

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"



Balcazar
Baña
Botella Nicolás
Carrizo Rueda
Dariozzi
Di Liscia
Díaz
Diederle
Fernández Calvo
Fernández Maximiano
Fernández Walker
Fornaro Bordolli
Gardes de Fernández
González
Kieffer
Malbrán
Pauta Ortiz
Portillo
Ramos Fuentes
Torres Cordona
Veniard
Vineis



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Directora: Lic. Nilda G. Vineis

Editoras:
Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Nilda G. Vineis

Comité editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca

Imagen de tapa:

“Danza de conejos”. Códice del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert.
L´institut est intéressé à échanger des éditions. L´istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 ♦ E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimecv

TRANSCULTURACIÓN MUSICAL EN LA FIESTA DEL SEÑOR DE LAS AGUAS DE GIRÓN: ESTUDIO DE LA APROPIACIÓN Y CAMBIO DE ROL DE LA CHIRIMÍA Y EL VIOLÍN

PATRICIA PAUTA ORTIZ

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar desde la perspectiva de la Antropología Musical el proceso de cambio que asumieron ciertos aspectos musicales que se encuentran presentes en la ceremonia tradicional de la 'Fiesta del Señor de las Aguas de Girón'. Con tal propósito partimos de la descripción de la fiesta en el contexto socio-cultural del cantón Girón, luego resaltamos los procesos sincréticos y de transculturación musical de los instrumentos que ingresaron al Ecuador en la época Colonial, generándose la apropiación y el cambio de rol de estos instrumentos, haciendo énfasis en la Chirimía y el Violín.

Palabras Clave: Antropología Musical, transculturación, fiesta tradicional, cambio de rol, Violín

Abstract

The purpose of this investigation is to analyze the process of change that certain musical aspects have undergone from the perspective of Musical Anthropology, present in the traditional ceremony of the 'Fiesta del Señor de las Aguas de Girón'. Thus we begin with the description of the festival in the socio-cultural context of the Canton Girón; later, we emphasize the syncretic processes and the transculturation of the instruments which came into Ecuador in the colonial period, resulting in the appropriation and role change that these instruments experienced, making emphasis on the Chirimía and the Violin.

Key words: Musical Anthropology, transculturation, traditional festival, role change, violin.

* * *

Introducción

En la comunidad campesina, la fiesta religiosa representa uno de los contextos en los cuales se puede apreciar la interacción de la música con la vida social y cultural de un pueblo; desde esta perspectiva, podemos tomar como referente ‘La Fiesta del Señor de las Aguas de Girón’, en la cual cumple un papel fundamental la música tradicional, misma que no pertenece únicamente al pasado, al ejecutarse y al escucharse sobrepasa la distancia temporal, “como dice Ricoeur ‘no es un intervalo muerto, sino una transmisión que es generadora de significado’.”¹. De ahí que la tradición puede ser únicamente entendida como algo que está siempre en movimiento, en otras palabras la tradición es viviente, está constantemente siendo creada y recreada por los individuos.

* * *

Antecedentes

Esta fiesta se desarrolla en el cantón Girón, que está ubicado al sur de la provincia del Azuay. Históricamente esta zona fue habitada por la cultura cañarí ^{2,3}, quienes desde la época prehispánica la conocieron con el nombre de ‘Leoquina’, que en lengua cañarí significa ‘Laguna de la Culebra’, puesto que este lugar está dotado de muchas lagunas.

“Posteriormente ‘en tiempo del Incario, ostentó otra designación la de Pacaybamba que en idioma quichua quiere decir Llanura de Paycas, pues antiguamente en esta zona existían muchos árboles de guabos’.”⁴. “Algunos historiadores consideran que ‘a principios de la colonia toma el nombre de Girón en honor al capitán Francisco

¹SIMONETT, H., 2004: 149.

² El origen de este pueblo se remonta a tiempos inmemoriales, cuya expansión se ubica en la región andina de lo que hoy se conoce como las provincias del Azuay y Cañar; tanto las crónicas como los vestigios arqueológicos aseveran de la existencia de este reino cañarí con más de veinte y cinco tribus, cuyas capitales eran: al Norte, Hatum Cañar o Ingapirca, y al Sur, Tomebamba o la actual ciudad de Cuenca en Ecuador.

³ ARIAS, P., 1992: 392

⁴ PEÑAHERRERA, L., 1967, pp. 14.

Hernández Girón quien decide bautizarle con su nombre a esta zona cañarí’.”⁵.

Esta fiesta constituye una de las tradiciones populares más significativas de la provincia y del cantón, que se celebra desde la última semana de Octubre hasta la primera semana de Diciembre de cada año⁶, generalmente cargada de un trasfondo lúdico, religioso y a la vez sagrado.

* * *

Descripción de la Fiesta en su contexto

Esta celebración está conformada por diversos componentes como: ceremonias, procesiones, danza, juegos como la escaramuza, símbolos, música, poesía, atuendos típicos, celebraciones, comida, bebida, ritual de sacrificio, etc. siendo necesario entender y asociar las características cosmogónicas de los pueblos indígenas y el pensamiento filosófico de la cultura hispana de principios de la Colonia, culturas protagonistas del sincretismo, aspecto que resaltaremos en este estudio; por una parte, observamos la concepción del mundo que se encuentra ligada a la religiosidad del pueblo de Girón plasmada en sus rituales de siembra, ensalzada con una gran variedad de componentes musicales como melodías, ritmos, instrumentos y un seleccionado repertorio musical, que de principio a fin animan y acompañan esta fiesta, caracterizando la expresión de agradecimiento y suplica de los feligreses al ‘Señor de Girón’, que es la escultura de Jesús crucificado, quien tiene el poder de atraer las lluvias esenciales en este periodo de siembra, razón por la que también se le conoce con el nombre de ‘Señor de las Aguas de Girón’.

De principio a fin, todo este evento está cargado de símbolos; por esta razón no solo se presta atención a la música sino también a elementos extra-musicales que están asociados, lo que explica que al existir un significado común permite la interacción de todos los participantes; esta expresión está impregnada de reglas y códigos que se evidencian en la performance, mismos que son definidos y aceptados por la comunidad en este contexto religioso tradicional, que es el resultado de la expresión que

⁵*Op.cit.*, pág 16

⁶ Esta investigación fue realizada por la autora Patricia Pauta O. en las fiestas correspondientes a los años 2008, 2009

representa el aspecto psico-sociocultural de la vida del pueblo, misma que está íntimamente asociada al aspecto musical que cumple con la gran función de mantener unido al pueblo, incentivando la realización de ritos, ceremonias y procesiones, así como también de convocar y animar a los pobladores en las 'Mingas'⁷ y trabajos agrícolas relacionados a esta fiesta, demostrando la música ser inalienable de su contexto social.

Previo a la fiesta, en los meses de Agosto y Septiembre se realizan reuniones de los organizadores de esta manifestación que son los priostes⁸, representantes, colaboradores de las comunidades y el sacerdote del cantón, quienes elaboran un calendario con el orden de participación de los Fiesta Alcalde, -nombre con el que se designa a los priostes mayores con sus colaboradores conocidos como los Incierros: Derecho e Izquierdo-. Cada semana tiene su propio prioste principal, quien determina el lugar o la comunidad en la cual se realizará la ceremonia y el ritual del sacrificio del toro, que por lo general se efectúa en su vivienda. Los dos priostes secundarios o Incierros son quienes realizan actividades parecidas a las del Fiesta Alcalde en determinados días de la semana, según le corresponde.

Los priostes inician los preparativos de la fiesta con un año de anticipación, con diversas actividades como la recolección de leña, en la que participan de forma voluntaria parientes, vecinos y amigos, a quienes se les ofrecen copas de aguardiente y chicha⁹; esto se conoce como 'Minga de Leña'; la siguiente minga, se realiza cuando faltan seis meses para la fiesta. Con los colaboradores más cercanos se prepara la chicha para celebrar la fiesta, posteriormente se eligen los toros que serán sacrificados en honor al 'Señor de las Aguas de Girón'. Estos animales son alimentados y cuidados hasta la fecha establecida según el calendario.

Todo el tiempo previo a esta celebración tradicional es de gran importancia, puesto que de su organización y de la gran variedad de detalles y componentes festivos, dependerá el éxito de la misma. Por esta razón los participantes trabajan arduamente en esos doce meses de anticipación. -son los preparativos los que más tiempo toman- cuenta el 'Fiesta Alcalde'.

Cada participante tiene su propia responsabilidad, el prioste mayor y su esposa se encargan de invitar a las jóvenes, de preferencia hijas de parientes

⁷ Sistema de trabajo comunitario que los indígenas de la región andina efectúan desde época prehispánica, con fines de utilidad social.

⁸ Personaje principal en la organización y desarrollo de la fiesta comunitaria.

⁹ Bebida derivada principalmente de la fermentación no destilada del maíz, de origen prehispánico.

y compadres para que salgan de ‘Platilleras’ o ‘Maceteras’, es decir mujeres jóvenes bien vestidas con trajes típicos como polleras y blusas blancas bordadas, quienes acompañarán al ‘Señor de Girón’ desde el inicio de la fiesta hasta el final.

Este prioste y su esposa, son quienes escogen a la niña ‘Loa’ quien declamará alabanzas al ‘Señor de Girón’, de igual manera eligen al ‘Reto’, que es un personaje disfrazado con traje militar y posee una máscara de alambre, quien proclamará coplas satíricas alusivas a las autoridades y mujeres.

De igual forma contratan una persona que se encarga de arreglar el Altar en el cuarto principal de la casa del prioste a quien denominan ‘Altarero’. Invitan también al ‘Guía mayor Derecho’ y ‘Guía mayor Izquierdo’ que son los personajes que se encargan de contratar los grupos de Danza y Contradanza, al igual que a los integrantes del juego de la Escaramuza¹⁰; ellos a su vez se encargan de encontrar a los guías ‘Quinto Derecho’ y ‘Quinto Izquierdo’ a los ‘Jefes de las esquinas’ llamados ‘Cuartos Esquineros’, quienes son necesarios para la ejecución de las labores de la Escaramuza y a su vez conseguirán al resto de jinetes y a los caballos.

El ‘Incierno Derecho’ es quien organiza las comparsas de los ‘Disfrazados’¹¹, además de contratar a los grupos de músicos, bandas o DJ, mismos que amenizarán sus actuaciones. El ‘Incierno Izquierdo’ invitado es el jefe de los ‘Cuentayos y Danzantes’ -grupos de Danza y Contradanza-, que generalmente cuentan con un grupo de músicos que les acompañan en sus presentaciones.

Un componente constante en esta fiesta es la pirotecnia o ‘Fuegos Artificiales’, para lo cual cada prioste mayor y menor contrata la fabricación en carrizo y papel de: castillos, caballos venados, ‘vaca loca’, soldados, tanques, buques de guerra, palomas, olletones, globos y cohetes; que en compañía de la Banda de Pueblo amenizan y dan color a la fiesta.

* * *

Descripción de los eventos musicales

Los priostes deben convocar a los músicos quienes forman parte fundamental de esta fiesta, debido a que su presencia anima cada acto de

¹⁰ Juego tradicional de jinetes en caballos; realizan coreografías

¹¹ Personajes vestidos que representan un capataz con su esposa, quienes hacen alusión a los colonos, otro de mascota, y una pareja de cañarejos

cada día y cada semana de esta celebración; para el efecto, contratan al 'Maestro de la Chirimía',^{12 13}, quien a su vez convoca a su acompañante el 'Músico del Redoblante' personajes que se constituyen en el hilo conductor del aspecto musical; otros músicos contratados son la 'Banda de Girón', que tiene una trayectoria de más de cien años de participación.

Por la importancia de la música en esta fiesta los priostes contratan a su vez otras Bandas aún de diversas provincias; todos estos músicos participan en los diversos componentes de la fiesta animando y alternándose con los otros grupos musicales compuestos generalmente por: Acordeón, Saxo y Güiro.

Para la procesión son contratados el 'Maestro del Violín' con sus acompañantes el percusionista del redoblante y del bombo, figuras características del evento. De esta forma cada músico y cada grupo cumplen con una función determinada en el transcurso de la fiesta.

* * *

Proceso de Transculturación

Para comprender el quehacer musical que se efectúa en este evento, es necesario realizar conexiones que nos ayudan a entender los significados de las representaciones simbólicas de la diversidad, la pluralidad y la diferencia del aporte de las culturas humanas que se consolidaron en el transcurso del tiempo en nuestro territorio, puesto que luego del encuentro entre las culturas hispana e indígena, surge un proceso en el cual el contacto directo y continuo afecta mutuamente los patrones culturales originales de cada una de estos grupos, provocando cambios subsecuentes en sus diversos componentes.

Como resultado de este proceso de asimilación, aculturación^{14 15}, transculturación^{16 17 18}, surge una nueva realidad que se conoce como

¹² Chirimía: se refiere a un aerófono de forma cónica de unos 28 cm de largo, es de madera y parte de su embocadura se fabricaba de plata o metal, posee dos lengüetas generalmente de caña guadúa.

¹³ RAMIREZ SALCEDO, Carlos, 1996, Revista de Antropología número 13, Casa de la Cultura Ecuatoriana

¹⁴ Aguirre Beltrán dedica un capítulo completo de su libro *El proceso de aculturación en México*, a la revisión de la etimología e historia del concepto y a la validez de su traducción al castellano como aculturación. Para este autor "La voz se

Sincretismo Cultural, a través del cual, nuestros pueblos han demostrado gran capacidad de resistencia y adaptación, realizando reajustes de significados que se desarrollan dentro de un contexto social. Un referente para demostrar lo expuesto es el aspecto musical que es el objeto de este estudio.

Ya en época preincaica, las culturas del área andina experimentaron un dinámico cambio y transformación; tal es así que la cultura inca fue portadora de varios elementos asimilados de otras culturas; sin embargo es con la Conquista que se produce una 'real confrontación' como consecuencia del encuentro de culturas de concepciones antagónicas.

El aporte de las culturas prehispánicas que en la actualidad está presente en esta tradición sincrética, es el legado de la música como factor

encuentra formada por la partícula formativa, la preposición latina *ad* - que por asimilación pasa a *ac* en todos los casos en que entra en composición con voces que comienzan con la consonante *c* - y la forma nominal *culturatio*, de cultura.

"es importante afirmar el significado invariante de la partícula formativa que, tanto en latín como en inglés y en castellano denota cercanía, unión contacto. Aculturación, por tanto significa contacto de culturas. En inglés consecuentemente, *acculturation* y *culture contact* son sinónimos, como también lo son en español *aculturación* y *contacto cultural*."

¹⁵AGUIRRE, G., 1970. pp. 9-12.

¹⁶En su análisis, Fernando Ortiz, antropólogo cubano, provee las herramientas para disenter de su justificación para el uso de un neologismo cuando explica "Por aculturación se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es vocablo más apropiado. Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz inglesa *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una desculturación, y, además significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación"

¹⁷ORTIZ, F., 1940. pp152

¹⁸El Diccionario de las Ciencias Sociales editado por la UNESCO en 1976 avala esta interpretación: "Transculturación y aculturación se emplean indistintamente. Más acorde semánticamente con su significado es la primera acepción. La segunda es una traducción mecánica del inglés *-acculturation-*, que implica, a través del prefijo *a-*, la idea, no contenida, de carencia. Esto no impide que haya autores, como Aguirre Beltrán, que la prefieran frente a Fernando Ortiz, introductor de la palabra transculturación en español" (José E. Rodríguez Ibañez 1976:1089).

fuertemente vinculada a la religiosidad. Los pueblos prehispánicos tenían lugares específicos en donde celebraban sus rituales, construyeron templos dedicados a sus dioses, en los que celebraban servicios religiosos, sacrificios, ceremonias políticas y procesos de dirección administrativa, todos ellos oficiados con ritmos de instrumentos de percusión como sonajeros, tambores y melodías de gran variedad de aerófonos como flautas en sus variados diseños.

La religiosidad andina comprende la naturaleza como un todo del cual formamos parte y con quien, a la vez, se comparte la vida; es decir, reconoce al 'Hombre como parte del todo y al todo como parte del Hombre', ritualiza en su culto los principios de esta unión, magnificados con el '*Taqui*' – música y danza-, que es el medio por el cual tanto el hombre, la naturaleza y la divinidad, convergen en plena unión. Para el indígena el contacto y la vivencia con lo sagrado es lo religioso como sucede con los cultos a la Tierra o *Pachamama*, que hoy se hace extensivo en la Fiesta del Señor de las Aguas de Girón, así también se efectuaban otras celebraciones como: El culto al cerro o *Apu*, culto al origen o *Pacarinas*, culto al agua o *Yacumama-río- / Mamacocha* -laguna o mar- y culto a los ancestros o *Mallquis*. De ahí la gran variedad de temas y repertorios musicales inspirados para cada evento, razón ésta para entender que la música tuvo carácter de gran funcionalidad.

En su ritual el pueblo de Girón, distingue 'religión' de 'costumbres'; en las entrevistas realizadas se entiende que este pueblo está consciente de un sustrato autóctono y otro estrato cristiano posterior que juntos forman hoy en día su cosmovisión y sistema religioso como un todo integrado. Así por ejemplo cuentan que la interpretación de la Chirimía se utiliza para abrir la fiesta que se realiza desde la época Colonial que fue traída por los españoles; sin embargo esta práctica funcional ya fue realizada en época prehispánica con otro instrumento musical ritual como es la Quipa o Concha marina, que todavía se la emplea en diversos lugares del austro en varias fiestas y mingas. En esta fiesta tradicional existen algunas expresiones musicales que aparecen exclusivamente en este evento, como son las agrupaciones de ciertos músicos que ensamblan pequeños conjuntos, conformados por instrumentos foráneos como son: Saxofones, Acordeón, Güiro y en algunas ocasiones también incluyen el Violín.

Lo interesante es que estos instrumentos han recibido total aceptación por parte del campesinado mestizo de esta región, lo que nos demuestra una vez más la capacidad de adopción de nuevos componentes a su cultura, sin

tener que renunciar a sus raíces tradicionales, en un acto de apropiación y reexposición cultural.

Para entender las razones de apropiación de estos instrumentos musicales, se realizó una entrevista a los músicos, quienes consideran que el uso de estos instrumentos, especialmente los saxofones y el acordeón, es porque 'suenan más'. Este valor estético de sonoridad cumple con la función de dar realce a los diversos actos en esta expresión tradicional.

Posiblemente estos instrumentos de características sonoras más brillantes y volumen intenso desplazaron a los instrumentos vernáculos como las Flautas y Quipas; premisa que también se puede aplicar a la sonoridad de la Chirimía, cuyo sonido estridente es apropiado para la función que realiza, es decir de 'llamar', 'convocar', 'anunciar' y 'dirigir', sin perder el carácter sagrado.

Este particular señala un sincretismo en el que se entretajan e integran tanto las formas culturales autóctonas como las otras de origen foráneo.



Foto No 1
Manuel Largo, Maestro de la Chirimía

En este contexto de fiesta, también podemos evidenciar otros componentes sincréticos que se han mantenido a través del tiempo, como son los rituales paganos que se efectúan en los lugares aledaños, mismas que son dirigidas por los priostes y las celebraciones que se realizan en el templo o Iglesia Mayor dirigidas por el sacerdote católico, en estas escenas tanto la religiosidad y la música son los ejes transversales.

En las procesiones que constituyen parte importante de esta fiesta podemos observar varios músicos, grupos y bandas tocando simultáneamente mientras desfilan; durante la trayectoria se escuchan melodías sobrepuestas, lo que se conoce con el nombre de -Interpretación Comunitaria-, cuya razón es la participación e integración con igual propósito en la cual los músicos evitan la -Supremacía-, característica de los pueblos prehispánicos.

Otro aspecto que caracterizó a la música de los pueblos prehispánicos y que se mantiene hasta la actualidad, es el carácter funcional, transmitido a la melodía de la Chirimía ,cuyo timbre agudo hasta estridente cumple con el siguiente rol:

- Anuncia el inicio de la fiesta del Señor de las Aguas de Girón, con ‘La Llamada’
- Convoca al pueblo a participar.
- Dirige en ‘La Escaramuza’ la secuencia coreográfica.
- Guía la procesión a través de la siguiente frase melódica:



Gráfico No1
Melodía de la Chirimía

Otro aspecto de la música tradicional que fue característica de los instrumentos prehispánicos, que nos ejemplifica la Chirimía, es el empleo de ‘Tramas cortos’ con pocas variables, como indica la frase transcrita, cuyo propósito fue el de facilitar el aprendizaje y la constante repetición, puesto que su transmisión es oral y de generación a generación. Este particular también lo podemos evidenciar en la frase rítmica que efectúa el Violín.

En el transcurso de las procesiones de esta fiesta, también es característico apreciar el empleo de los instrumentos musicales que generan heterofonía como el caso característico de los aerófonos, pudiendo ser la Chirimía o el Pingullo con el Tambor o Redoblante.

Luego de destacar algunos aspectos del legado ancestral en la música tradicional andina, es importante resaltar el aporte que se efectuó durante el periodo colonial por parte de la cultura hispana que utilizó varios aspectos del gran componente musical europeo con el propósito de insertarlos en nuestros pueblos como son: los instrumentos musicales, ritmos y géneros, resultando difícil determinar su secuencia temporal, puesto que se dieron simultáneamente varios acontecimientos y que están presentes en el desarrollo de esta fiesta como los siguientes:

-Las órdenes religiosas católicas poseedoras de una tradicional formación musical, estuvieron presentes desde los inicios de la conquista, y fueron parte de las primeras colonias en América, siendo otro de sus principales objetivos la enseñanza del canto y la escritura musical, que en época colonial estaba ligado al aspecto religioso, cuya labor lo sustentan los religiosos Fray Jodoco Ricke y Fray Francisco de Morales quienes fundaron en Quito-Ecuador, en el año 1555 el Colegio de San Andrés ¹⁹, destinado a la educación de los indígenas y mestizos, quienes asimilaron su técnica y cultura. Al principio se impartía la doctrina cristiana, lengua castellana, música y canto. Fueron Gaspar Becerra y Andrés Lazo los primeros maestros españoles que enseñaron el canto gregoriano y polifónico, y a tañer chirimía, flauta y teclado; por consiguiente el término Chirimía aparece con alguna recurrencia en documentos coloniales del Colegio de San Andrés (Quito); en la actualidad este instrumento es característico de la zona austral en las provincias del Azuay y Cañar; debido a su permanencia en el contexto sociocultural de la fiesta, se lo considera tradicional. El musicólogo Segundo Luis Moreno, considera que 'algún español debió haberlo introducido a esta comarca, puesto que la Chirimía es un instrumento de origen persa'. Se difunde en la población ecuatoriana desde esta época y hasta la actualidad está presente en esta fiesta tradicional.

Los indígenas se caracterizaron por ser hábiles intérpretes de la música y el canto, lo que les permitió continuar con la labor de la enseñanza en el colegio creado por los misioneros católicos; así Diego Gutiérrez Bermejo

¹⁹ COBA, C., 1992: 260

fue asignado como maestro de canto, tañido de teclas y flautas; Pedro Díaz, como profesor de canto, órgano y tañido de flautas, chirimía y teclas; Juan Mitima de Latacunga, experto en canto, tañido de flautas y sacabuches; Cristóbal de Santa María, de Quito, especialista en trompetas y canto²⁰.

Tal fue la destreza de los nativos que en un informe de 1568 del colegio de San Andrés se dice:” [...] De aquí se ha henchido la tierra de cantores y tañedores desde la ciudad de Pasto hasta Cuenca”²¹. Ciertamente se sabe que varios motetes, canzonetas y misas se componían en la catedral de Quito ya desde el siglo XVI.

- Tanto la composición, la interpretación musical como la construcción de los instrumentos, en sus inicios fue socializado por las órdenes religiosas a los indígenas y mestizos, quienes los adoptaron y adecuaron de acuerdo a sus necesidades.

-En cuanto a los instrumentos musicales, los conquistadores trajeron los oboes, cornetas y timbales que fortalecían a sus ejércitos en sus tareas de conquista; gran parte de estos instrumentos son ejecutados por los integrantes de las Bandas de Pueblo ‘Banda de Girón’, ícono de gran trascendencia en este cantón.

-También los campesinos e iletrados que formaban parte de las expediciones de conquista y colonización trajeron al Nuevo Mundo la música popular europea, que adquirió nuevas características locales, e influenciaron en varios géneros nativos y que en la actualidad son interpretados por los diversos grupos, como los siguientes géneros musicales: Albazos, San Juanitos, Danzantes, etc.

-La inserción de los instrumentos cordófonos en esta región es otro aporte cultural hispano, que se le atribuye a Cabello Balboa haber traído una vihuela; a Samuel Fritz la introducción del violín. Al grupo eclesiástico conformado por el clero secular, especialmente Jesuitas y Franciscanos la difusión de repertorios musicales y el tañido de instrumentos como la Guitarra, Violín, Arpa, Piano, Órgano, etc. para el acompañamiento de las celebraciones católicas.

²⁰ GUERRERO,P.,2001-2002:462-464.

²¹ GODOY,M., 2005:119.

Como se observa en esta fiesta están presentes instrumentos cordófonos como la Guitarra interpretada por los grupos de danza. Otro instrumento es el Violín que al ser difundido por las órdenes cristianas en época de la colonia, es apropiado por los indígenas y adopta funciones particulares propias tanto de interpretación como de ejecución, evidentes en las procesiones que acompañan al Señor de las Aguas de Girón.

Con toda esta influencia exógena, la música autóctona de nuestros pueblos fue mutando, es decir fue dinamizándose y adquiriendo nuevos componentes. Tanto los ritmos, melodías, e instrumentos tradicionales experimentaban cambios y ‘arreglos’ de acuerdo a su necesidad y conveniencia por parte de los músicos españoles, indígenas y mestizos.

A pesar de que el poder de la música religiosa europea limitaba el repertorio profano, sin embargo, este género fue adoptado por las comunidades alejadas de los centros urbanos que lograron conservar en mayor grado las manifestaciones musicales tradicionales ligadas a un contexto sociocultural que en la actualidad lo podemos evidenciar en esta tradicional fiesta de gran importancia en el cantón.

Al ser la transculturación un fenómeno dinámico siguió el sincretismo su proceso en las manifestaciones indígenas y europeas, lo que ha favorecido ciertos aspectos musicales ligados a los rituales para continuar con su pervivencia. Es así como en el Ecuador se despliega un gran quehacer musical estético que involucra nuevas técnicas compositivas e interpretativas afectando al gran repertorio musical como a la creación y adaptación de los instrumentos musicales, resultado del encuentro de las culturas como algunas que podemos evidenciar en esta celebración religiosa, así:

Las culturas prehispánicas efectuaban grandes rituales oficiales asociados a la expresión musical, mismos que congregaban a varias comunidades; tradición que se puede evidenciar en esta fiesta, pues hay varios caseríos aledaños al centro de Girón que se involucran cada año en esta celebración con la participación de grandes comunidades como son: Zapata, Maisol, Zula, Zhatashi, San Vicente, Pucucari, Santa Marianita.

En épocas prehispánicas, tanto los ritos religiosos como los ligados a los cultos agrarios, fueron los de mayor trascendencia, ya que en la descripción de las fiestas del Incario se ligan la música con la danza, y estas dos a los ciclos ecológicos que determinaban el calendario festivo del Imperio.

Los ritos agrarios fueron oficiales, otorgando gran valor a la música que gozaba de especiales características para cada evento. Esta celebración de

carácter religioso en honor al Señor de las Aguas de Girón que se efectúa cada año en el mes de Octubre y Noviembre está relacionada con la siembra: los peregrinos invocan en sus ritos y plegarias las lluvias, bendición y fecundidad de sus tierras; con la particularidad de que después de la época de la Colonia se dirigen a su Dios denominado Señor de las Aguas de Girón.

Tomando en consideración que una de las características de la cosmovisión indígena es la forma de intercambio o reciprocidad, que en este caso es la donación de alimentos, alcohol, tiempo, recursos y música a cambio de la protección y la abundancia, puesto que los priostes y donantes lo realizan con la convicción de que recibirán mucho más de lo que dan.

Cabe señalar que en esta fiesta el rito del sacrificio del toro, constituye también un principio de reciprocidad entre el hombre y lo sobrenatural (Dios), que desde tiempos ancestrales ha sido una de las prácticas de los pueblos prehispánicos; así los indígenas ofrecen sacrificios de sangre que es vertida en la tierra como símbolo de fecundidad, puesto que esta fiesta se efectúa en la época de siembra, a la cual también se asocia la súplica de la lluvia que es indispensable para fertilizar la semilla, por esta razón se le conoce a la imagen como ‘Señor de las Aguas de Girón’ a quien se dirige las ceremonias católicas, en las cuales sobresale la religiosidad popular tanto en los actos litúrgicos efectuados en la Iglesia, como en la misa campal, la velación y las procesiones.

Los integrantes de las comparsas representan a varios personajes. Para este fin utilizan el disfraz y las máscaras, mismas que para los indígenas y campesinos significa adoptar otra personalidad, ya sea de algún personaje, ancestro, espíritu o ser interior, que en este caso son los indios cañarejos, cultura preincaica que se desarrolló en esta zona. Por otro lado se combinan las formas simbólicas en la configuración de la identidad y características de la persona, que evocan al hacendado español con su esposa (dama), acompañados de sus mascotas (perros), que son los típicos colonos dueños de las haciendas, como los otros protagonistas de esta comparsa.

Estos personajes utilizan máscaras de malla pintadas para representar estas personalidades, práctica que en nuestro país se remonta a la época del periodo de Desarrollo Regional en la cual la cultura Tolita de la costa, se caracterizó por la elaboración de máscaras de cerámica y de oro con fines rituales.

Las máscaras y el disfraz, cumplen la función de liberar inhibiciones, permitiendo al portador expresar sus emociones, razón por la cual es un componente muy importante dentro del rito y de la sociedad: además de las

comparsas, son los danzantes y ciertos músicos los que las usan. Estos eventos sincréticos están interrelacionados con melodías, ritmos, ritos, danzas, cantos, instrumentos musicales, que sumado a su simbología y función en este entorno sociocultural forman una peculiar expresión que ha caracterizado a esta zona.

Gran parte de los protagonistas de esta expresión cultural son los músicos, quienes son reconocidos en estas comunidades como 'Maestros', debido a sus habilidades musicales y función que cumplen con los instrumentos musicales respectivos. En esta fiesta están presentes el 'Maestro de la Chirimía' y el 'Maestro del Violín', y los representantes de sus grupos musicales y Bandas conocidos como 'Directores'. Todos y cada uno de estos personajes son invitados a la fiesta con la debida anticipación; el Prioste acude a la casa de los maestros y directores con toda formalidad y como es costumbre llevando aguardiente, para de esta manera solicitar su participación con el instrumento particular tradicionalmente requerido para este evento; el pedido se torna como favor, puesto que es muy importante e indispensable su presencia y de esto depende el éxito de la fiesta.

A pesar de que todos estos músicos están presentes anualmente en esta fiesta, es necesario realizar la invitación formal; de no ser así, un músico de su talla podría estar impedido de participar a pesar de su gran motivación.

Los músicos ocupan un alto grado de jerarquía, son los intérpretes y por ende los invitados de honor reconocidos por toda la comunidad; con sus interpretaciones son los conductores del desarrollo de esta fiesta y por esa razón los Priostes mayores, menores, personajes de la comunidad, Guías de la Escaramuza y Guías de danzas les ofrecen alimentos y licor para tenerles contentos y ejecutando en todo momento.

La historia ha demostrado que nuestros aborígenes no fueron receptores pasivos, sino que hubo un dinámico intercambio cultural que se demuestra a través de todo un proceso musical sincrético; cada grupo cultural la recrea según sus necesidades, creencias y valores. La adaptación de los pueblos y sus culturas, se tradujeron en procesos de apropiación, asimilación, sustitución, reinterpretación, mutación cultural, generando una nueva realidad sincrética, misma que es evidente en esta fiesta, como son los instrumentos de cuerdas que para la cultura hispana-europea fueron fundamentales, mientras que en América prehispánica no fueron comunes. Sin embargo el instrumento propio de los diferentes grupos indígenas ecuatorianos era el 'Arco musical': se considera que este instrumento es originario de los indígenas de la región Oriental. Consiste en una vara o rama de madera o de caña en la que se temple una fibra, que se ejecuta

llevando un extremo de éste a la boca, la cual hace de caja de resonancia, sosteniéndolo por la vara con la mano izquierda, mientras que con el pulgar de la mano derecha se frota la cuerda; al vibrar, ésta produce resonancia que la boca capta y amplifica, produciendo un sonido particular que se utiliza en ciertas ceremonias y rituales, puesto que permite explorar sus múltiples capacidades sonoras debido a la combinación que se genera entre el aire, la voz y las modulaciones que se pueden aplicar. Este instrumento lo ejecutaban estrictamente hombres. Con similares características en la provincia de Imbabura, en las comunidades de Otavalo y Cotacachi, también se encuentra un arco musical, conocido como Paruntsi.

Por otro lado, para el europeo la característica musical radicaba principalmente en las posibilidades melódicas de Laúdes, Guitarras y Violines y en las de combinación de varias melodías coordinadas en el pulso, pero independientes melódica y rítmicamente, que daban como resultado la polifonía europea. Por otra parte las flautas americanas, en cambio, se adaptaron en agrupaciones al unísono, reunidas en competencias de evitar la coordinación, lo que representaba la polifonía americana. La polifonía europea no se conoció en América y viceversa.

La introducción de las cuerdas en América, con sus características de producción de sonidos como las guitarras fueron las precursoras de nuevos instrumentos como el Cuatro, el Charango, e incorporaron otros cordófonos con algunos cambios, tanto en su estructura como en su técnica de interpretación como el Arpa y los Violines.

En esta celebración encontramos la participación del Violín, con una peculiar técnica de interpretación es decir, este instrumento está apoyado en el pecho del músico, mas no en el mentón y es acompañado por instrumentos de percusión. Lo interesante es que el violín es tratado como instrumento rítmico y no melódico. En esta investigación que se efectuó en los años 2008 y 2009 durante la procesión se pudo evidenciar que el violín no genera una línea melódica; se aprecia un movimiento superficial del arco sobre las cuerdas en forma vertical, desde arriba hacia abajo y con sonido casi imperceptible en forma más bien percutida, lo que se deduce que su presencia tiene más valor simbólico que musical. Estos músicos se encuentran delante de la imagen del Señor de Girón y están presentes en toda la procesión. El maestro del violín, que tenía 78 años de edad, informa que durante muchos años ha sido invitado a esta celebración.

Es interesante recalcar que en muchos casos los instrumentos cordófonos en Hispanoamérica heredaron las funciones de los instrumentos de percusión como en este caso; esta premisa fue característica en la región

andina y por esta razón se dice que muchos instrumentos de origen europeo sufrieron un proceso de apropiación y luego se ‘andinizaron’, es decir, adquirieron características locales.



Foto No 2
Maestro del Violín

En entrevista realizada al Señor Rubén Pintado oriundo del cantón y seguidor de esta fiesta desde que él tiene ‘uso de razón’ comenta que al Violín le acompañan generalmente los instrumentos de percusión como el Tambor y el Bombo y cada instrumento se sujeta a la siguiente frase rítmica:

Violín

No se si si - rá don - ce - lla no

Tambor

Ve-ra-rás tan-tian-do ve-ra-ras tan-tian-do

Bombo

Pon - goen du - da pon - goen du - da

Gráfico No2
Frase rítmica

Cabe indicar que existe una peculiar forma del uso de la lengua castellana en el sector campesino, que consiste en sustituir ciertos sonidos vocálicos en este caso la *e* por la *i*, ejemplo –será por *sira*- otro uso es la repetición silábica para dar énfasis a la función de la palabra o en este caso también para cumplir con la fórmula rítmica del tresillo. Ejemplo –Veras por *Veraras*-

Alteración de vocales

Violín: No se si sira don ce lla
Tambor: Ve ra ras tan tian do
Bombo: Pon goen du da

Expresión Castellana

No sé si será doncella
Verás tanteando
Pongo en duda

Esta pauta es una aproximación del ritmo interpretado por este grupo instrumental, en virtud de que pueden existir diferentes variantes dependiendo de la creatividad y estado de ánimo de los ejecutantes; considerando que la tradición oral no se somete a la notación académica y está motivada por diversos factores de índole circunstancial, que pueden influenciar la interpretación, entre los cuales estarían: la fortaleza física de

los ejecutantes, puesto que el tiempo de las procesiones son por varias horas y con desplazamientos, el factor económico también determina la cantidad de músicos que participarán pudiendo limitarse en este caso al Violín con un solo instrumento de percusión y además el estímulo que provoca el alcohol o la chicha que genera algún otro cambio.

Otro particular que nos cuenta el entrevistado es que en ciertas ocasiones el Violín en las procesiones del Señor de las Aguas de Girón en años anteriores tenía como ‘acompañante’ al ‘Pingullo’ –aerófono-. En este caso el instrumento que lleva la melodía es el aerófono y el Violín cumple con las funciones de acompañamiento rítmico. Estos aportes sustentan el cambio de rol que ha experimentado este instrumento, siendo pertinente indicar que las formas de música son resultado de las estructuras sociales de la cultura que las mantiene y cada una engendra formas musicales particulares entendibles por aquellos que conforman esa estructura social.

* * *

La Sociedad se refleja en su Música

Las funciones de la música dentro de una sociedad pueden ser factores fundamentales que permiten desarrollar o inhibir un talento musical latente, a la vez que condicionan la elección de determinados conceptos culturales y materiales con los cuales se compone la música. De allí que la labor del Etnomusicólogo se convierte en una ardua tarea para explicar los principios de la composición, ejecución y los efectos que produce la música hasta que no se tenga una clara referencia de la relación entre la experiencia musical y la humana; al respecto Blacking, sugiere que el etnomusicólogo debe analizar los procesos culturales, musicales, psicológicos que inciden en el sonido.

Dentro de este acontecer son los músicos los agentes que están estrechamente ligados a su cultura, al igual que los oyentes; por tal razón al realizar diversas entrevistas a los oriundos de ¿Por qué lo hace?, por lo general responden ‘así es nuestra costumbre’ ‘así nos han enseñado nuestros antepasados’, estas respuestas son clara evidencia de la coherencia de su concepción del mundo con sus disposiciones éticas, estéticas y las prácticas sociales.

Bourdieu explica que esta coherencia entre las formas y los comportamientos de esta sociedad en sus diferentes prácticas, son el resultado de la interacción circular entre estructuras internalizadas y

externalizadas, es decir los individuos desde su infancia dentro de un grupo social internalizan formas de ser y concepciones del orden ‘natural’ del mundo, basándose en respuestas concretas a condiciones comunes objetivas, por lo tanto las definiciones adquiridas de la realidad, son las bases para la acción.

Dicho de otra manera la práctica social y las formas semióticas como el arte son productos de las disposiciones internalizadas.²²

“Cada individuo ordena distingue e interrelaciona el sonido según estructuras mentales que responden a estructuras sociales sutiles que aprende al ser parte de una sociedad particular, la cual a su vez clasifica y nombra la música según criterios previamente consensuados. Tanto el escucha, el músico y el compositor responden a un comportamiento estructurado, en el cual el orden y la estructura musical de cómo ejecutan, componen y escuchan se encuentran en la mente antes de estar en la música. Desde esta perspectiva la apreciación musical como la ejecución no necesariamente requieren del estudio metódico de teorías musicales estandarizadas”,²³

Esta situación explica el por qué a través de la música podemos conocer varios aspectos de un pueblo. A la vez que según sugiere Blacking la función de la música consiste en reforzar los ritos y ceremonias de importancia social vinculando a la gente con dichos ritos. En esta fiesta se puede apreciar que cada melodía o canción está asociada a un ritual, una consigna, un conjunto de leyes, lo que permite concluir que dentro del contexto social, igual de importante que la música en sí es 'hacer' música, ya que la música expresa las experiencias sociales y es a la vez, una vivencia individual y colectiva.

Siguiendo con este estudio, se puede indicar que hasta la actualidad una de las características que mantienen los instrumentos cordófonos en la fiesta tradicional es de acompañamiento armónico, el indígena los utiliza en acordes; por algo, los indígenas quichuas designaban a las guitarras y vihuelas como “*tinya*” vocablo que significa tambor. A diferencia de la música europea de la época, que utilizaba vihuelas, laúdes y demás instrumentos de cuerda como polifónicos, para producir varias voces tejidas en una trama concordante.

²² TURINO, T., 1993:62.

²³ GOTTFRIED, J. 2001: 40.



Foto No 3
Conjunto de Música y Danza

No solo los instrumentos musicales se incorporaron al quehacer musical de esta región; también los métodos de aprendizaje musical, las técnicas de composición e interpretación, fueron socializadas por los misioneros, quienes tuvieron una cercana labor con los indígenas y mestizos de esta región, sobre todo al entender que la música era el regente en toda su religiosidad, e hicieron uso de este recurso para insertar su cultura.

* * *

Factores de Cambio

Es necesario tomar en cuenta las diversas influencias foráneas que llegan hasta este cantón ya sea a través de los diferentes medios de comunicación, el DJ., que trata de organizar y anunciar los eventos, los sacerdotes jóvenes y nuevos que llegan a la parroquia, carentes de la trayectoria histórica- social de esta celebración y son ellos los que deben dirigir las ceremonias religiosas, entendiéndose también que hay muchos componentes del ritual que no pertenecen a la fe católica.

Otro factor es el dinero que posibilita la realización y magnitud de esta fiesta que en su mayoría proviene de priostes que viven en Estados Unidos,

y desde su “nueva perspectiva” son quienes solicitan cambios y adaptaciones a los diversos eventos que forman parte de esta celebración como por ejemplo la cantidad de participantes en el tema musical ya sea músicos, grupos musicales, bandas de pueblo, orquestas de diferente índole, al igual que sugieren la participación de diversos grupos de danza de formatos no tradicionales.

Estos antecedentes son potenciales razones que determinan un cambio, sobre todo cuando las causas del surgimiento, perdurabilidad y decadencia de las prácticas culturales, son complejas y dependen de una serie de factores como los socioeconómicos, políticos y avances tecnológicos que no permiten entender las diversas respuestas culturales que pueden surgir, cuando las comunidades campesinas y en ellas sus tradiciones confrontan un proceso de integración dentro de un contexto más amplio, cuyos elementos simbólicos son reevaluados constantemente.

Las fuerzas dominantes del cambio determinan en muchos casos la disolución de culturas musicales tradicionales; estos efectos negativos no son necesariamente inevitables²⁴. En esta fiesta se ha observado que la persistencia de la música tradicional y su exitosa adaptación hacia nuevas formas se ha convertido en una estrategia para que se mantenga su esencia lo que es posible dentro de un contexto de modernización e integración económico.

Al respecto Merrian expone que expresiones musicales exclusivamente asociadas a contextos particulares son menos vulnerables al cambio como la música ritual o religiosa por ejemplo que no podría cambiar sin antes alterar a otros aspectos del ritual mismo. Lo que no sucede con la música recreacional o social²⁵.

En el desarrollo de este estudio se ha resaltado la función de la música interpretada por diferentes instrumentos musicales por varios músicos, como también por diversos grupos de música y bandas, en su mayoría la música se encuentra asociada a los rituales y prácticas, que forman parte de este evento, y es importante resaltar que existen expresiones musicales que hacen su aparición únicamente para esta fiesta; como es la participación de ciertos instrumentistas que se asocian únicamente para estas fiestas religiosas de gran importancia para esta comunidad, o como en el caso de ciertos músicos de avanzada edad que exhiben sus instrumentos musicales únicamente en el momento de la procesión, luego de la cual son

²⁴ ROMERO, R., 1993:22.

²⁵ *Op.cit*, pp:35

celosamente guardados debido a su carácter ‘sagrado’; este particular nos demuestra que ciertos componentes musicales están asociados al aspecto ritual, razón por la cual se justifica su pervivencia.

Cabe mencionar que las celebraciones autóctonas festivas a través del tiempo han experimentado un proceso de cambio y mutación; así por ejemplo la inserción de los instrumentos europeos desde la época colonial, la expansión de sus melodías al incorporar nuevas escalas, los nuevos estilos y técnicas de aprendizaje, composición e interpretación musical, posteriormente en el siglo XX la llegada de las Bandas Militares conformadas con instrumentos metálicos que estimularon la creación de las Bandas de Pueblo, actualmente la presencia de DJ como generadores de audio y música.

A pesar de todas estas adopciones, los elementos musicales que sistematizan esta fiesta, la misma ha permanecido ligada a las tradiciones de esta región, y su carácter dinámico y expansivo le ha permitido continuar en vigencia. Esto nos demuestra el gran potencial del pueblo indígena para resistir a la inserción foránea y lograr mantener su herencia cultural y musical.

* * *

Conclusiones

Este artículo es parte de una investigación de campo que se ha efectuado en el desarrollo de esta fiesta tradicional-religiosa; abarca varios componentes como la recopilación, observación, grabación, entrevistas y fotografías; este complemento idóneo nos ha permitido involucrarnos y acercarnos de forma más profunda al por qué y cómo se desarrollan los procesos musicales en su contexto sociocultural.

En conclusión, el rol de la música en el ritual es de gran importancia. Cada componente de la ceremonia tiene un derivado musical especial y la música es parte esencial del evento. El hecho de que ciertos elementos musicales solo aparezcan en este contexto, reafirma la idea de que el ritual de la Fiesta al Señor de las Aguas de Girón es una unidad indivisible de acción y sonido.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE Beltrán, Gonzalo.
1970 *El proceso de aculturación en México*. México: Instituto de Ciencias Sociales. Editorial Comunidad, pp. 9-12.
- ARIAS Dávila, Revdo. Pedro.
1992 “Pacaybamba o Leoquina [1582]”, En *Relaciones Histórico - Geográficas de la Audiencia de Quito siglo XVI-XIX*, editora, Pilar Ponce Leyva, 390-394. Quito: Abya - Yala/Marka.
- CHACÓN ZHAPÁN Juan.
2005 *Guacha Opari Pampa, Plaza donde se origina la gente cañarí*, Paucarbamba, Llanura Florida, Casa de la Cultura Nucleo del Azuay.
- GODOY, Mario.
2005 *Breve Historia de la Música del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito-Ecuador: pp.119.
- GOTTFRIED, Jessica.
2001 “Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking”. Versi[onelectrónica] disponible en: www.difusioncultural.uam.mx/.../casa_del_tiempo_num89_39_48.p..Fecha de último acceso: 5-4-2011.
- GUERRERO G., Pablo.
2005 *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito. Tomo I, pp. 462-464.
- ORTIZ, Femando.
1940 *Contrapunteo cubano del Tabaco y del azúcar*, La Habana: pp.152.

PELINSKY, Ramón.

1995 “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom”. Versión electrónica disponible en: [ewww.sibetrans.com/.../relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia](http://www.sibetrans.com/.../relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia) Fecha de último acceso: 6-12-2012.

PEÑAHERRERA, Leopoldo.

1967 *Revista Municipal de Girón*, pp. 14-16.

SIMONETT, Helena.

2004 *En Sinaloa Nací: Historia de la Música de Banda*, México, pp. 149.

RAMIREZ SALCEDO, Carlos.

1996 *Revista de Antropología* número 13, Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 14-17.

ROMERO, Raúl.

1993 *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Rivas-Agüero, Lima, pp.22.

TURINO, Thomas.

1993 *Música, Danzas y Máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Rivas-Agüero, Lima, pp.62.

* * *

Patricia Pauta Ortiz. Magister en Pedagogía e Investigación Musical: Universidad de Cuenca. Licenciada en Ciencias de la Educación: Mención Musicología, Universidad del Azuay. Profesor en Ciencias de la Educación: Pontificia Universidad Católica del Ecuador Especialidad en Musicología. Ejecutora de Campo en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural INPC (2008). Docente del Centro de Estudios Interamericano CEDEI.

* * *