



Epistemologías de la composición musical ecuatoriana

Epistemologies of ecuadorian musical composition

JANNET ALVARADO DELGADO

Facultad de Artes. Universidad de Cuenca (Ecuador)

jannet.alvarado@ucuenca.edu.ec

Recibido: 1 de julio de 2019

Aceptado: 20 de agosto de 2019

Resumen:

Esta reseña propone una breve reflexión sobre los sistemas de conocimiento que han servido de base para realizar la tarea compositiva en Ecuador desde la época de la colonia, partiendo de la imposición de poderes de dominación cultural occidental, hasta llegar a la insubordinación a experiencias institucionalizadas, por parte de autoras y autores que han cuestionado las prácticas de la matriz colonial del poder, como llama Quijano (2000), con el propósito de ejercer una reparación epistemológica en el arte musical y lograr estéticas propias.

Palabras clave: Epistemologías, composición musical, Ecuador, historia.

Abstract:

This review proposes a brief reflection on the knowledge systems that have served as the basis for composing music in Ecuador since colonial times, starting with the imposition of powers of Western cultural domination, up to the insubordination of institutionalized experiences, by authors who have questioned the practices of the colonial power matrix, as Quijano calls it (2000), with the purpose of exercising an epistemological repair in the musical art and achieving their own aesthetics.

Keywords: Epistemologies, musical composition, Ecuador, history.



El paso de la colonia a la república, presupuso una continua dominación económica y social, en la que los indígenas, negros y campesinos mestizos, eran explotados y las mujeres excluidas de tomar decisiones como producto de la herencia histórica heteronormativa de sexo y género (Lugones, 2008) del viejo continente; la música

entonces, estaba al servicio de las clases criollas latifundistas y de la Iglesia Católica; se seguía replicando la música de estructuras sencillas y tonales europeas que se llegaron a consolidar en el romanticismo de ese continente. En el ámbito religioso se copiaban y recreaban, las formas eclesiásticas españolas dispuestas para mantener la cristianización del pueblo y los oficios divinos. No era posible deliberar sobre el estilo de música que se consumía como parte de los privilegios de la oligarquía terrateniente, pues la colonialidad se mantenía en el saber musical, como patrón ideológico, válido, funcional e indiscutible.

La permanencia del racismo, y la supremacía de las clases sociales adineradas criollas, no permitieron advertir como valiosa, la existencia de sonoridades indígenas y campesinas prehispánicas, ni tampoco las que nutrían sus ritos originarios dancísticos y musicales con respecto a la sonoridad del conocimiento occidental reinante. Sin embargo a comienzos de siglo XX, en la época del nacionalismo, caracterizado por el florecimiento del movimiento artístico indigenista como motivo de exhibición folklórica y de una naciente consciencia del atropello a los derechos indígenas, la música dirige su atención hacia algunas características sonoras no occidentales; la fundación inicial del conservatorio de música de Quito en 1870 y su reapertura en 1900, y el intercambio de experiencias culturales con los países vecinos como Perú y Colombia, favorecieron la inclusión en la música de escalas pentafónicas, trifónicas, entre otras, que posibilitaron la creación de los géneros tradicionales ecuatorianos, cuyas estructuras de composición fusionaron ritmos europeos con indígenas, así como melodías, modos y tonalidades. Los autores que incursionaron en la composición nacionalista orquestal, tuvieron la oportunidad de plantearse una disciplina compleja de creación, en la que se debía conocer la técnica de ejecución de los instrumentos europeos y sus funciones expresivas como si esa tarea fuera una muestra del conocimiento universal y de la más alta estética sonora desarrollada; consecuentemente, era un privilegio manejar las herramientas formales tonales, organológicas y de composición clásica. En este punto se puede afirmar que el comportamiento y sentimiento de apropiación de ese sistema compositivo es comparable a lo que Nelson Maldonado (2003) define como la colonialidad del ser, pues el hecho de compartir y conocer teorías estéticas geo-políticamente dominantes, jerarquizaba el ser ecuatoriano y sentirse occidentalizado. Pero las teorías que se instauraban en territorio, pronto dejarían de ser la pauta de la composición europea; el modernismo, la máquina, la industria y el futurismo literario y sonoro, cambiarían los paradigmas de la música europea de vanguardia que desmontaría poco a poco los elementos de la música universal clásica.

Entrado el siglo XX, la dificultad de conocer y reconocer técnicas de composición como la dodecafonía, la electroacústica, la estocástica, entre otras, que comprometían otras ideologías, filosofías, conocimientos y mundos, demandó a los compositores ecuatorianos renovarse. Tanto la música académica como la popular no académica, la llamada música folklórica y la tradicional, no han podido, sino en reducidas minorías, tener una búsqueda y un cambio epistemológico, tal vez por no plantear desde la educación en todos los niveles una decolonialidad objetiva, que permita descubrir y seleccionar estéticas propias, que recuperen culturas ancestrales que den paso a músicas “otras”; parafraseando a Mignolo diríamos que hay que des-universalizar los conceptos epistemológicos, estéticos y filosóficos (Mignolo, 2019), para criticarlos, desaprender si es el caso y construir música con otros saberes, tecnologías y complejidades (Morin, 2005) que reflejen identidades y aportes investigativos ecuatorianos.

Regresando en el tiempo, La Conquista y la Colonia, desnaturalizaron drásticamente, el pensamiento de los pueblos indígenas de la hoy Latinoamérica, siendo la imposición de la religión católica y la práctica de su doctrina la que cambiaría el orden de apreciación del mundo, Guamán Poma de Ayala, insiste en su *Nueva crónica y buen gobierno*, que el mundo está al revés, escribe y critica la explotación y barbarie a la que fueron sometidos los indios e indias del imperio del Tahuantinsuyo, hasta tener que negar su cultura y adquirir comportamientos ajenos. Para alabar al Dios cristiano se transmitió con violencia los ritos católicos que exigían a algunos escogidos aprender a tocar instrumentos europeos de viento, el órgano e interpretar canto llano (gregoriano). Poma de Ayala, escribe lo que se tenía que cumplir para la alabanza: “Que en este reino en los pueblos chicos o grandes ayga escuela y sepan leer y escribir, cantar canto de órgano, los dichos niños y niñas todos, porque así convine para el servicio de Dios y de su Majestad y buena policía y cristiandad” (p.101). Paralelamente, se practicó la pintura, la talla y la escultura de imágenes católicas, para evitar la idolatría y la adoración a los demonios en palabras del mismo Poma de Ayala, que debía redactar con cuidado, para que sus textos lleguen a manos del rey Fernando III y se enterara de la debacle que se estaba viviendo en perjuicio del mismo reino español, pues ese era su objetivo. Las denuncias permanentes que ejercía el cronista en su libro, concluían con la frase “y no tiene remedio” vaticinando, una larga dominación y colonización del ser y del saber por parte de los conquistados.

En este marco, se compusieron obras de carácter religioso de estilo renacentista y barroco español al servicio del catolicismo en la Real Audiencia de Quito. El investigador Mario Godoy (2016) señala como compositores desde el siglo XVI al XVIII a músicos mestizos como: Diego Lobato de Sosa Yarucpalla, José Hurtado, Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores, José Hortuño, Gonzalo Pillajo, Alfonso Aguilar, entre otros. Es importante la incursión de la mujer en la música, justificada por la práctica religiosa como en el caso de Mariana de Jesús quien tuvo una formación privilegiada por su abolengo; aprendió a leer, escribir y tocar varios instrumentos como la vihuela y la guitarra. (p. 175-197). La actividad en la catedral de Quito fue intensa. Algunas partituras manuscritas de romances, villancicos y chanzonetas localizadas en la ciudad de Ibarra por Mario Godoy, fueron transcritas y reconstruidas por el musicólogo Miguel Juárez en *Villancicos, romances y chanzonetas. Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador. Siglos XVII y XVIII*. El autor no asigna autorías definitivas a los manuscritos por ser muchas de ellas transcripciones.

La forma y la estructura de las obras obedecen a un sistema y metodología de composición totalmente occidentalizado, hispano en este caso; así, algunas coplas deben ser cantadas por voces solistas y alternarse cuando es monódica la obra, ciertas piezas exponen “una estructura imitativa a dos, a tres o cuatro voces antes de retornar a la sección principal del coro; en algunos casos, la misma va precedida de una entrada y luego comienza el desarrollo imitativo en todas las voces” (Juárez, 2018, p. 59); también describe Juárez otras estructuras a la usanza de ese tiempo como el canto de órgano o polifonía que se practicaba en España duplicando voces cantadas o instrumentales, este se replicaba en la música religiosa compuesta en nuestras tierras. Con estas técnicas de composición entre otras se desterraban las estructuras sonoras de los pueblos originarios que en su mayoría no funcionaban como música separada de la danza, la escena, el rito o la fiesta; convivían en una sola expresión que igualmente podemos calificar de artística por creativa y fundamental en la expresión de la cotidianidad y ritualidad.

Para acercarse al paradigma de conocimientos con el que se contaba para realizar composiciones musicales desde la época de la República en lo que hoy es el Ecuador, se hizo indispensable revisar las situaciones sociales, políticas y religiosas que condicionaron la vida de los conquistados y colonizados. El propósito de dominar a los pueblos de América se centra en la extinción del otro y de su conocimiento del mundo, logrado ese objetivo, se descalificaba todo lo que no tenía correspondencia con la cultura del poder reinante. A pesar de que en el siglo XIX los intentos libertarios de la Corona española se iban haciendo realidad, la asimetría del pensamiento se mantenía. Los indígenas que permanecían en las diferentes regiones no tuvieron un espacio de valoración, sin embargo, las apropiaciones y reapropiaciones culturales entre conquistadores y conquistados, permitían filtrar algunas prácticas entre ellas las musicales que se fusionaban con las oficiales. Cuando el Ecuador inicia su vida republicana en 1830 en medio de una crisis económica y social, no se instauró la anhelada justicia social, mucho menos una justicia cognitiva (Sousa Santos, 2009), se replicaba el mismo modelo de dominación y explotación de la Colonia. En el ámbito sonoro se celebraba con música de características europeas las gestas bélicas; géneros populares y danzas de salón se replicaron; fandangos, valeses, boleros españoles, contradanzas, polcas, mazurcas (Alvarado, 2017) se componían para ser bailadas mientras las guerras libertarias se sucedían.

Es preciso analizar como variaron los paradigmas de composición musical desde la Colonia en dependencia de los estilos que se desarrollaban y preferían en Europa. La música religiosa, mencionada anteriormente, obedecía a la palabra en acentos y alturas, las melodías seguían relaciones más modales que tonales y no se escribía con compás, aunque las transcripciones críticas los colocan, para facilitar la lectura actual. En el clasicismo y romanticismo las relaciones tonales exigieron el uso de técnicas compositivas que favorezcan la preeminencia de la nota fundamental y su relación con los acordes distribuidos en todos los instrumentos de la orquesta sinfónica, de cámara o banda. La corriente de pensamiento que correspondía a la práctica del romanticismo favoreció al sujeto como centro del universo, base del idealismo de Hegel y del espíritu absoluto, sin embargo, la razón regía la reflexión filosófica. El nacionalismo, la pertinencia cultural a un estado, la idea de libertad, la generación de la burguesía, fueron algunos elementos que determinarían la manera de concebir el mundo y el arte en el romanticismo. Los países latinoamericanos simulaban esas circunstancias, desde otras realidades. La música con el sistema de composición y conocimiento tonal llegó a su máximo apogeo en obras programáticas de argumentos literarios y en la ópera. Los géneros musicales más cortos del romanticismo se desarrollaron en abundancia en Latinoamérica y en Ecuador. Estructuras, ritmos, argumentos y significados similares a los que se acostumbraban utilizar en el viejo continente, se otorgaban a la música compuesta en el país, conformando un enorme repertorio del cual todavía no se tiene referencias completas, está en investigación. Los músicos que componían estos géneros eran generalmente los maestros de capilla, y los maestros mayores organizados en gremios.

A comienzos de siglo XX, el ideal nacionalista y costumbrista, se evidenció en la música sinfónica, el uso de escalas pentafónicas y ritmos que se gestaban como tradicionales, se integraron a las composiciones con un espíritu folklorista en el que el manejo de técnicas de composición del clasicismo tonal y repetitivo, eran consideradas superiores a ritmos y escalas modales pentafónicas, trifónicas, entre otras que imprimían

el carácter propio, de la tierra. Segundo Luis Moreno, compositor y uno de los iniciadores en la Musicología ecuatoriana, consideraba a la escala pentafónica como incompleta (1996) y asignaba toda preponderancia a la escala diatónica y por consiguiente a la música occidental. No dimensionaba a los géneros y músicas tradicionales desde la Antropología contemporánea como la de Franz Boas, que sostenía que todas las culturas tienen el mismo valor. Mantenía un juicio colonialista y eurocentrado, de manera similar que el investigador Carlos Vega de Argentina, con quien se conocía y compartía conceptos musicológicos.

El caso de la música tradicional popular que no era construida a partir de los conceptos teóricos académicos sino a través de la creación de oído, no requería un conocimiento científico, se puede decir que se componía desde el empirismo, mediante el saber espontáneo, que se encontraba en el imaginario auditivo, no era necesario aprender en la academia representada por los conservatorios, que por cierto habían muy pocos, fundados entrado el siglo XX en las diferentes ciudades excepto en Quito que ya existía.

Un compositor que realizó otro tipo de composición por su decisión de conocer cómo se construye la música dodecafónica, fue Luis Humberto Salgado (1903-1977), quien en 1944 compuso su sanjuanito futurista para piano, obra serial que iniciaría el desarrollo de la música contemporánea en el Ecuador, luego vendrían sus obras de gran formato, sinfonías, conciertos, entre otras. El siguiente compositor que ejercería decididamente otro tipo de epistemología para guiar su composición es Mesías Maiguashca, que dejó de lado la tonalidad, resignificó gestos nacionalistas y generó sonidos electroacústicos para obtener sonoridades que obedecen a estéticas originales con formas y estructuras también originales e interdisciplinarias. Su replanteamiento filosófico sobre qué componer, cómo y con qué, le hicieron buscar diferentes tipos de pensamientos que empaten con otras estructuras lógicas del mundo, basta escuchar su “Ayayayayay”, “Boletín y elegía de las mitas” con texto de Cesar Dávila Andrade o “El órgano de Nemo” para encontrar que las estructuras y razonamientos son únicas para cada obra. No dejan de estar presente a su manera en algunas obras, giros de paisajes sonoros ecuatorianos o sonoridades que recuerdan a personajes que identifican al Ecuador profundo, al país indígena que debe reivindicar su sistema social, decolonizarse.

Los compositores que tuvieron su apogeo inicial en los años ochenta como Arturo Rodas o Milton Estévez también mantienen propuestas con sus propias lógicas y órdenes de pensamiento que han sobrepasado el existencialismo y el postmodernismo. Obras como “Arcaica” o “Entropía” de Rodas correspondientes a esa década, muestran la empatía con la estocástica de Xenakis compositor greco-francés y la imposibilidad de considerar algún elemento sonoro que tenga que ver con un resto de nacionalismo. Actualmente, compositoras y compositores académicos de las siguientes generaciones, experimentan con diversos tipos de técnicas acústicas y de otras tecnologías, que obligan a replantearse criterios filosóficos, científicos y sociales que conduzcan las enormes posibilidades de la composición formal y del arte sonoro e interdisciplinario, en el que tenga cabida el otro, sus prácticas ancestrales y contemporáneas.

Pero no solamente la composición formal está vigente en Ecuador, sino la creación y recreación de música popular globalizada que tiene propósitos de consumo con objetivos que se relacionan más bien con la violencia del poder de dominación ideológica, no reflexiva e imitativa de las normas de composición masiva en las que no existen singularidades y favorece la repetición y la desigualdad (Chul Han, 2016).

Es de mencionar que hay una corriente de músicas ecuatorianas populares y académicas que están investigando y recogiendo elementos de nuestras culturas ancestrales con el afán de posicionar sus propias epistemologías, visibilizar la diversidad de estéticas y estilos que se pueden trabajar a partir de sonoridades, técnicas e intenciones tal vez perdidas en conquistas y colonizaciones permanentes.

Conclusión

152

¿Tiene sentido distinguir epistemologías en la práctica compositiva ecuatoriana? La respuesta es afirmativa, porque la música conlleva sistemas de ideas que representan sociedades, culturas, filosofías y conocimientos. En el Ecuador, está pendiente la inclusión de todas estas categorías sin marginación en la construcción de su historia. A través de la composición musical y el arte sonoro podemos identificarnos y mantener nuestras multietnias, así como generar un arte contemporáneo propositivo y vital.

Bibliografía

- Alvarado, J (2017). *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca. Entre lo sagrado y lo profano*. Cuenca. Universidad de Cuenca, Municipio de Cuenca.
- Chul Han, B (2016). *Sobre el poder*. Barcelona. Herder Editorial, S.L.
- Godoy, M. (2016). *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito*. Quito. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1615). *Nueva Coronica y buen gobierno*. Facsímil. Recuperado de www.biblioteca.org.ar/libros/211687.pdf
- Juárez, M. (2018). *Villancicos, Romances y Chanzonetas. Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador. Siglos XVII y XVIII*. Quito. Fundación Filarmónica Casa de la Música.
- Lugones, M. (2008). “Colonialidad y género”. *Tabula rasa*. (9), 73-101.
- Maldonado, N. (2003). *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*. <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/maldonado-colonialidad-del-ser.pdf>
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 14 (25). pp. 14-32. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Morin, E. (2005) La epistemología de la complejidad. En *Con Edgar Morin, por un pensamiento complejo. Implicaciones interdisciplinarias*. José Luis Solana Ruiz, coordinador. Madrid, España: Ediciones Akal. Universidad Internacional de Andalucía.
- Quijano, A. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI editores.