absolutamente pura.

Otro de los aspectos que influye en la hibridación de procesos socioculturales es el hecho de la migración. Stuart Hall y Milton Santos apuntan a que este fenómeno aporta inmensamente con la interculturalidad a través de la traducción.

Para Stuart Hall, la traducción del sujeto híbrido tiene que ver con el producto de culturas interconectadas:

Existe otra posibilidad: la de traducción. Este concepto describe aquellas formaciones de identidad que atraviesan e intersectan las fronteras naturales, fueron dispersados para siempre de su tierra natal. Esas personas retienen fuertes vínculos con sus lugares de origen y sus tradiciones, pero sin la ilusión de un retorno al pasado. Ellas son obligadas a negociar con las nuevas culturas en que viven, sin ser simplemente asimilados por ellas y sin perder completamente sus identidades. Ellas cargan los trazos de las culturas, de las tradiciones, de los lenguajes y de las historias particulares por las cuales ellos fueron marcadas (...) ellas son el producto de varias historias y culturas interconectadas. (HALL, 2015, p. 52)

---

51

Para Canclini, el proceso de hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. (Canclini, 2008, p.16)

52

Si bien los procesos de hibridación se dieron desde tiempos muy antiguos, solo a partir de finales del siglo XX es que se adopta una posición más analítica y crítica sobre este concepto en procesos culturales. (Canclini, 2008, p. 13)

Para el geógrafo Milton Santos, la traducción es vista desde el desplazamiento en masa de los migrantes para la agricultura moderna. Es decir que la traducción es vista como un fenómeno de intercambio y mistura social y cultural entre el mundo urbano y el mundo rural. (SANTOS, s/a, p.71)

Una cultura híbrida implica por lo tanto migración de seres humanos<sup>53</sup> y traducción de identidades, culturas y lugares imaginados. De este modo, la hibridación representaría una fuente creativa de nuevas formas de cultura que serían más apropiadas para nuestros tiempos. Dicho en otras palabras estas nuevas formas representan la diversidad en la posmodernidad. Sin embargo, no podemos dejar de lado uno de los peligros de la hibridación que advierte S. Hall: es la mayor relativización e indeterminación que ésta puede generar. A esto le añade sus costos, pues existen dos factores que pueden ser el mayor peligro de contraataque a la constante relativización de las identidades, que son: las identidades étnicas como resurgimiento del nacionalismo y el fundamentalismo religioso. (Hall, 2015, p. 53 - 56)

La importancia de entender la hibridación para nuestro trabajo radica en que éste es un concepto abierto y flexible hacia los estudios interdisciplinarios, pues es una posibilidad para la mediación y comprensión de procesos socioculturales complejos en la globalización.

### **2.3.1 Sincretismo religioso.**

En América Latina los procesos de hibridación se dieron y se siguen dando con un alto grado de violencia, ya sea simbólica o no. En este sentido, las herencias de colonización que aún se viven en los espacios locales dentro de los mismos estados se encuentran en la descaracterización de ciertas prácticas culturales y religiosas populares.

Si bien el sincretismo<sup>54</sup> forma parte de nuestra herencia colonizadora, ¿hasta dónde es posible vernos reflejados en el otro para entender nuestras diferencias y

---

53

Autores como Rushdie (1991) ve en los migrantes la posibilidad de “hombres traducidos”.

54

El término Sincretismo es usado por Canclini (2008, p.21) para referirse a la hibridación que existe entre creencias tradicionales locales y religiones occidentales.



semejanzas, y ser capaces de tolerarnos culturalmente? Es decir, ¿Es posible reconocer la contradicción de la mezcla?.

La prohibición a adorar dioses propios de la culturas de los pueblos originarios se vistió por mucho tiempo de doble condición moral. Ejemplo de esta condición y sincretismo la vemos en las fiestas populares religiosas, donde creencias de cosmovisión indígenas pasaron a ser representadas por medio de imágenes de santos, devotos o vírgenes, y otros elementos de rituales provenientes de la religión católica<sup>55</sup>, se adaptan con nombres y significados culturales diferentes.

## 2.4 Globalización en la música.

Después de haber tratado el concepto de globalización, veremos cómo la misma afecta al campo de la música y sus actores.

Nos encontramos, hoy en día, ante una intensificación de un momento histórico de cambio estilístico en las músicas populares locales. Por ello muchos de los términos asociados a la música popular, tales como "local", "popular", "auténtico" o "tradicional", son altamente polémicos. (OCHOA, 2003, p. 11)

La etnomusicóloga colombiana Ana Maria Ochoa, en su libro "Músicas locales en tiempos de globalización" (2003), nos presenta la contradicción y polémica en torno al uso de conceptos que se hace cada vez más visible desde la música de los países del Sur. A pesar de que las músicas del Sur en su realidad cultural es muy diversa acaba sufriendo enormes choques en los juegos de poder por parte de las transnacionales de industrias musicales. En este sentido, es necesario entender por qué algunos de los términos usados por la industria musical no responden a las necesidades de grupos musicales pequeños, locales y comunitarios.

Uno de los conceptos que destaca la etnomusicóloga es el uso del término *músicas locales* para referirse a músicas que mismo pertenecientes a un determinado grupo cultural y lugar geográfico, en la actualidad se ven en la necesidad de desplazarse para seguir existiendo. Como ejemplos sobre este

---

55

Algunos ejemplos de sincretismo en Ecuador son la fiesta de Corpus Cristi, la fiesta de San Juan, y la fiesta del Señor.

proceso de migración de las músicas locales, la autora coloca al tango y el vallenato que nacieron en territorios específicos pero que poco a poco fueron desplazados a otras regiones de América Latina.

El término "músicas locales" lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos -aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica-. (OCHOA, 2003, p. 11)

Otra de las características de este tipo de músicas es que aún mantienen relaciones históricas fuertes con el lugar de origen y su cotidiano, factor importante para que pueda haber la identificación. De este modo, el lugar no es algo que se define por lo físico solamente sino más bien, como un espacio donde se construyen modos de identificación para ver al mundo. Conectando con las ideas y conceptos que el geógrafo Milton Santos plantea, el *Lugar* pasa a ser visto como el espacio vivido.

En sociedades marcadas por la desigualdad, como es el caso de muchos países latinoamericanos, las músicas locales, las músicas de tradición oral, son o pueden ser una fuente de resistencia ante la globalización. Es decir, que las músicas locales pasan a ser un espacio donde las personas revalúan las herencias, las experiencias se renuevan constantemente y se indaga sobre el presente y el futuro, sobre cómo ver el mundo.

Los lugares también adquieren en cierta medida parte de la racionalidad del mundo globalizado, la cual se propaga de modo heterogéneo a través de la tecnología. Sin embargo, ésta pasa a coexistir con otras racionalidades (llamadas de irracionales por la racionalidad dominante del sistema capitalista). Para M. Santos, sólo a partir de estas irracionalidades es posible la ampliación de la consciencia y donde las variaciones dependen de las colectividades y sub - espacios. (s/a, p. 56)

Para Ochoa, la idea de lugar en la música responde también a espacios que no privilegian la escritura musical y sí, la transmisión por medio de la oralidad.

(...) Local se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la Identificación del género.

Históricamente estas músicas no han privilegiado el ámbito de lo letrado como medio principal de transmisión, sino que han estado ligadas primordialmente a la oralidad y a la presencia física; es decir, al cuerpo como ámbito fundamental de comunicación y mediación musical. Sin embargo, la oralidad no es tanto una condición definitiva de su existencia

sino que designa un campo comunicativo con amplias posibilidades de interacción con otras modalidades de comunicación. Así, tanto el folletín como las grabaciones pueden ser mediadores de la oralidad de los géneros musicales locales. (OCHOA, 2003, p.12)

#### 2.4.1 Música popular vs popular music.

Otro de los conceptos que entra en conflicto en la actualidad es el término *música popular*. Para Ana Maria Ochoa (2003) existe una diferencia en el tratamiento y la comprensión del término en inglés cuanto al de español.

En inglés, el término *popular music* denota músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop o la salsa. Si abordamos un libro con las palabras *popular music* tal como *The Study of Popular Music* podemos estar seguros que se referirá a este ámbito, no al folclore. En español el término músicas populares o música popular es más ambiguo y puede referirse a músicas populares tradicionales (otro término que a veces se emplea en lugar de folclore) o a músicas populares urbanas. (OCHOA, 2003, p. 13 -14)

Para nuestro trabajo es adoptado el concepto de *música popular*, pues éste alberga mayor amplitud de circunstancias de hibridación y permite ver la flexibilización de cómo la música de las bandas en el ritual de la Romería se ha podido adaptar a otros espacios que no son fijos o estables.

A pesar de que el concepto de *música popular* haya permanecido estático a ciertas categorías, como música que se contrapone con la idea de música culta, que implica mayor masividad, o que denota el ámbito social específico del “pueblo”, lo importante es saber que este término, para el caso de la música latinoamericana, denota una ambigüedad en las fronteras musicales entre masivo, urbano, popular y culto. Esto también refleja las nuevas formas de entender las culturas populares en su sentido multiétnico y pluricultural en América Latina<sup>56</sup>.

#### 2.4.2 Género Musical y la industria musical transnacional.

Uno de los conceptos que en música también pasa a ser cuestionado en la posmodernidad se encuentra en la categoría de *Género Musical*. Como vimos en el capítulo uno, éste era denominado por algunos investigadores como una construcción que a pesar de ser social visaba a la construcción de la identidad nacional.

---

56

Desde la década del ochenta la preocupación de instituciones gubernamentales y no gubernamentales aumenta por debates sobre cultura popular de tradición. (Ikeda, 2013)

Para A. Ochoa, el concepto de *género musical* en la *música popular*, estuvo cargado de una clasificación histórica que respondía a convencionalidades de discursos que se encerraban para un determinado espacio o lugar específicamente geográfico. Así la autora coloca el hecho de que los libros escritos sobre música popular eran frecuentemente organizados por esta descripción con el fin de darles cierta unidad conceptual. Este fenómeno se hizo más evidente en el desarrollo histórico del Estado – Nación. Algunos ejemplos mencionados por la autora son el Corrido en México o La Salsa en Cali. (Ochoa, 2003, p. 83).

Esto implicaba que la idea del concepto de género se mantuviera estática y cerrada a los cambios que se venían en el presente y a una invisibilidad de la diferencia en favor de la homogeneización de los padrones de identidad nacional históricamente dados.

En el campo de los estudios de música popular, hasta hace pocos años, la idea de género como concepto se daba por sentada y era poco cuestionada. (...) la problematización de la idea de género en los estudios de música popular es relativamente reciente y está asociada al cuestionamiento a la idea de género y de conceptos musicales analíticos básicos y a diversos ámbitos disciplinarios. (OCHOA, 2003, p. 84)

Bajo este argumento, la problematización de la idea de género estaría abriendo espacios a nuevas formas de la creación artística por un lado, y del otro, en el ámbito analítico, en el campo de la investigación musical<sup>57</sup>.

La importancia que trae la problematización del término *género musical* es que surge como resultado de la crisis en las identidades que señalábamos al inicio de este capítulo. En este sentido, la investigadora A. Ochoa explica que los cambios en la forma de hacer, transmitir y percibir la música popular pasó a redefinirse en la actualidad por las complejas redes que se forman globalmente. En estas redes, el uso de tecnologías y la estructura económica del sistema capitalista, a través de la industria musical, influyen directamente en los modos de existencia y en la

---

57

Ochoa explica que esta problematización apunta a dos énfasis. Por un lado, la disciplina de etnomusicología atiende a estudios que cuestionan la manera cómo se conceptualiza la estética musical desde las diferentes culturas, para por medio de ésta misma cuestionar parámetros de valoración y de análisis musical.

En segundo lugar, desde los estudios sobre medios de comunicación y el debate en torno a las músicas populares contemporáneas, el término género acaba también conteniendo otros subgéneros ya sea por la fusión, la historia del lugar y los instrumentos. Como ejemplo la autora coloca el término Salsa para designar una serie de procesos por los cuales este género musical ha pasado. (Ochoa, 2003, p. 84 - 85)

transmisión de la música, tanto de tradición como también en las fusiones más contemporáneas.

Por otro lado, el ingreso acelerado de las músicas locales en el mercado de la industria musical agudiza el conflicto de categorizarlas por géneros musicales, y el desplazamiento sonoro que viene de la hibridación musical entre tradición e innovación afecta las prácticas culturales que hacen parte de tales géneros.

A medida que se ha acelerado radicalmente el proceso de ingreso de las músicas locales al mercado musical, se ha agudizado el conflicto clasificatorio de dichas músicas. Este conflicto remite a la simultaneidad de dos desplazamientos sonoros: por una parte, la acelerada relación entre tradición y cambio, a través de múltiples procesos de hibridación musical, ha desestabilizado la manera de definir las fronteras de los géneros musicales tradicionales (...) Surgen entonces una serie de conflictos entre tradición y creatividad, conservadurismo e innovación. Por otro lado, el poder de la industria para afectar o determinar los paradigmas clasificatorios de las músicas y sus formas de circulación, también tiene un efecto profundo sobre los géneros musicales y las prácticas culturales asociadas a dichos géneros. En otras palabras, el terreno de lo transnacional y lo intercultural, han pasado a ocupar un lugar fundamental en determinar aspectos que definen los géneros musicales. (OCHOA, 2003, p. 89 - 90)

## **2.5 Importancia de la hibridación en la música latinoamericana y su aporte a la educación musical.**

La discusión entre tradición, mezcla en América Latina, y la importancia de la música popular local para la educación musical en las identidades locales reflejan realidades complejas pero que nos ayudan a comprender por qué existe descaracterización hacia las música locales.

Durante la década del ochenta y noventa las preocupaciones en relación a los conceptos de culturas populares, patrimonio material e inmaterial y su revitalización, entre otros; han venido desde las instituciones culturales y educativas gubernamentales y no gubernamentales. En este sentido el desarrollo y fomento de políticas culturales en el presente buscan abrir o romper con la visión histórica de cultura rígida.

Entender el hibridismo para la conformación de identidades en Latinoamérica es muy complejo puesto que aún la seguimos viviendo (Guillen, 2002). Como vimos en los tópicos anteriores, mismo entre renombrados teóricos y científicos sociales

que reflexionan sobre este tema, podemos encontrar visiones muy diversas y hasta contradictorias.

“(…) se observa con frecuencia que el aporte musical ancestral se mutila y distorsiona en su composición musical como literaria dando origen a híbridos que a la larga no conservan el patrimonio social y cultural del que surgieron”. (ORTEGA, 2013, p. 12)

La descaracterización a la que nos referimos se puede percibir en la forma como se entiende la hibridación; en algunos casos la misma es vista como algo negativo, en cierta medida. Sin embargo, entender la hibridación de una forma más amplia nos abre a nuevas posibilidades para comprender cómo se construyen constantemente las identidades en la actualidad; esto no significa que dejan de crearse fortalecimientos de las identidades locales bajo sus propios modelos culturales.

La musicóloga Lorena Guillen (2002) haciendo referencia a N. Canclini, comenta la dificultad que existe en clasificar en un determinado tipo de identidad a América Latina ya que muchas veces viene bajo los estándares exógenos a nosotros:

Como afirma García Canclini, los países latinoamericanos son el resultado de sedimentación, yuxtaposición y mezcla de tradiciones indígenas – especialmente en Mesoamérica y los Andes-, del hispanismo colonial católico, y de las acciones políticas, educacionales y de comunicación modernas. (GUILLEN, 2002, p. 5)

En este sentido, L. Guillen (2002) reafirma que las identidades de los países latinoamericanos son tan diversas como los colores, que continúan pasando por procesos paralelos; que las tradiciones están mezcladas por lo moderno y lo tradicional, y también por los afectos, penas y alegrías que estas tradiciones, formas de educar y de comunicar traen constantemente.

La hibridación en la música latinoamericana, con todas las contradicciones y discrepancias que pueda tener, expresa la heterogeneidad socio-cultural que nos hace ser lo que somos.

Las contradicciones y discrepancias internas expresan la heterogeneidad socio-cultural, la imposibilidad de realización artística en el medio de temporalidades históricas diferentes que coexisten en el presente: un orden semi-oligárquico, una economía semi-capitalista, y grupos culturales semi-transformadores. De acuerdo con Octavio Paz, hoy en día –donde la transnacionalización de la cultura y de la economía “nos hacen contemporáneos al resto de la humanidad, y sin embargo no elimina las tradiciones nacionales- es una simplificación insostenible hacer la elección

excluyente entre dependencia o nacionalismo, o modernización y tradiciones locales” (Canclini 1989: 15 *In* GUILLEN, 2002, p. 5)

El teórico cultural S. Hall (2015), por su parte también menciona cómo la última forma de globalización afecta el intercambio entre las culturas de la periferia, bajo la fabricación de ciertas identidades modernizadas establecidas como centrales en los países del Sur. Esto condiciona de forma lenta y desigual la posibilidad de selección de identidades. Finalmente, su visión rompe con la mirada hacia nosotros mismos como región exótica, pura y colonial.

Las sociedades de la periferia han estado siempre abiertas a las influencias culturales occidentales y, en el presente, más que nunca. La idea de que estos son lugares “cerrados” -étnicamente puros, culturalmente tradicionales e intocados hasta ayer por las rupturas de la modernidad- es una fantasía occidental sobre la “alteridad”: una “fantasía colonial” sobre la periferia, mantenida por Occidente, que tiende a ver a sus nativos apenas como “puros” y de sus lugares exóticos apenas como “intocados”. Sin embargo las evidencias sugieren que la globalización está teniendo efectos en todas partes. (HALL, 2015, p. 47)

Si la globalización tiene efecto en nuestras músicas y en las músicas de otros, ¿no es momento de verlas como un vehículo para nuevas formas de comprender la cultura por medio de la educación musical?

Bajo esta pregunta, en el final del capítulo 3 quiero mostrar cómo la música de las bandas de pueblo puede ser parte de la educación musical latinoamericana sin dejar de lado la tradición.

## CAPÍTULO 3

### CAMINOS DE CONEXIONES Y REFLEXIONES

Este capítulo fue organizado con la intención de mostrar reflexiones a partir de los capítulos 1 y 2. Siguiendo los conceptos teóricos de posmodernidad, globalización, hibridación e identidad cultural queremos conocer si se modifican o no los vínculos entre lo tradicional y lo actual con respecto a las bandas de pueblo que tocan en la Romería a la Virgen del Cisne; así también veremos en qué medida estos conceptos contribuyen a responder las preguntas que nos planteamos al inicio de esta investigación.

#### **3.1 La festividad de la romería y las fronteras transnacionales.**

La Fiesta de la Romería a la Virgen del Cisne se ha convertido en una manifestación cultural que integra el patrimonio inmaterial ecuatoriano y que atravesó las fronteras del país desde sus inicios (Paredes y Mena, 2011). Por medio de ésta observamos la multiplicidad de visiones y sentimientos de agradecimiento que hay por parte de integrantes por los milagros recibidos. La devoción y la alegría que para sus fieles representa esta festividad, y el espacio en la actualidad para su acción, crean nuevas problemáticas de investigación, en función y de manera general, en los símbolos que conforman los rituales religiosos en espacios rurales y urbanos en el presente.

Bajo la clasificación de la UNESCO por medio del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, esta manifestación está inserida en la categoría “usos sociales, rituales y actos festivos”<sup>58</sup>. La festividad es considerada patrimonio cultural inmaterial porque alberga múltiples aspectos: la manifestación de la tradición popular de la Romería, la representación de la imagen de la Virgen que se transmitió desde tiempos coloniales, y la festividad agro-comercial que se da con la Feria de

---

58

<http://sedeloja.inpc.gob.ec/nopre/127-romeria-de-la-virgen-de-el-cisne-patrimonio-que-perdura-en-el-tiempo>



Integración Fronteriza desde 1826. Por otro lado, esta fiesta tiene una continuidad en las nuevas generaciones que la practican en espacios urbanos y rurales contemporáneos dentro y fuera del país.

El constante proceso de migración que marca al Ecuador desde la época de la colonia hasta el presente, se manifiesta en los elementos mixturados que constituyen esta festividad. En este sentido, la categoría migratoria híbrida se evidencia en las nuevas construcciones del mito, los milagros y en la forma de expresión: el dejar su lugar de residencia fija, sus costumbres, sus comidas y las sequías en los mitos mas antiguos por ejemplo, representaron tiempos necesarios para elevar su fe a las divinidades religiosas, buscando protección, bendición y agradecimiento, siempre en una relación de complementariedad dual (espiritual - terrenal).

Ya en nuestros tiempos, los devotos también ven en el trabajo una forma de mantenerse ligados a la tradición y la devoción a su bienhechora. Ejemplo de esto es el testimonio del señor Angel Soto, quien nos comenta que la confección de los castillos y las vacas locas son una tradición que heredó de su familia, y que por medio de su trabajo ve cristalizada su devoción y el agradecimiento hacia la Virgen:

**Entrevista 4.** Es tradición que ha venido desde años atrás, más o menos hablamos de unos cincuenta años, desde ahí se ha venido elaborando (...) o sea esto ha pasado de abuelo a papá y de papá a hijo. (...) nosotros mezclamos el trabajo con la devoción que le tenemos a nuestra madre santísima. Bueno nosotros lamentablemente no podemos caminar es porque tenemos que dejar a punto el trabajo que se realiza aquí en la llegada de la Santísima Virgen. Entonces, ese es el motivo de que nosotros no podemos caminar (...) Nosotros siempre hemos hecho los castillos años tras años con una gran devoción y con la única ilusión de que la santísima virgen nos regale cada día más experiencia y más vida para seguir elaborando. (SOTO, 2015)

Recordemos también que el mito representa una historia construida de hechos sobrenaturales que revelan modos de pensar, y que los símbolos tienen una función determinada dentro del mismo (Romizzi, 2014). Sin embargo, la construcción de los relatos míticos pasan por relaciones sociales concretas, físicas. Particularmente en el mito de los milagros realizados por la Virgen en nuestros días, observamos que son las nuevas generaciones los que modifican estas creencias religiosas y pasan a ser re-adaptadas en los espacios geográficos por donde transitan los creyentes; de este modo los creyentes migrantes adoptan nuevos

recursos de identidad y nuevos sentimientos en la advocación<sup>59</sup> desde los nuevos lugares de residencia.

Mismo que la migración sea un fenómeno que cobra mayor fuerza en nuestra sociedad contemporánea y donde los gobiernos provinciales y nacional implementan políticas culturales en función de la integración y la diversidad cultural<sup>60</sup>, aun se percibe que éstas no son suficientes para acercar las culturas o combatir el racismo y la discriminación cultural. Ejemplo de estas situaciones son grupos sociales de comunidades indígenas, o rurales que migran a ciudades capital o incluso al extranjero en busca de trabajo; es a través de su bagaje cultural que llevan consigo sus festividades, costumbres y tradiciones, sin embargo estas se adaptan al no ser aceptadas en los nuevos contextos.

Bajo esta reflexión, también podemos tomar las consideraciones que el antropólogo N. García Canclini hace en relación a las imágenes miméticas de las fiestas tradicionales y los símbolos de rituales que los migrantes usan para vivir la relación entre tradición - modernidad, y adaptación.

Es un arte [popular no melancólico] que habla de su vida propia y sus migraciones (diablos subidos al techo de autobuses que viajan a Estados Unidos). Se burla de los ritos católicos (que practican sincréticamente), y seduce por la libertad con que recrea las idas y venidas entre lo tradicional y lo moderno (...) Las imágenes menos miméticas de sus tradiciones representan lo que experimentan los herederos de esas tradiciones cuando algún miembro de cada familia viaja a los Estados Unidos para trabajos temporales. (CANCLINI, 2008, p. 217)

Por medio de sentimientos como el humor, la sátira o la parodia que representan las figuras o símbolos, los migrantes reflejan las desigualdades sociales que viven; es decir que estas imágenes para los viajes de los migrantes se convierten en la fuerza y la motivación para que las prácticas del cotidiano sean menos agobiantes y también para continuar y adaptarse a los nuevos contextos urbanos.

---

59

Los nuevos recursos a los que se adapta la festividad en el extranjero están en usar nuevas figuras talladas de la virgen; la colecta de limosnas para la fiesta que no se pueden hacer, o el límite de uso de fuegos artificiales y lo que implica solicitar permisos en los cabildos.

60

Ejemplo, el proyecto de desarrollo y diversidad cultural del gobierno ecuatoriano, véase <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/programa-de-interculturalidad/>

Estas migraciones modifican a través de la mimesis la forma de concebir su mundo, sus costumbres, su música, tradiciones, valores, las imágenes de los santos y santas, las vírgenes o los elementos de la naturaleza que ellos llevan consigo a través de las figuras simbólicas.

En nuestro estudio, el lugar relevante que dan a estos símbolos religiosos y culturales los devotos, se transforman en un espacio para reevaluar sus herencias, e indagar sobre el pasado y el futuro y cómo mantenerse en el presente; un ejemplo sobre el poder simbólico que tienen las imágenes de la Virgen es el nivel de impacto que la organización por parte de los migrantes ecuatorianos en conformar cofradías en España y otros países bajo denominaciones que evocan a la Virgen del Cisne y su tierra.

Aplicando la contribución teórica del geógrafo Milton Santos en relación a los espacios y lugares en la diversidad que compone la fiesta, los mitos y la ritualidad en la celebración a la Virgen del Cisne, se encuentra la coexistencia con otras racionalidades (llamadas de irracionales por la racionalidad occidentalizada). Esta posibilidad de coexistencia ayudaría para la ampliación de la consciencia de los sujetos y las variaciones culturales que traen las colectividades, que se traducen en prácticas mezcladas en la globalización. (Santos, s/a, p. 56).

Para la historia que esta festividad representa en la tradición religiosa de la sociedad ecuatoriana, pienso hasta qué punto esta manifestación fue tan propia de los pueblos originarios y cómo fue el proceso evangelizador de la Orden de los Franciscanos y de las autoridades civiles en la ciudad de Loja durante el proceso de sincretismo religioso en sus inicios. En esta perspectiva podemos ver el papel que las instituciones religiosas y civiles tienen como organismos de poder y legitimidad de un discurso: que fue imponer esta festividad como propia desde los inicios y minimizando los choques culturales.

Es necesario recalcar que la festividad, tanto en Loja como en otros lugares donde se realiza la peregrinación a la Virgen, se mantiene gracias a las iniciativas del pueblo devoto a través de la organización por sacerdotes, síndicos promotores, las ofrendas económicas y limosnas que se hacen como forma de apoyo y desarrollo de la festividad. Es el agradecimiento y devoción a la Virgen Santísima, lo que los lleva a dar, como lo expresan los peregrinos.

### 3.2 Las bandas de pueblo entre lo ritualístico, lo estético, y lo comercial.

Las informaciones de las bandas de pueblo que mencionamos en la investigación se obtuvieron tomando cuatro bandas de la parroquia del Cisne a partir de la tesis del investigador Ángel Ortega (2013), y cuatro bandas de la ciudad de Loja a partir de entrevistas y reportajes de diarios de la localidad. Las bandas del Cisne son: Banda Jesús del Gran Poder, fundada en 1987; Banda Nueva generación, fundada en el año 2003; Banda Tres de Mayo, fundada en 2009; Banda Auténticos del Sur, fundada en 2009. Entre las bandas de Loja tenemos: Banda Show Alma Lojana; Los Latinos; Banda del Municipal de Loja, fundada en 1997; Banda Reina del Cisne y Banda Sociedad de Obreros de Loja, fundada en 1922. La cantidad de integrantes va entre un mínimo de ocho a un máximo de quince músicos y en su mayoría son hombres de edad variada, entre niños de los 10 y 12 años, jóvenes y adultos de edad avanzada.

Las consideraciones sobre los grupos tradicionales que el etnomusicólogo Alberto Ikeda expresa en relación a las culturas populares en el presente, nos ayuda en este tópico a comprender que la valorización a las músicas y a las bandas de pueblo estaría encaminada como referentes de una tradición musical:

Los grupos tradicionales son los continuadores de las herencias de los antepasados. Son las expresiones de músicas, bailes, rituales y fiestas que existen en millares de comunidades, que son las referencias para otros grupos que las imitan. Es importante destacar que en esos casos, en la gran mayoría de las veces, esas manifestaciones están relacionadas a rituales, ceremonias, de devoción, en festividades religiosas. No se trata de actividades de interés apenas estético, artístico. [...] Los ballets folclóricos son grupos de proyección estética, [...], que mimetizan una gran cantidad de danzas y músicas de los grupos tradicionales, reproduciendo apenas alguno de sus aspectos. (IKEDA, 2013, p. 177 - 178)

Por medio del ejemplo de los ballets folclóricos que menciona el autor podemos decir que la reproducción es la característica que diferencia un grupo de baile y de músicas tradicionales, de grupos que lo hacen con fines artísticos y estéticos. Al ser solamente reproducciones lo que hacen los grupos artísticos, vemos que la realidad de nuestras músicas y danzas tradicionales es ser apartadas de su contexto cultural o también en la negación de la relación estrecha entre el contexto ritualístico, ceremonial o religioso con las músicas y las danzas tradicionales.

La diferencia que encontramos entre las bandas de pueblo que tocan en el ritual y aquellas que lo hacen para otros eventos y/o con fines comerciales es entonces en su funcionalidad: continuar con la tradición musical de sus antepasados y ofrendar su trabajo musical en tres funciones: ritualístico, social y festivo. Queda claro entonces que el espacio musical que ocupan dentro de las fiestas religiosas y el ritual no cumple una función estética.

Son las bandas de pueblo que como referentes de una tradición musical orgánica y como continuadores de la herencia musical que se adaptan al presente, a partir de las bandas que fueron estudiadas para este trabajo mencionan estar haciendo un trabajo musical híbrido entre lo tradicional y lo moderno. También con la añoranza de un pasado, algunas bandas por ejemplo están retomando y adaptando música popular escrita para la Virgen del Cisne, a partir de composiciones en partituras de compositores del siglo XVIII, piezas como “Himno de la Coronación a la Virgen del Cisne” con música del maestro Salvador Bustamante Celi y letra de Máximo Rodríguez, o el pasodoble flamenco “Virgen del Cisne” con letra y música de Rafael Carpio Abad con arreglos para banda del profesor Angel Huiracocha.

En el caso de las bandas que tocan con fines comerciales, vemos que también hacen composiciones a la Virgen del Cisne. Durante la romería se escuchan diversos repertorios relacionados a la romería y que son interpretados por bandas de pueblo o cantantes de música chicha. La música varía entre los puntos de descanso y de las bandas específicas de cada lugar; también, son los músicos de cada pueblo quienes deciden tocar composiciones propias u otros arreglos.

Una de las preguntas realizadas en las entrevistas fue enfocada en función a la percepción de los cambios por efecto de la posmodernidad, y la opinión de uno de los músicos entrevistados es que el cambio que las bandas de pueblo están atravesando se hace presente en la instrumentación, el gusto y la educación musical en la juventud:

**Entrevista 5.** Antes una banda típica era lo típico, se puede decir instrumentos de viento, y percusión, ahora se puede decir hay bandas que tocan con instrumentos electrónicos piano, bajo eléctrico, batería eléctrica. Antes era diferente o sea. (...) [Cree que habrán cambios en el futuro en la banda?] yo creo que cambios tanto no, sino yo creo que la juventud se está alejando un poco de la música, lo que es la música nacional, o sea ya la gente ya no le gusta, o sea la juventud, prefiere otras actividades que aprender la música nacional. (Mauricio Yunga, 2015)

### 3.3 Actualidad y el espacio.

La fiesta de tradición popular paulatinamente se desplaza, ¿cómo esto afecta a una cultura local determinada?. Retomando los conceptos de los espacios y lugares del capítulo 2, quiero mencionar que: el espacio físico comprende el lugar vivido históricamente, que resulta de la relación espacio – tiempo (Santos, p.55); en segundo, que los efectos de la globalización y la posmodernidad se hacen evidentes en la modificación de los espacios físicos y los lugares históricos.

El teórico cultural Stuart Hall (2015), por su parte, considera que la globalización se asocia con la idea de re-localización como una nueva forma de unir lo global y lo local en relaciones mucho más complejas, pero que al mismo tiempo, a pesar de la fuerza que tiene la globalización, no se puede desconsiderar lo singular de la cultura local y las identidades que lleva consigo.

Pasaré a un ejemplo concreto. En el año 2013 se construyó el shopping “El Colibrí<sup>61</sup>”, ubicado en el terreno de la Diócesis de Loja a pocos metros de la iglesia Catedral. A partir de este hecho podemos mencionar cómo los efectos de la posmodernidad y globalización afectan visiblemente el lugar tradicional de las bandas de pueblo durante la festividad. Dichas bandas se vieron desde ese año en la necesidad de desplazarse unos metros en función de la modernización del edificio para tener un nuevo espacio junto a la puerta de la Catedral y continuar con la tradición musical en las fechas de la festividad. Esto fue percibido a través del video que se pudo analizar; en éste se pudo observar que hubo un desplazamiento del espacio físico que las bandas antiguamente ocupaban para la fiesta de la Virgen en la ciudad.

A partir de este desplazamiento de las bandas y relacionando con los conceptos sobre el espacio y el lugar podemos mencionar que: bajo los constantes paradigmas que se establecen en las sociedades modernizadas, el territorio y el

---

61

[http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101548697/-1/'El\\_Colibr%C3%AD\\_abri%C3%AD\\_sus\\_alas'.html#.Vx11rmMs5sM](http://lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101548697/-1/'El_Colibr%C3%AD_abri%C3%AD_sus_alas'.html#.Vx11rmMs5sM)

lugar son lugares que se vuelven más esquizofrénicos (Santos, s/a) porque de un lado son los que acogen trazos de la globalización, la tecnología y la comunicación virtual y por el otro producen un contra orden por la fuerte desigualdad con los actores sociales de forma acelerada. En medio de este contexto, las bandas de pueblo y los fieles como actores sociales buscan mantenerse culturalmente a pesar del impacto de los cambios contemporáneos.

### **3.4 Hibridación o Traducción en el presente.**

Debido a la gran cantidad de mezcla de géneros y ritmos musicales locales en la actualidad, las estéticas musicales en América Latina pasan a ser vistas como una nueva diversidad de expresiones culturales posmodernas; sin embargo, bajo esta perspectiva creo que es necesario desde el ámbito musical, que se cuestione la primacía que tiene la industria musical para grabar, producir y distribuir músicas tradicionales manipuladas bajo los parámetros globalizantes de música o la world music. En este sentido, en el caso ecuatoriano se percibe que músicas que fueron por mucho tiempo un referente de identidad cultural en las fiestas populares hoy son adaptadas para alcanzar los nuevos públicos de masa a nivel global; nuevas lecturas musicales aparecen de temas popularizados como los alazos *Avecilla* y *Apostemos que me caso*, el sanjuanito *Toro Barroso*, y pasillos como *Invernal*, *El Alma en los Labios*, y *El Aguacate*.

La posibilidad de *traducción* a partir del concepto de Stuart Hall, implica la interconexión de culturas que transitan lo popular- urbano, lo masivo y lo mediático con lo tradicional y con la música tradicional local por consiguiente. Tal traducción de la música tradicional puede ser vista a través de los elementos de las identidades culturales contemporáneas que mezclan símbolos musicales característicos de la identidad cultural nacional en los géneros musicales híbridos modernizados, ejemplo de esto son las nuevas terminologías que los artistas dan a su performance: el

pasillo jazz, la chicha rock y el más reciente chicha radioactiva<sup>62</sup>. Otros ejemplos son la instrumentación con fines de hacer espectáculo, y finalmente el modo de acento al cantar que esconde el regionalismo de lo local para un acento más neutro que alcance públicos extranjeros.

La característica de *traducción* en los músicos de las bandas de pueblo en la Romería se hace evidente en las categorías de tener una formación musical profesional en su mayoría y otros no; otros que vivieron la migración de su tierra natal a las ciudades más modernizadas desde temprana edad; y el tipo de repertorio que ejecutan como parte de su bagaje cultural.

La relación entre músicas y aldea global traen a foco la paradoja en la hibridación de la música. El problema que se percibe es que la aldea global afecta las prácticas culturales locales en la medida que se rompen los vínculos entre músicas tradicionales y el espacio – lugar. Para el sociólogo Stuart Hall (2015), las identidades y las culturas locales en la posmodernidad pasan a formar nuevas articulaciones entre lo global y lo local o nuevas identificaciones; éstas son en mi opinión articulaciones que también esconden grados de violencia simbólica y apropiaciones culturales, ya que estas nuevas articulaciones musicales traen consigo superficialidad e instantaneidad naturalizada por el sistema capitalista a través de la industria discográfica y la producción en masa.

Tales articulaciones no son relaciones en igual condición de poder, e invalidan la funcionalidad de ritual en las músicas y cantos tradicionales. El problema de la apropiación y desigualdad contribuyen a los intereses del mercado.

El ingreso acelerado de las músicas populares tradicionales en el mercado de la industria musical agudiza los conflictos que mencionamos en el capítulo 2 a partir de la visión de Ana María Ochoa (2003) tales como géneros musicales y el *popular music*. Entre estos conflictos están: categorizar las prácticas culturales por géneros musicales debido a la hibridación musical prolífica, y el uso de medios masivos para la divulgación y circulación.

---

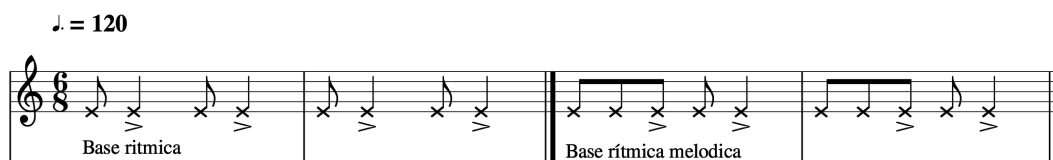
62

Este término es atribuido a la propuesta musical de la banda Papaya Dada. Su propuesta es la mezcla de géneros musicales populares ecuatorianos no solo con el jazz, sino también con otros géneros como el funk, el pop y la salsa. A esto también añaden el mestizaje de la formación musical de sus integrantes.



Un último ejemplo de este fenómeno de hibridación y traducción que me parece necesario traer, es la canción *Guaracadita* con letra y música del compositor Angel Guaraca<sup>63</sup>. Dicha canción en su versión original se canta en kichwa y español, y la instrumentación no es compuesta para banda, ya que el compositor trabaja con pistas de samples en el sintetizador y acordeón. El género musical es una mezcla entre chicha y yumbo. En la actualidad esta canción alcanzó mayor popularización en la versión interpretada por la Banda Show 24 de Mayo y otra versión hecha por el mismo compositor. Por medio de esta canción se configura nuevas identidades culturales en fiestas populares.

**Figura 12.** Elementos rítmicos de la percusión y de la melodía del yumbo de esta música



Por otro lado, la chicha ecuatoriana más que un género es un estilo y una expresión cultural (Godoy, 2012) que busca estilizar los procedimientos compositivos de géneros que no conformaron una identidad nacional en el pasado pero que desde los años setenta tuvieron acercamiento con la industria musical y la tecnología.

Al ser la chicha un estilo con una identidad que se construye constantemente y con estigmas sociales, este estilo revela desde sus inicios una resistencia cultural de los sectores excluidos, de las comunidades migrantes y de barrios periféricos en las grandes ciudades como Quito, Guayaquil y Cuenca. Es común que la chicha adopte géneros bailables provenientes de países vecinos. Así, la chicha mezcla salsa, bachata, cumbia peruana y colombiana, lo que le da un carácter de identidad transfronteriza.

La relación híbrida de música popular - comercial de esta canción se establece como un puente que une lo local con lo transnacional en el hecho de su

popularización y circulación tanto a nivel nacional (Quito principalmente) como internacional (Estados Unidos y España) por medio del internet. La adaptación por medio de los arreglos para banda de pueblo, siendo la versión más tocada y grabada por la Banda 24 de Mayo de Patate proporciona una nueva función estética y social a sus interpretes, la versión para banda deja la letra de lado. Cabe mencionar también que existen diferencias musicales a la hora de re-elaborar los arreglos y depende de la libre elección del arreglista en otras versiones de esta canción.

La doble existencia de muchos géneros musicales que iniciaron la cultura del espectáculo (Ochoa, 2003) que se daba de manera incipiente a mitad del siglo XX, vuelve a ser retomada en la actualidad. Músicas como la que acabé de mencionar y en específico los arreglos para bandas, abren posibilidades de inserción a la profesionalización de músicos tradicionales con músicas que no dejan el carácter de alegre, fiesta y celebración.

### **3.5 Identidades nacional y cultural en la posmodernidad.**

Dentro del ritual de peregrinación a la Virgen del Cisne, la música popular de carácter religioso y la música popular festiva comercial, tienen un espacio de convivencia, de unidad para los símbolos de identidad cultural y nacional sin dejar los referentes de lo contemporáneo. Así también la hibridación entre modernidad y tradición en la música actual de las bandas no dejó el carácterailable, como pudimos observar en los momentos de descanso de los romeriantes en una muestra de video casero.

Como mencionábamos en el punto 1.1 (El Ritual y la Religión - La Llegada de los romeriantes), hay tres puntos de descanso en la romería. Durante las noches es común que los peregrinos que están en la plaza central de los pueblos dejen por unas horas el carácter religioso y pasen a celebrar por medio del baile, las conversas o la escucha de grabaciones de la música de bandas de pueblo con fines comerciales. Aquí también el comercio informal de la venta de discos pirateados es común para la circulación de la música chichera, moviendo gran cantidad de dinero;

la venta informal también se hace en fiestas populares masivas y en shows de conciertos en vivo incluso de los mismos artistas.

El espacio que tienen las músicas de bandas comerciales son en los puntos de descanso de la romería, la música en remix de música nacional de la banda 24 de Mayo por ejemplo; son temas de fondo que escuchamos en la muestra de video casero de nuestra investigación. Aquí aparecen los temas *Guaracadita* y *No te vayas unidos* por “bucles”<sup>64</sup>. Estas músicas son un referente de las nuevas identidades culturales.

Tales remix hoy son encontrados fácilmente en Youtube y Spotify. Las relaciones de apropiación cultural se concretiza por identidad de los seguidores. La identificación que promueven los remix y las plataformas virtuales es tan fuerte que se convierten en agente informal para la circulación, apoyo y divulgación casi autónoma de los artistas.

Estos nuevos fenómenos abren nuevos debates dentro de la academia en función a la piratería y las pequeñas productoras musicales que trabajan de forma independiente pero que están logrando un impacto global en relación a la industria musical.

Retomando los conceptos de identidad del capítulo 2 y relacionándolos con el hecho del doble espacio para la identidad musical en la romería, podemos decir que la identidad de cultura nacional actúa de tres formas hasta nuestros días, como señala el teórico cultural, Stuart Hall: “La cultura nacional actúa como una fuente de significados culturales, un foco de identificación y un sistema de representación”. (HALL, 2015, p.34). Donde las músicas tradicionales y comerciales, los mitos, los relatos de milagros, las fiestas, los castillos, actúan como fuente de significados que representa la cultura popular festiva nacional contemporánea.

A pesar de los cambios en el referente cultural, no siempre hubo aceptación por ciertos sectores sociales hacia las bandas de pueblo y la música de estilo chicha y rocolera. La descaracterización y hasta cierto punto la negación de estos estilos y grupos musicales como parte de la identidad nacional se mantuvieron a través de

---

64

El bucle se puede entender como un gancho que costura dos músicas.

discursos y poco incentivo de fomento cultural por parte de las elites sociales, culturales, políticas y religiosas en Ecuador.

Finalmente, en la actualidad, el surgimiento de producciones con mayor inversión en recursos para el consumo y circulación de estos estilos viene desde los propios grupos artísticos o artistas individuales. Esto ha hecho que en las últimas décadas cambie el panorama en relación a la cultura popular nacional contemporánea y se los acepte como referente cultural nacional, lo que surgió como demanda de la misma población. Esto nos remonta al hecho de cómo la historia también construye lo aceptable y lo valorable de un género musical y no solamente el marco estético (Ochoa, 2003):

Lo aceptable y valorable de un género musical está en parte relacionado a la manera como se construyó históricamente. Es decir, la historia de un género musical determina no sólo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo. (OCHOA, 2003, p. 86)

Este planteamiento de cultura popular nacional contemporánea ecuatoriana, es nuevo y complejo de estudiar y llevaría tiempo de profundizar, por el nivel de hibridaciones que los grupos sociales hoy tenemos y por los ideales civilizatorios que cobran mayor fuerza en el estado. Por otro lado, para nuestro caso específico esto también hace evidente cierta añoranza a concepciones de ideales sobre el pasado, lo folclórico, la pureza racial, y el regionalismo de provincias por medio de relatos y mitos. Lo notable aquí es el hecho de que se está consolidando un espacio dentro de la identidad nacional para los estilos musicales híbridos.

La relación entre moderno y tradicional en el juego de las identidades durante la festividad, queda también plasmada en las artesanías y las vestimentas a la Virgen. Las artesanías y las estampas que se venden en la romería también cambiaron de formato para ser comercializadas con imagen estándar. Ya en el caso de las vestimentas, al ser donaciones de sus fieles como los ajuares, éstas también se modifican conforme a la realidad de donde se haga la romería y son otras formas de agradecimiento de los fieles.

En medio de este contexto, las nuevas identidades posmodernas tienen un papel muy importante en la continuidad de las prácticas sociales y culturales a través de la educación multicultural e intercultural. Debemos tomar en cuenta que el componente identidades y posmodernidad si bien vuelven por un lado más diversas

y ricas culturalmente los lugares cuando no es por procesos violentos; por otro lado vuelven más expuestas las prácticas a influencias externas de intercambio desigual, ya que hay un bombardeo constante hacia la mercantilización mundial de la identidad cultural de la fiesta de la romería, así como de las agrupaciones musicales.

Finalmente, la forma cómo se enseña a tocar la música en las bandas de pueblo representa un espacio para la construcción de la memoria colectiva del país, genera un acercamiento a la música desde la música misma y el respeto a la diversidad cultural. Fomentar los semilleros musicales de los pueblos como describen algunos entrevistados, revela la necesidad de crear espacios donde la educación musical sea generada desde los mismos músicos de los pueblos para mantener viva su expresión musical. Dicha educación musical que se imparte desde las familias de los músicos de banda por décadas inclusive es una música comprometida con sus creencias religiosas y valiosa como un modelo de educación musical, faltaría entonces ser reconocida institucionalmente por el Estado.

## REFLEXIONES FINALES

A lo largo de esta investigación, pude percibir que los procesos de resignificación por el que las agrupaciones musicales pasan en la actualidad, son más acelerados no sólo en las agrupaciones musicales de las bandas de pueblo de Loja sino que también, se hacen evidentes en el conjunto del ritual de la romería. Los efectos de vivir nuestro mundo globalizado y la posibilidad de un constante cambio y que tanto los símbolos, las representaciones y las identidades no permanezcan fijas, hacen de este trabajo una reflexión teórica abierta, casi inacabada y sujeta a cambios de comprensión sobre la complejidad del fenómeno ritualístico en el presente.

Las memorias que pude construir a través de mi experiencia vivida en el ritual durante mi infancia y parte de la adolescencia, fueron el lugar de donde nacieron varias preguntas que me propuse responder a través de esta investigación; sin embargo otras surgieron mientras me adentraba en la pesquisa. Dichas preguntas cobraron mayor sentido cuando fueron planteadas como medio de llegar al problema y que fueron respondidas paulatinamente en los capítulos uno y tres a libre interpretación: ¿Qué es lo que estas bandas traen consigo de la sociedad en la que se desenvuelven? Es decir, ¿existen características que las diferencian de otros lugares? ¿En qué tipo de eventos se presentan en la actualidad? ¿Cuál es el tipo de repertorio que hacen? ¿Cómo sobreviven económica y culturalmente? ¿Quién consume su música? Los arreglos musicales, los intérpretes, su formación musical, la forma de transmitir la educación musical en colectivo e incluso la mezcla de algunos ritmos tradicionales como san juanito, albazos, y tonadas con otros más modernos y hasta más distantes territorialmente hablando, como la tecno chicha o la tecno cumbia, la cumbia, el merengue, ¿serán acaso músicas híbridas que aún están en proceso de consolidación de nuevas identidades nacionales y culturales, que responden a las nuevas industrias culturales de la globalización?.

El interés por el tema seleccionado, en un inicio fue por ser una festividad religiosa cercana a mi contexto cultural en primer lugar, luego por la posibilidad del estudio de los sonidos y la música que tienen lugar en las bandas de pueblo y que hasta el momento de iniciar esta pesquisa poco se hablaba dentro de los cursos

superiores de música de Ecuador. Sin embargo en el último año de pesquisa, a través del uso de tecnología como medio de acercamiento al país, me permitieron encontrar nuevos trabajos sobre el fenómeno de las bandas de pueblo y poner en práctica los conceptos teóricos de manera más consciente a mi caso específico. Un ejemplo de esto es constatar que la identidad cultural y nacional, y aún las creencias religiosas donde habitan las prácticas musicales, hoy obedecen a las fuerzas de la posmodernidad y la globalización en diferentes grados. Por otro lado, por los cambios en las condiciones económicas, las nuevas políticas de cultura y como relatan los músicos de las bandas de pueblo en las entrevistas realizadas, considero que los cambios se perciben más bien en los elementos y circunstancias del contexto socio-cultural que a la música tradicional que ellos tocan.

Las limitantes que hubieron para un mejor desarrollo del estudio empírico fueron en primer lugar la dificultad para hacer visitas de campo. Hacer etnografías nuevas hubiese brindado mayor cantidad de datos y muestras, experiencias múltiples y mayor rigor metodológico. Por lo tanto, al ser un ritual que acontece anualmente y por la dificultad de movilización hacia el sector y los recursos económicos que implicaba, desde un inicio esta investigación se mantuvo limitada. En segundo lugar mi deficiencia con la práctica de transcripción musical y sobre todo de transcripción de música para banda revelan en mi pesquisa una falta de mayores recursos musicales, afectando los primeros pasos de la metodología propuesta.

A lo largo del trabajo, también muestro cómo las relaciones sociales y culturales son construcciones híbridas que se mantuvieron desde tiempos antiguos. El fenómeno de la hibridación, como dijimos en el capítulo tres, ayuda a que la cultura se mantenga orgánica y oxigenada. Las bandas, en todos los lugares que tienen presencia, y su música, son el elemento más fuerte y rico de cohesión sociocultural.

Es importante que las entidades culturales y educativas abran sus puertas a nuevos debates y nuevas reflexiones acerca de lo popular tradicional. Entender la música de las bandas a partir de una visión etnomusicológica y latinoamericana, son en mi opinión una forma que integra efectivamente los conocimientos como herramientas y saberes tradicionales como lo propio de la región. Ante los problemas de explotación cultural, dichos estudios implican dejar de ver la modernización de los

ritmos y géneros como la única y posible solución a la práctica y estética musical contemporánea.

Bajo la influencia de la posmodernidad y la globalización perversa que vivimos y que fueron mencionadas por los autores referentes usados en esta pesquisa, dejo abiertas preguntas como síntomas de la necesidad de repensar hasta dónde es posible que la explotación cultural y la cultura posmoderna de nuestro presente, sean un reflejo de relaciones sociales y procesos híbridos mismo que complejos pero ligeros y superficiales disfracen los intereses del sistema capitalista. En este sentido, dicha explotación de las expresiones culturales y la cultura posmoderna emergente y su constante relativización en nuestros días, hacen evidente que la acumulación de conocimiento sobre nosotros y la sobre la intervención tecnológica no dirige más en el mundo; sino que más bien produce nuevas fuentes de incertidumbre cultural constantemente.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANCLINI, N. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2008
- CASTRO, Santiago. Descolonizar la universidad, La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. Disponible en: <http://www.uv.mx/veracruz/cosustentaver/files/2015/09/14-castro-descolonizar-la-universidad.pdf>
- GUILLEN, L. Analizando la hibridación en la música popular latinoamericana: una exploración de clasificaciones de occidente / no occidente. In: Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Ciudad de México: [s.l.]. 2002.
- GODOY, Mario: Historia de la música del Ecuador. Quito. PUCE. 2012
- GOMES, Horacio. Las bandas de viento en Chiapas. Identidades musicales emergentes. Revista Antropología - Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Nueva Época v, 86 pág. 3 - 9. Mayo - Agosto 2009. Disponible en: [https://issuu.com/elaick/docs/antropolog\\_a\\_86](https://issuu.com/elaick/docs/antropolog_a_86)
- GUERRERO, Fidel. Memoria Musical del Ecuador. Disponible en: <http://soymusicaecuador.blogspot.com.br>
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- IKEDA, Alberto. Cultural e música Popular. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. In: Estudos Avanzados 27 (79), pág. 171 - 190. 2013.
- JIMENEZ, Armando. Proceso histórico de la advocación de nuestra señora de El Cisne e influencia en la vida cristiana de los devotos. Loja. In: CONGRESO MARIANO, 2010, UTPL. Disponible en: <http://documents.mx/education/comunicacion-proceso-historico-de-la-advocacion-de-nuestra-senora-de-el-cisne.html>
- LANGE, C. Las bandas de música en el Brasil. Santiago de Chile. Rev. Musical Chilena., v.51, n. 187, p. 27–36, Sem. Ene. – jun., ene 1997.
- LUNA, Galo. Laberinto. Loja: Gustavo A. Serrano, 2012.
- MERCADO, B. Georgina. Antes el que quería ser músico debía estudiar: Memorias de la educación musical en las bandas de viento de Totolapan, Morelos, México. In: ¿Pop, popular, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. s/a. pág. 525 - 532.

- MERRIAM, Alan. The study of Ethnomusicology. In: \_\_\_\_\_. The Anthropology of Music. Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MORA, L. El Cantón Loja, El Cisne, In: \_\_\_\_\_. El Ecuador Austral. Monografía de la provincia de Loja con interesantes datos sobre el cantón Zaruma (1930). Loja: Gustavo A. Serrano, 2008. p. 162 – 190. (Colección Rememora)
- MORA, L. Páginas de relieve de la historia de Loja, In: \_\_\_\_\_. El Ecuador Austral. Monografía de la provincia de Loja con interesantes datos sobre el cantón Zaruma (1930). Loja: Gustavo A. Serrano, 2008. p. 311 – 322. (Colección Rememora)
- MORA, L. Páginas de relieve de la historia de Loja, Loja en la colonia, In: \_\_\_\_\_. El Ecuador Austral. Monografía de la provincia de Loja con interesantes datos sobre el cantón Zaruma (1930). Loja: Gustavo A. Serrano, 2008. p. 339 – 358. (Colección Rememora)
- MONTOYA, Luis. Bandas de viento colombianas. In: Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Vol. 25 Nro. 42 pág. 129 - 149. 2011
- MULLO, Juan. Música patrimonial del Ecuador. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura, 2009 (Colección Cartografía de la Memoria. Nro 3)
- PAREDES, Blanca; MENA, Maria. La Virgen del Cisne: Una historia de migración e intercambio. Revista Patrimonium, Quito, v 2. Disponible en: <http://www.patrimonium.ec/index.php/2013-05-15-14-05-21/volumen-2/item/135-la-virgen-del-cisne-una-historia-de-migracion-e-intercambio>
- ROMIZZI, Francesco. Uma aproximação diatônica ao estudo do mito e de suas representações. Ocaso de uma Virgem equatoriana em New Haven e de seu nariz quebrado. 2014. Domínios da Imagem, Londrina, v. 7, N. 14, pág. 117-128.
- ROMIZZI, Francesco. El Dios en la maleta. Los caminos de la significación mítica de los ecuatorianos católicos en Barcelona y Nueva York. Tarragona: Publicacions URV, Quito: FLACSO: Grafiques Arrels, 2014.
- ROSTWOROWSKI, María. Peregrinaciones y procesiones rituales en los Andes. In: Journal de la Société des Américanistes. s/l. v, 89 -2 pág. 97 - 123, 2003. Disponible en: <https://jsa.revues.org/1504>
- WONG, K. La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX In: Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá, 2000.
- SANTOS, Milton. Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal. s/a

STENSRUD, Astrid. Los peregrinos urbanos en Qoyllurit'i y el juego mimético de las miniaturas. In: *Anthropologica* /Año XXVIII, Nro 28, pág. 39 - 65. dic. 2010.

## APÉNDICES

## APÉNDICE A - ENTREVISTAS

Las entrevistas fueron realizadas el 07 de septiembre del 2015 en la ciudad de Loja; el medio de grabación utilizado fue el grabador de celular. Se elaboró como guía de las entrevistas el siguiente modelo de cuestionario, sin embargo éste se fue adaptando en el transcurso de las entrevistas.

Las transcripciones fueron hechas de forma literal, respetando el modo coloquial de habla de los entrevistados, por lo tanto contienen palabras repetidas o incompletas, además se encuentran fragmentos con vacíos debido a que la calidad de la grabación impedía la comprensión. Finalmente se usa las siguientes abreviaciones: Entrevistador 1 (E1) Entrevistador 2 (E2) y Entrevistado (B).

### **Preguntas Guía:**

Paso 1: Identificarse

Paso 2: Finalidad de esta entrevista

Paso 3: Comenzar preguntando su nombre y apellido, a qué banda pertenece y de dónde es la banda.

### Preguntas

1. ¿Hace cuánto tiempo toca en la banda?
2. ¿Por qué tocan en esta festividad?
3. ¿En qué otros eventos y/o lugares tocan durante el año?
4. ¿Hay alguna diferencia entre tocar en otros eventos y tocar para la Virgen del Cisne? En caso de afirmativo, por qué?
5. En su repertorio, ¿qué géneros musicales son más tocados por su banda para esta festividad?
6. ¿El repertorio de otros eventos es el mismo?
7. ¿Usted y/o su banda tiene (n) algún incentivo económico por tocar en esta festividad?

8. ¿La función de las bandas ha cambiado en las últimas décadas?
9. ¿Cree que habrá cambios en el futuro?

**Entrevista 1.** Anónimo. (0:14)

E2. Digamos usted todos los años lo hace? (en relación a la quema de los castillos)

B1. Verá, le digo una cosa. Ahorita no le escucho bien. Espéreme para ver, acabar de armar el castillo de ahí yo le digo bonito, ya!

E1. E2. Ya. Muchísimas gracias.

**Entrevista 2.** Sr. Manuel Puga. (3:55)

B2. Tengo como unos 53 años

E2. Ah si, que lindo. Cincuenta y tres años de hacer la romería? Y, y cuénteme algo más, cómo le ve, ha cambiado algo, sigue igual?

B2. Todo ha cambiado, todo ha sido bonito, mi familia ha pasado bien, nunca les ha pasado a ellos nada. A ellos, este, todo la virgencita les ha protegido, Jesus les ha protegido, tienen trabajo, no ha habido daños, daños, umm...como se dice daños de sentimiento, daños de dolor. La virgen santísima nos ha favorecido.

E2. Qué lindo!

B2. Nos ha favorecido, si...Yo creo en ella y soy creyente en ella, creyente en Dios, creyente a Jesús, Él nos favorece. Estoy trabajando; yo tengo 74 años.

E2. Y cincuenta y tres los ha dedicado a la romería?

B2. Si, cincuenta y tres años a la romería.

E2. Cincuenta y tres años. Eh, qué más, usted cómo lo vive cada vez que usted viene, cada que usted, eh...

B2. Yo soy de aquí. (Loja)

E2. Usted es de aquí?

B2. Yo soy de Motupe

E2. Ah, si. Que lindo!

B2. Yo soy de Motupe. Yo soy de aquí de Motupe

E2. Ha que hermoso! Yo pensé que también era de...

B2. Yo comienzo. Es unión nacional Reina del Cisne. Yo soy de la familia Puga y mi tío era Rosen... como es... mi papá era Rosendo Puga, mi tío era Encarnación Puga, el luego tocaba la banda, tocaba la banda aquí; nos quiso llevar a Cuenca que vayamos a Cuenca a bailar allá.

E2. Que lindo. Que lindo, que hermoso.

B2. Yo he sido alegre he bailado toda la vida. Como si vio que bailé primerito, me cogí una paisanita y me puse a bailar.

E2. Si, si lo vi si estaba

E1. Qué es lo que a usted le motivó para empezar todo esto?

B2. Esto me motivó a mi, mi suegra; mi suegra. Ella había tenido un cuadrito pequeño y dice verá, dice, verá mijo yo quiero que tú seas devoto, pero para todo la vida. Claro le digo, yo voy a ser devoto para toda la vida, las razones, le digo que la virgencita nunca nos bota, ni su hija, como no me ha de botar, si su hija me bota yo también me separo. Y hasta ahora estoy con ella, hemos vivido por eso cincuenta y tres... cincuenta y cuatro años de casados.

E2. Ah, que hermoso.

B2. Si

E2. Que lindo! O sea, toda su vida prácticamente la ha dedicado desde su juventud hasta ahora ya a una edad adulta al servicio de la Santísima Virgen. No cierto?

B2. Si, si. ...la Santísima Virgen

E2. Que lindo. Me alegra mucho de que usted siendo lojano, paisano usted le haya dedicado muchos años a esto.

B2. Si, yo sé. ... yo vivo en Motupe. En Motupe yo vivo.

E1. Hasta ahora vive aquí?

B2. Hasta, hasta... en Motupe yo vivo. Y todavía tenemos otra fiestita en septiembre, tenemos de la churonita que se trocó, se trocó en... trajimos de Ibarra y pasamos en la fiestita.

E2. Que hermoso!

B2. A la final... usted sabe que no me voy a hacer de material sino de tener fe a Dios. Todo lo que sea de Dios, todo lo que se va a hacer. No voy a decir yo voy a hacerme de bienes, no, sino que todo, todo para Dios, todo para la Virgen Santísima.

E2. Qué lindo

E1. En lo que se refie... perdón, en lo que se refiere económicamente como hacen para hacer todo...

B2. Económicamente, verá yo soy el síndico promotor, no?, y hay los priostes que son mis hijos, son mis nietos y unos vecinos y también unos devotos así, de Cuenca.

E1. Ah ya. De ahí solventan los gastos para realizar lo que son castillos y el...

B2. Si, si. De ahí solventa todos esos gastos.

E1. Ah ya...

B2. Si, yo soy el sindico promotor que yo, digamos, usted sabe que tenemos que dar un cafecito, alguna cosita para distraer.

E1 E2. Claro, claro. Que hermoso

B2. Como padre de familia. Como la madre del Cisne nos quiere a nosotros, así mismo yo también que tengo que compartir.

E2. Me alegra mucho...

B2. Pero no exagerado en aguardiente, no, sino unas copitas, unas copitas ralas, solo por decir que estamos representando. De ahí no, de aquí iremos a dormir, mañana a la misa a las ocho de la mañana.

E2. Que lindo.

B2. Si.

E2. Me alegra mucho y mucho placer un gusto de haberlo conocido Sr. Puga y que Dios y la Santísima Virgen lo sigan bendiciendo, ha sido un gusto.

B2. Muchísimas gracias.

### **Entrevista 3.** Anónimo (3:45) /Juana Pérez

B3. Nunca hubo un... una desgracia, nunca se nos ha quemado una chispa a nadie.

B4. Sería... Yo llevo ya dieciséis años la edad de mi hija, yo que soy prioste.

E2. Ah, que lindo

B4. Si

E2. Usted es yerno del señor, no cierto? Usted nos decía eso

B4. Si



E2. Como, como usted también inició, como le decíamos al señor, como inició usted esta tradición tan hermosa, de ser prioste, de ser peregrino de la santísima virgen.

B4. Por la devoción y los milagros que nos concedió en unión de la familia, unión de mi esposa de mis hijos y...

B5. ... el caso de nuestra hija...

B4. Claro, (es mi esposa - B5) ... si. Por los milagros de la virgencita en seguir siendo prioste hasta que Dios nos lleve ya a donde tenemos que irnos todos.

E1. Claro, eh... eso es lo que a usted más le ha motivado para empezar la romería?

B4. Si, Todos los años es una alegría para todos los de la familia, los priostes, toda la ciudadanía mismo, porque uno al sentirse con la virgencita aquí es un... uno se siente más protegido y más se acercado a Dios con la devoción que uno se tiene.

E2. Eh, usted nos ayudaría con algo para aumentarle? Cuál es lo que usted le ha motivado, viene con alguna petición para la churonita?

B5. Primeramente darle gracias a ella, porque ella es nuestra mediadora, ella intercede por nosotros, que hace dieciséis años mi hija casi se me muere cuando nacía, entonces yo le prometí, le dije mamita linda, porque así le digo mamita linda, cuando tu vengas del Cisne yo te voy a traer desde allá y cuando mi hija tenga su edad yo la voy a hacer que camine, entonces, también tengo mi hija que camina desde los siete años de edad hasta la vez. Hemos caminado hoy también nos sentimos preparadas para recibirla. Que mi padre nos ha dado esta alegría, o sea mi padre nos ha motivado, nos ha incentivado que debemos quererla a ella porque ella nos protege siempre, nos la ha llenado de milagros, nos esta dando muchas peticiones que nosotros le hacemos y es por el amor que le tenemos a ella, la fe viva que le tenemos a ella; eso no mas.

E2. La caminata usted la hace desde el Cisne o desde algún punto?

B5. Desde el Cisne hasta acá Loja

E2. Hasta Loja...

B5. Si

E2. Los tres puntos, vienen ustedes acá

B5. Si con mi niña

E2. Viene usted y toda su familia completa?

B5. Si, si. Eh, yo con mis... yo con mi niña y... con mis dos hijitas desde el Cisne, este, de ahí con mi otro niño, con toda mi familia desde San Pedro hasta Catamayo, de ahí ya venimos todos; mis niños.

E2. Ustedes son de aquí de Loja?

B5. Si, de aquí de Loja

B4. Del barrio Motupe

B5. Del barrio Motupe

E2. Y la, la inspiración que ustedes tienen aparte de la devoción?

B5. Es que ella siempre nos protege y siempre nos está cuidando, nos está cubriendo con su manto, a demás la gracia tan grande de tener la vida y los estudios de nuestros hijos. Que los siga bendiciendo.

E2. Bueno yo le agradezco mucho por la colaboración que ustedes nos han prestado, por la ayuda. Le agradezco infinitamente.

#### **Entrevista 4. Angel Soto (7:13)**

B6. Va a grabar?

E2. Si, es para grabar, ya. Nosotros ya le comen... ya conversamos con el prioste mayor, con Don Manuelito Puga. Ahora yo quisiera que usted nos ayude con otras preguntitas así mismo de esto de los castillos, la vaca loca y todo eso y a en cuanto a la elaboración. Usted digamos, lo hace por, digamos devoción o es su negocito, su trabajo?

B6, Ya, nosotros, eh... o sea es tradición que ha venido desde años atrás, más o menos hablamos de unos cincuenta años, desde ahí se ha venido elaborando lo, o sea esto viene de, de familia, o sea esto ha pasado de abuelo a papá y de papá a hijo. Así, entonces esto viene de...

E2. Es una tradición

B6. Esta es una tradición

E2. En su familia

B6. Si

E2. Usted me ayuda. Su nombre? Usted dice que viene de una tradición ya de hace unos cincuenta años, su abuelo, su papá, usted ahora. Cómo es su nombre?

B6. Mi nombre es Angel Polibio Soto Sánchez

E2. Y.. y su abuelito inicio esta tradición que la llamaríamos así.

B6. Si

E2. Usted es de aquí lojano o es de donde, del Azuay, de donde?

B6. No, yo soy de aquí de Loja mismo.

E2. De aquí de Loja

B6. De aquí de Loja

E2. Mi pregunta era. Usted dice esto es una tradición, entonces lo tomaríamos como su trabajo en si?

B6. Sí y también parte de devoción que le tenemos también a la Santísima Virgen del Cisne.

E2. Exacto. Usted combina, no cierto?

B6. Combina el trabajo con la devoción

E2. ... con la devoción. Usted siente una gran satisfacción al momento de elaborar... o sea,

B6. En hacer un trabajo

E2. O sea le pone toda la creatividad, no cierto. Porque enantes nosotros observamos una maravilla, una hermosura de castillo.

B6. Sí. Correctamente. Nosotros, o sea, como vuelvo y recalco de nuevo, es que nosotros mezclamos el trabajo con la devoción que le tenemos a nuestra madre santísima.

E1. Eh, usted... perdón, usted realiza la caminata tal vez, o solo viene directo y arma el castillo y entrega todo de si en el trabajo?

B6. No. Bueno nosotros lamentablemente no podemos caminar es porque tenemos que dejar a punto el trabajo que se realiza aquí en la llegada de la Santísima Virgen. Entonces, ese es, ese ese, ese es el motivo de que nosotros no podemos caminar, es porque en este día tenemos que hacer el trabajo.

E2. Completarlo...

B6. Si, completar el trabajo

E2. Entonces usted más bien sería su aporte digamos a su devoción el tener a punto, al día, al día como se dice el trabajo ya, bien hecho y terminado para la noche que sería el recibimiento de la Santísima Virgen. No cierto. Que más, con qué más usted nos puede ayudar en esto. Cuénteme alguna de sus experiencias, alguna vez tuvo algún percance o que más a pasado dentro de su área de trabajo.

B6. Bueno, yo le puedo comentar que, en el trayecto del trabajo que hemos venido desarrollando directamente desde hace años atrás, si ha habido también, eh, han

habido percances que han sucedido en el taller, por falta de experiencia que uno no se, no se ha acabado de conocer como se componen los materiales para elaborar los castillos, entonces, o sea por falta de experiencia, no, no no se... ha habido percances.

E2. Cuénteme, usted para hacer todo el montaje que usted demuestra, no cierto, la habilidad que usted muestra usted previamente hace un bosquejo o como es la elaboración en sí?

B6. Claro, o sea, primeramente se hace un plano, directamente se hace un plano como se va a elaborar un castillo digamos para el 20, no, porque nosotros también quemamos para el día ocho en la feria también quemamos un castillo, entonces cada castillo tiene su propia estructura. Entonces nosotros ya de ante mano nos sentamos en la mesa y elaboramos el castillo y ya.

E2. Qué tiempo, le demora a usted la elaboración de este plano.?

B6. Bueno yo creo que más o menos una media hora, elaborar el plano para poder poner en cada sitio sus respectivas cosas.

E2. O sea, es, digamos usted lo dice media hora porque usted ya conoce del arte.

B6. Si, si en una media hora estamos ya... sabemos en que parte vamos a colocar cada cosa.

E2. Y ya en si el montaje que tiempo le demora?

B6. El montaje mas o menos está aproximadamente en unos quince días por lo menos porque hay materiales que tenemos que secar, así viene, poco a poco se va formando eso...

E1. Qué tipo de materiales no más utiliza usted para él... ?

B6. Nitratos, estroncios, bicarbonatos

E2. Umm... Son difíciles de conseguir esos elementos?

B6. No, bueno por el...

E2. Son costosos?

B6. Son costosos, sí. Tienen un precio más o menos elevado. Si, entonces, eh...

E2. Un castillo como el que usted hoy nos expuso aquí, que precio tendría para el mercado, digamolo, normal y corriente. No digamos ahora como, digamos usted haría una concesión para esto de los priostes y todo lo demás; para una fiesta en particular digámoslo así, cuanto tendría el costo, de cuanto sería

B6. Bueno...

E2. Tal cual como nosotros lo vimos y usted lo expuso hoy

B6. Ya, un castillo de estos está elaborado... el puro castillo está elaborado en seiscientos dólares, porque vale doscientos dólares cada piecito, lo que se dice, no, entonces son dos, cuatro, seis.

E2. Ummm, ya... yo pienso que...

E1. Eh... aparte de su trabajo que usted tiene, usted tiene alguna petición para la virgen, o viene con alguna petición tal vez?

B6. No, bueno. Nosotros siempre hemos hecho los castillos años tras años con una gran devoción y con la única ilusión es de que la santísima virgen nos regale cada día más experiencia y más vida para seguir elaborando.

E2. Qué hermoso. Ha sido un gusto conocerlo, compartir estos pocos momentos con usted y que asimismo, eh Dios lo siga protegiendo y la santísima virgen como usted lo dice de igual manera le siga dando la experiencia para que usted siga poniéndonos y haciéndonos degustar semejante hermosura como la que hoy hemos visto. Ha sido un gusto.

B6. Muchísimas gracias, esperemos les guste aquí, en el Ecuador y también aparte de... el mundo entero.

E1 - E2. Muchas Gracias

### **Entrevista 5. Mauricio Yunga (5:53)**

E1. Como se llama usted?Cuál es su nombre? Ayúdeme con su nombre y apellido?

B7. Bueno, eh mi nombre es Mauricio Yunga

E1. Ya, hace cuanto tiempo usted toca en la banda?

B7. Digamos, realmente hace... diríamos hace unos veinte años

E1. Veinte años?

B7. Digamos, yo, yo. Pero más antes la banda ya ha existido, más antes. Voy a decir que yo veinte años ingresé a la banda.

E1. Usted me podría indicar por qué tocan en esta festividad?

B7. La... tocamos es por, es por, porque los priostes del Azuay nos contratan a nosotros.

E1. Eh, tiene... o sea digamos, a parte de eso usted toca porque le gusta tocar en estas fechas?

B7. Claro, claro si. O sea en parte nosotros acá, con nosotros aquí la música nos gusta, pero o sea, siempre, o sea, es ventajoso también porque nos contratan la gente; entonces es mitad mitad, nos gusta la música, somos aficionados a la música y también tenemos un pequeño ingreso económico.

E1. En qué otros eventos o lugares tocan durante el año?

B7. Um, donde hayan fiestas, digamos en la provincia aquí en Loja; donde haiga fiesta usted sabe que las fiestas a veces hay los santos san... hay de San Pedro, hay de San José, fiestas de la virgen, fiestas de cantonización en otras partes, entonces estamos nosotros ahí para animar las fiestas...

E1. En diferentes fiestas

B7. Como dice estamos para amenizar actos deportivos, actos religiosos, culturales

E1. Hay alguna diferencia entre tocar en otros eventos y tocar para la virgen del Cisne?

B7. Umm... se puede decir que si, casi aquí estamos nosotros también es por devoción, usted sabe estamos aquí animando a las fiestas, dando música a la gente. Hay una diferencia, o sea como que estamos aquí en Loja y salimos a otros lado.

E1. Ya... En especial para usted existe una diferencia por devoción o algo?

B7. Sí, si si. Usted sabe que cada cual tenemos un amor especial hacia la churonita, entonces hay una marcada diferencia.

E1. Yaa... Durante, en su repertorio que géneros musicales son mas tocados por su banda en esta festividad.?

B7. Por lo regular la música más alegre; tenemos este... sanjuanitos, paseítos, albazos, eeh... cachullapis, pasacalles.

E1. Ah ya tienen de todo un poco

B7. También tocamos cumbias merengues, pero lo que más pide la gente es música más alegre, como digo pasacalle; música nacional.

E1. Eso es lo que más les alegra a las personas, claro. En el repertorio de otros eventos, el repertorio es el mismo?

B7. Si, el mismo, el mismo. Vera que, en la provincia a veces la gente prefiere a la música nacional, por eso nosotros nos diferenciamos como banda; nosotros somos una banda típica porque nosotros le damos más realce a la música nacional.

E1. Ah, ya muy bien. Usted y su banda tienen algún incentivo económico para tocar en esta festividad?

B7. Si, ya le dije, o sea los priostes del Azuay nos contratan, por eso es que estamos aquí.

E1. Ya, ya.. La función de las bandas ha cambiado en las últimas décadas? En qué lo notaría usted que ha cambiado?

B7. Si, bastante. O sea, o sea, antes una banda típica era..., lo típico se puede decir instrumentos de viento, viento y percusión, ahora se puede decir hay bandas que tocan con instrumentos electrónicos piano, bajo eléctrico, batería eléctrica. Antes era diferente o sea, digo había instrumentos típicos del...

E1. Del lugar

B7. Claro, así.

E1. Cree que habrán cambios en el futuro?

B7. En que sentido? O sea en que género?

E1. Eh.. en lo que le estoy... se refiere a la banda y...

B7. A la fiesta o a la banda?

E1. A la Banda

B7. Ehhh... yo creo que cambios tanto no, sino yo creo que la juventud se está alejando un poco de la música, lo que es la música nacional, o sea ya la gente ya no le gusta, o sea la juventud, o sea prefiere otras actividades que, que aprender la música nacional.

E1. Claro. Ustedes tal vez incentivarían de alguna otra manera para que los jóvenes se acerquen más a lo que es la música nacional; música del país?

B7. Umm, claro. Miren lo que yo he pensado así, hace un tiempo digo, hubiera un proyecto de las autoridades locales aquí para que incentiven a los jóvenes a aprender la música no se, con cursos vacacionales o aplicando en el pensum de estudio la música en las parroquias, no se una forma de incentivar la música

E1. Claro, el amor propio a la música

B7. Así es, así es, así es. No hay apoyo. O sea, por eso le digo... en las parroquias. Aquí mismo mire, yo pensaba antes y digo, la banda del municipio debería ellos darse un tiempo y ellos dar una pedagogía enseñar la música a los jóvenes a los niños, pero no hay nada de eso, creo que la música, las bandas poco a poco van a desaparecer aquí, porque, porque eso le digo, no hay un incentivo, no se cultiva esa... la música nacional aquí, en nuestra localidad.

E1. Ah, claro. Bueno, yo le agradezco mucho por su tiempo y su apoyo prestado.

**Entrevista 6.** Rodrigo Ambuludí (5:27)

E1. Como está, ayúdeme con su nombre y apellido.

B8. Rodrigo Ambuludí

E1. A qué Banda pertenece?

B8. A la Banda del Municipio

E1. Y de dónde es la banda?

B8. De aquí de Loja. La Banda Municipal de Loja.

E1. Hace cuanto tiempo usted toca en la banda?

B8. Ya estamos como dieci...dieciocho años por ahí, desde que empezó la bandita

E1. Usted está desde que inició la banda?

B8. Inició la bandita, desde el año 97 se inició

E1. Ya hace bastante tiempo!

B8. Oh, si!

E1. Por qué toca en esta festividad?

B8. Por qué toqué? Verá. Estas festividades son muy importantes... la venida de la virgen, las fiestas también... los que hacen las fiestitas son los de Cuenca, no; y eso es lo que se toca, no, en estas fiestas. Son fiestas religiosas.

E1. Ya... En qué otros eventos o lugares tocan durante el año?

B8. Donde nos inviten. Por ejemplo, a veces en eventos religiosos, culturales, deportivos también; donde nos inviten. Digamos la ciudadanía de aquí de Loja y la provincia. Todo el Ecuador. Donde nos inviten.

E1. Ustedes recorren cada, prácticamente todo el mundo, no cierto?

B8. Umm...no todo el mundo

E1. O sea toda la ciudad sería en si

B8. ah, si, todo... toda la provincia de Loja

E1. Exacto

B8. ah, si. Y la parte, la par... la parte norte del Perú también



E1. Bastante

B8. Si, si. La parte norte del Perú

E1. Eh, existe alguna diferencia entre tocar en otros eventos y tocar para la Virgen del Cisne?

B8. uhmm, claro si hay una diferencia. Por ejemplo tocar aquí, eh, para la Virgen, yo lo veo lo mejor. Eh, por...en primer lugar por ser uno como católico, no?, y dedicado a la Virgen; hacemos la fies...hacen la fiesta los señores de Cuenca, no?.

E1. Claro, o sea ustedes lo toman como un devoto más a la virgen

B8. Así es, un devoto más y también porque nos gusta la música; y nos gus... en primer lugar lo que nos... lo que nos gusta la música, antes... y también por la Virgen del Cisne, eh si...

E1. En agradecimiento...

B8. En agradecimiento de todo. A veces todo lo que se le pide, ella cumple; ella cumple porque cumple, si una tiene fe con la vir... eh... tiene fe con la virgen, la virgen le ayuda y ella... y le cuento, le cuento que me hizo un milagro, un pequeño milagro.

E1. Claro, o sea, habría que tener bastante fe y...

B8. Así es

E1. En su repertorio que géneros musicales son más tocados por su banda para estas festividades?

B8. Ahí, en estas festividades, eh, ahí... la música nacional y después viene la... el por ejemplo... viene... primer lugar la música nacional hay están: sanjuanitos, pasacalles, cachuyapas, bombas y después los otros géneros que son cumbias, merengues eh... y también hasta tangos; todo tipo de música, de, de... lo hacemos.

E1. Claro, eh... el repertorio de otros eventos es el mismo que tocan para esta festividad?

B8. No, cambia, nosotros cambiamos. El repertorio, por ejemplo cada semana nosotros cambiamos el repertorio para las presentaciones; hay infinidad de... de... infinidad de... de canciones; de melodías.

E1. Claro. Eh, usted o su banda tienen algún incentivo económico...

B8. Si

E1. ... por tocar en esta festividad?

B8. No, nosotros cobramos una mensualidad; cobramos una mensualidad

E1. Ah ya. Ya. La función de la banda ha cambiado en las últimas décadas?

B8. Uhhh... le cuento que para mi, mi forma de pensar creo que no, sigue lo mismo; sigue lo mismo. Parece que falta también apoyo... apoyo... apoyo a la... incentivarles a la juventud. Yo me refiero a las parroquias. Por ejemplo yo soy de Taquil, la parroquia Taquil por ejemplo, toda esa parte de ahí, es eh... le digo... es, ese... antes era el semillero de aquí de Loja por ejemplo... el semillero, pero ahora parece que, eh...falta incentivo, incentivo de las autoridades.

E1. Claro. Cree que habrán cambios en el futuro?

B8. Uhhh... cambio... umm...eh, no, no lo...no lo creo. Ese que... no lo creo que puede haber cambio.

E1. No?

B8. No, no

E1. Bueno, yo le agradezco mucho por su colaboración espero que este día pase bien.

### **Entrevista 7. (3:06) Angel Correa**

E1. Eh, Cual es su nombre y apellido?

B9. Angel Correa

E1. A que banda usted pertenece?

B9. A la banda Reina del Cisne

E1. De donde es la Banda?

B9. De aquí de la ciudad de Loja

E1. Ya, hace cuanto tiempo usted toca en la banda?

B9. Umm.. aproximadamente quince años

E1. Quince años... Por qué tocan en esta festividad?

B9. Porque nos contratan , o sea los priostes de allá de Azuay

E1. En qué otros eventos o lugares tocan durante el año?

B9. En todo evento

E1. Existe alguna diferencia en tocar en otros eventos y tocar en la virgen del cisne?

B9. No

E1. En su repertorio qué géneros musicales son más tocados por su banda para esta festividad?

B9. La música Nacional

E1. En su repertorio de otros eventos es el mismo?

B9. Claro

E1. Si? siempre es el mismo... Eh, usted o su banda tiene algún incentivo económico para tocar en esta festividad?

B9. Claro, si, si.

E1. La función de las bandas ha cambiado en las últimas décadas?

B9. No mucho. Porque... mire, la juventud ahorita no aprecia la banda, no cierto >No le gusta la música nacional<(B10)

E1. Usted cree que han existido cambios o existirán cambios para el futuro en lo que se refiere a la banda?

B9. Claro

E1. Si? Por qué lo cree? O en qué cree que eso cambiará?

B9. Porque hay que incentivar a la juventud.

E1. Usted ayudaría o en que apoyarían para que la juventud crea o se afiance más en lo que es la música propia del país.

B9. Hay que incentivarle en primer lugar a nuestros hijos

E1. Como usted cree que se los podría incentivar?

B9. Demostrándolo, o sea uno siempre y cuando....

B10 Una forma de incentivar podría ser enseñándole el instrumento que el toca; lo que toca el papá puede tocar el hijo. Y enseñándole así propiamente el amor a la música nacional.

E1. Claro. Bueno yo le agradezco mucho por su tiempo y por su () Gracias hasta luego

B9. Qué radio es? Qué radio va a pasar?

E1. No es de radio, es para mi... es para, académicamente. Es para, por decirle la universidad...