

mil novecientos ochenta y cuatro

CONSTELACIONES
DE LA MEMORIA,
LA POLÍTICA Y LA NUEVA
CANCIÓN LATINOAMERICANA



MEMORIAS Y PONENCIAS
DE LAS JORNADAS



JORNADAS MILNOVECIENTOSOCHENTAYCUATRO:

Constelaciones de la memoria, la política y la nueva canción

Jueves 29 y viernes 30 de agosto de 2024

Auditorio Hugo Alemán, Centro Cultural Metropolitano, Quito-Ecuador.

MEMORIAS Y PONENCIAS

Víctor Heredia Arriaga / Julián Pontón / Patricio Robalino / Fabiano Kueva

Henry Allán / Pamela Viteri / Pablo Salgado / Josefina Torres

Margarita Laso / Linda Pichamba / Grecia Albán / Rafael Barriga

Juan Mullo / Margarita Sosa Suárez / Chopin Thermes / Miguel Alvear

Autores y autoras

Pocho Álvarez / Edwin Navarrete / Patricio Robalino / Henry Allán

Patricio Mantilla / Linda Pichamba / Juan Mullo / Chopin Thermes

Miguel Alvear / Darío Caiza / Ediciones Pentagrama / Archivo Histórico MCYP

Pedro Cajamarca / Archivos personales autores y autoras

Imágenes

Fabiano Kueva / Josefina Torres / Karina Barragán

Comité editorial

Alicia López

Corrección de estilo y asistencia editorial

Marilú Calisto

Diseño y diagramación

Milena Montesdeoca

Asistencia de investigación

Antony Lozada

Registro y edición audiovisual

Shadira Ruiz

Comunicación

Fabiano Kueva

Creador y coordinador del proyecto

Ediciones 1984: www.arteymemoria.org

creativecommons 4.0 - 2024

Proyecto de Iniciativa Ciudadana auspiciado por el Municipio de Quito
a través de la Secretaría de Cultura. Fomento a la Creatividad, Patrimonio y Memoria Social.



Represión policial en el Ecuador durante los años 80. Cortesía Pocho Álvarez.

Nuestro agradecimiento a todas las personas que nos han confiado su testimonio, su visión y sus acervos para que este proyecto pueda ir haciendo camino. A los archivos privados y públicos que nos abrieron sus puertas, permitiéndonos vislumbrar nuevas conexiones entre los legados, circuitos y disputas que conforman el «Nuevo Canto», la «Canción Política», la «Canción de Protesta» y la «Canción de Autor».

ÍNDICE

Prólogo	
Comité editorial	8
Constelación uno: luchar cantando	
Música y canto de resistencia en la Fonoteca Nacional de México	
Víctor Heredia Arriaga	17
Noviembre 15, entre la militancia y el arte como expresión de memoria popular	
Julián Pontón	28
Tomar la calle cantando: Historia y procesos del Grupo y Centro Cultural Huasipungo	
Patricio Robalino	42
Constelación dos: 1984 un modelo para desarmar	
2024-1984: El modelo a desarmar es el de la derecha	
Josefina Torres	57
Ecuador: Democracia, élites y giro neoliberal	
Henry Allán	67
Crónicas de un Neoliberalismo Autoritario anunciado.	
Seguridad, represión y memoria: un modelo para des-armar	
Pamela Viteri	91
A cuarenta años del Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana:	
De la esperanza revolucionaria al desencanto neoliberal	
Pablo Salgado	107
Constelación tres: la canción como continente	
Constelaciones, ecos y resonancias del Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana en las voces de tres cantoras	
Rafael Barriga	126
De cantoras y canciones	
Margarita Laso	130
Constelaciones	
Linda Pichamba	136
Dar voz al presente	
Grecia Albán	145
Constelación cuatro: acervos, ausncias	
Acústicas de resistencia en el canto popular ecuatoriano.	
Formas de escucha de los archivos sonoros etnográficos	
Juan Mullo Sandoval	152
La Fonoteca Nacional de México: Voces, escuchas y memorias sonoras de nuestro pasado y presente	
Margarita Sosa Suárez	168
A propósito de la obra de Miguel Alvear: Por arriba Juan, por abajo Jean	
Chopin Thermes y Miguel Alvear	179
Epílogo	
Comité editorial	195



Desfile del 1ro de Mayo de 1984, Quito. Archivo 1984.

PRÓLOGO

Fabiano Kueva / Josefina Torres / Karina Barragán
Comité editorial milnovecientosochentaycuatro

El punto de partida



Lourdes Villafagna, Daniel Viglietti, Graciela Paraskevaïdis, Fabiano Kueva, Coriún Aharonián y Carlos Pelegrino, Montevideo (2014). Archivo 1984.

Los ecos del proyecto milnovecientosochentaycuatro llegan hasta el otoño de 2014, en Montevideo (Uruguay), durante una reunión informal de un grupo de intelectuales y artistas, varios de ellos hoy ausentes: Lourdes Villafagna, Graciela Paraskevaïdis (+), Coriún Aharonián (+), Carlos Pelegrino (+) y Daniel Viglietti (+). Allí se habló de todo, sin embargo, el tema del «Nuevo Canto Latinoamericano» apareció en la mesa al mencionarse al Ecuador y Daniel Viglietti comentó: en 1984 *yo debía ir a Quito al Festival, pero no pude...* Ese fue el primer destello, pero tomó tiempo dimensionar y asumir su total sentido. Aunque para nuestra

generación, los nacidos entre los 70 y los 80, este legado cultural de la izquierda nos tocó de modo lateral, una parte de ese repertorio fue parte de nuestra educación sentimental e intelectual. Diez años después de esa reunión, estamos frente a la «Nueva Canción», tocando puertas, estrechando manos, sumando testimonios y juntando incontables fragmentos para reconstruir, a modo de *constelaciones* (en la estela de Walter Benjamin), las tramas políticas, las conexiones estéticas, el radio emocional y la huella material de los Festivales de la Nueva Canción Latinoamericana. Para empezar, pongamos la vista mucho tiempo atrás...

Entre las décadas de 1960 y 1990, se desencadenó un complejo ciclo de memorias latinoamericanas que han moldeado nuestros modos de ser, de actuar y de recordar. En términos geopolíticos, fuimos un intenso escenario de la «guerra fría» y su confrontación atávica: pro norteamericana / pro soviética / pro china. Los efectos de estas polaridades en el modelo democrático restringido y la visión futurible de nuestras regiones se manifestó, por un lado, en el establecimiento de estructuras represivas sistemáticas como estrategia de «lucha contra el espectro del comunismo» en alianza con el capital transnacional y las élites locales. Por otro lado, se dieron formas de articulación regional e internacionalista, pero también de tutela ideológica, en organizaciones de un amplio espectro de la izquierda latinoamericana, bajo la bandera anti-oligárquica, anti-capitalista y anti-imperialista, con la revolución como horizonte utópico. A la par, los auges extractivistas (plantación de monocultivo, minería intensiva, boom petrolero), las migraciones masivas del campo a la ciudad, el acceso a la educación pública, el estallido espacial urbano, las luchas indígenas territoriales, fueron reconfigurando el campo popular; sumado a ello la emergencia paulatina de nuevos movimientos: el de mujeres, de diversidades sexuales y del medio ambiente, como un reencuadre necesario a nuestros paisajes políticos.

La «Nueva Canción» surgió en el cenit de la Revolución Cubana y el entusiasmo por el triunfo electoral de la Unidad Popular en Chile, en el cruce de los años 60 y 70, cuyo magnetismo propagandístico promovía ideales como el «nuevo hombre», el que debía emerger del «triunfo socialista», como base ideológica para la creación artística y la acción cultural. En una Latinoamérica oprimida y convulsa, la «Nueva Canción» fue música incidental y repertorio del acontecer político. Desmarcándose

de las nociones coloniales de «folklore», se fusionó con tradiciones de los Andes y del Caribe, devino en elogio de las luchas campesinas y las revueltas urbanas; expresión contra la censura, la represión y el autoritarismo; instituyendo modos de escucha pública politizada en circuitos estudiantiles, redes sindicales o espacios de sociabilidad como las peñas culturales; pero también en esferas comunitarias de intimidad, a salvo de toques de queda y estados de excepción, o en situaciones de clandestinidad.

Los distintos procesos dictatoriales (1972-1990); la aplicación del Plan Cóndor (1975-1983); el triunfo de la Revolución Sandinista (1979); o los visos intervencionistas del gobierno norteamericano de Ronald Reagan (1981-1989); auparon la radicalización de posturas y luchas, incluidas las opciones insurgentes; pero también avivaron la emergencia y consolidación de redes de solidaridad internacional con los exilios, los presos políticos, las desapariciones y las violaciones de derechos humanos. Plataformas articuladas desde la cultura militante, como el «Comité Internacional de la Nueva Canción Latinoamericana», conformado en 1982, alcanzaron una resonancia política y mediática a escala mundial. Sus festivales en el Auditorio de la Ciudad de México (1982), la Plaza de la Revolución de Managua (1983), y el Coliseo Julio César Hidalgo de Quito (1984) fueron multitudinarias y reunieron a las figuras clave de la denominada «música comprometida»; aunque su cuarto festival, pensado en Argentina para 1985, ya en democracia, quedó trunco.

Según testimonios, la potencia y la paradoja de los mencionados festivales estuvo sobre todo en sus contornos, en lo inaudible y los menos visible, en los encuentros, desencuentros y disputas entre distintas tendencias del espectro de la izquierda latinoamericana reunida alrededor del canto colectivo y al amparo poético de la multitud. La frase que resume este complejo mosaico suele ser: «ahí estuvo todo el mundo». Esto incluye, obviamente, un importante contingente de inteligencia policial y militar encubierta para vigilancia e infiltración en el caso del último Festival, el de Quito, en julio de 1984.

10-343

SE BUSCA



**POR EXPLOTADOR
MENTIROSO Y OPRESOR**

RECOMPENSA !!

**LA LIBERACIÓN
NACIONAL Y EL
SOCIALISMO**

MIR

¿Qué pudo significar “ahí estuvo todo el mundo” en el Ecuador de aquel año? Un país a escasos 15 días del inicio de un régimen neoliberal-autoritario encabezado por León Febres Cordero (1984-1988); con una atmósfera social y política en creciente tensión, que para de julio de 1984 ya contaba con desaparecidos, detenidos y perseguidos pertenecientes al movimiento insurgente Alfaro Vive Carajo y a otras organizaciones sociales. Con artistas populares y colectivos culturales ubicados fuera del radio ideológico del Comité organizador del Festival pugnando por articular una voz y establecer sus propias redes. Con dirigentes barriales a los que el bolsillo no les permitía pagar una entrada al Festival, pero que se conmovían con los rumores de lo sucedido en el coliseo.

Entonces ¿cómo agenciar un cruce de memorias, luchas y lecturas, tan necesarias en el presente, sobre ese vibrante y doloroso periodo? ¿Cómo nombrar y honrar a los y las que ya no están, sin erigir pedestales ni monumentos? ¿Cómo imaginar formas de transmisión apegadas a lo que somos, a lo que anhelamos ser? Si la memoria no posee un centro, sino que está hecha de contornos, de puntos de contacto posibles ¿qué significó para toda una generación juntarse aquella vez, en julio, quizás por última vez? Lo que fue una proclama por la «liberación latinoamericana», en medio del éxtasis colectivo, devino en presagio, en pulso que antecede a la fractura. Todo lo cantado, escuchado y dicho, en unos años pasará a decir «otras cosas», a ser su «eco». Varios referentes ideológicos tendrán un declive vertiginoso; los proyectos armados terminarán abatidos a manos de los «gobiernos democráticos»; las revoluciones anunciadas por la «Nueva Canción Latinoamericana» no serán del modo que sus versos nos lo señalaron.

Este legado cultural de la izquierda, que incluyó: festivales, sellos discográficos independientes, revistas y cancioneros que circulaban de mano en mano desde la convicción: «el canto popular tiene autor pero no tiene dueño», fue quedando en el olvido, el silencio o la minoría. Algunas de sus figuras fueron muy populares, pero en ningún caso lo que el mercado denomina: mainstream. Posteriormente, el rock, el punk y el rap irrumpieron para abanderarse de lo social. Ya entrado el siglo 21, fueron los gobiernos progresistas quienes recuperaron los repertorios de la «Nueva Canción» desde la propaganda y la nostalgia. Sin embargo, las canciones son organismos vivos, que se desmarcan y rehabilitan su

potencia poética en la calle, prueba de ello los jóvenes de Bogotá, Santiago o Quito amplificando en los levantamientos populares de 2019 temas de Daniel Viglietti, Violeta Parra, Jaime Guevara o Illiniza. Hoy, a 40 años del 3er Festival, se nos revela un hilo oscuro entre 1984 y 2024, varios de nuestros países padecen un rebrote neoliberal-autoritario, que nos demuestra que la vida política es cíclica, pero las resistencias y las luchas populares también.



Roy Brown (Puerto Rico), Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, Quito, 1984.
Foto: Jorge Esquiroz. Cortesía Ediciones Pentagrama.

Nuestras primeras jornadas

La presente publicación es la memoria de las cuatro figuras delineadas por los artistas -músicos, cantautores e intérpretes-, investigadores y gestores culturales que participaron en “Constelaciones de la memoria, la política y la nueva canción latinoamericana”, evento que se llevó a cabo el jueves 29 y viernes 30 de agosto, de 16h30 a 18h30, en el Auditorio Hugo Alemán del Centro Cultural Metropolitano de Quito, Ecuador.

«Constelaciones de la memoria, la política y la nueva canción latinoamericana» se configuró como un espacio para convocar miradas, escuchas y voces sobre este evento, a través de la participación de catorce ponentes que, desde sus diversos ámbitos de creación o investigación, contribuyeron a la construcción de la memoria colectiva del Festival.

El jueves 29, el investigador Víctor Heredia Arriaga (México) y los músicos Julián Pontón y Patricio Robalino, trazaron la primera de cuatro constelaciones: *1984: Luchar cantando*. Se abordó la Nueva Canción Latinoamericana, como banda sonora de las acciones de lucha de los movimientos y partidos de la entonces joven izquierda y, a la vez, la manifestación cultural que expresó mejor que ninguna otra las inquietudes y búsquedas vitales de toda una generación.

Con la moderación de la socióloga Josefina Torres, los investigadores Henry Allán y Pamela Viteri, junto al periodista cultural y escritor Pablo Salgado dibujaron la figura de la segunda constelación: *1984: Un modelo para desarmar*. Esta constelación trazó los contornos de una época contradictoria, donde el compromiso generacional de construir una sociedad más justa e igualitaria chirrió con la represión desatada por regímenes autoritarios -dictaduras o democracias- contra todas las tendencias de izquierda, con consecuencias devastadoras que aún resuenan en el presente.

El viernes 30 de agosto, las cantautoras Margarita Laso, Linda Pichamba y Grecia Albán delinearon la tercera constelación: *1984: La canción como continente*. Con la moderación del productor y radiodifusor Rafael Barriga, las artistas bosquejaron una nueva región celeste: la experiencia vital, la

rebelión contra el orden establecido, la militancia política, la creación artística. Todo esto contado -y cantado- desde los testimonios de cantautoras de tres generaciones distintas.

Y con el nombre *1984: Acervos, ausencias y resonancias*, el etnomusicólogo Juan Mullo Sandoval, la investigadora mexicana Margarita Sosa Suárez, el antropólogo Chopin Thermes y el artista visual Miguel Alvear propusieron una reflexión en torno al elusivo pasado sonoro y la fragilidad del registro, a partir de la relación entre la Nueva Canción y las músicas tradicionales de América Latina.

La estructura de estas memorias sigue el orden de las cuatro constelaciones trazadas en el evento: *1984: Luchar cantando*, *1984: Un modelo para desarmar*”, *1984: La canción como continente* y *1984: Acervos, ausencias y resonancias*. El orden de los artículos se ciñe a los ámbitos de diálogo y encuentro delineados en cada una de ellas. Como luces brillantes en el cielo, cada uno de los artículos es un esbozo que dibuja la misma figura: una reflexión colectiva en torno al Festival, con el recuerdo como esa suma de miradas, voces y escuchas, capaces de resignificar el pasado desde el presente.

Quito, diciembre 2024

constelación uno
LUCHAR CANTANDO



Música y canto de resistencia en la Fonoteca Nacional de México

Víctor Heredia Arriaga
Ponente internacional (México)

¿Qué se está haciendo en la Fonoteca Nacional en relación a la Música y Canto de Resistencia? Esta conferencia no pretende ser investigación sino, más bien, un recuento de las acciones en las que hemos estado trabajando para documentar y visibilizar esto que se llama de distintas maneras “Canción Política”, “Canción de Protesta”, “Movimiento Alternativo de Música Popular”, como señala Jorge Velasco.¹ Personalmente, este término me gusta, ya que me parece que es el más abarcador.

La Coordinación de Investigación de la Fonoteca Nacional fue creada en 2019. Nuestro objetivo general es enriquecer, estudiar, analizar y documentar el acervo sonoro de la Fonoteca Nacional. Nuestros objetivos específicos son identificar acervos que pueden integrarse al acervo de la Fonoteca Nacional, así como apoyar los procesos de preservación, al participar en las gestiones de ingreso de ciertos acervos, en la selección de documentos sonoros para la digitalización y las propuestas para catalogación. Finalmente, una de las tareas más sustantivas del área es generar contenidos para la divulgación y la difusión, a través de distintas salidas, así como atender solicitudes de información internas y externas.

Voy a explicar con más detenimiento este proceso. En primer lugar, trabajamos en la identificación de acervos: se realiza la valoración, se organiza un comité curatorial y se apoya la gestión de los ingresos. Luego, participamos en el programa de preservación, realizando una priorización anual de fondos y colecciones, proyecciones trimestrales y selecciones para digitalización y catalogación. También participamos en un programa de restauración anual.

¹ Velasco, J. (2004) *El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*. Conaculta.

Finalmente, desarrollamos contenidos para divulgación y difusión del acervo, elaborando catálogos y guías, libros, sesiones de escucha, programas de radio, cápsulas, *podcasts*, micrositios para una plataforma de música mexicana y expedientes para las candidaturas Memoria del Mundo -de las cuales ya hemos logrado varias-. Otras tareas son la organización de conversatorios, conferencias, charlas y jardines sonoros. Y, finalmente, la atención a solicitudes de información internas y externas. Estas son, a grandes rasgos las actividades que lleva a cabo la Coordinación de Investigación.

El objeto de estudio de esta Coordinación -y quise hacer un aparte- es propiamente el acervo documental sonoro de la Fonoteca Nacional, actualmente conformado por 265 fondos y colecciones, con más de 600 mil soportes. Es decir, la Fonoteca cuenta con un acervo muy vasto, lo que implica un trabajo continuo revisión, estudio e investigación. Actualmente, no sabemos concretamente qué tenemos, porque los procesos de digitalización de este acervo están aproximadamente en un poco más de treinta por ciento. Hemos clasificado este acervo, que constituye nuestro objeto de estudio, en distintos rubros: una parte de radio, que es la parte más grande de este acervo, una parte de música y una parte de voz. A estos rubros se suman otros dos, que son un poco más pequeños: arte sonoro y paisaje sonoro.

Como el tema que estamos abordando tiene que ver con la música, es importante saber cómo se clasifica y organiza los documentos sonoros en la Fonoteca Nacional. La música está dividida en cuatro categorías generales: la música de los pueblos indígenas, la música regional, la música popular y la música de conciertos. La mayor parte de los contenidos de nuestro acervo tienen que ver con México, pero también tenemos materiales de distintas partes del mundo. Subrayo el rubro de la música popular de México, porque es en esta categoría en la que se inserta el Movimiento Alternativo de Música Popular, que es como nosotros lo abordamos en la Fonoteca Nacional.

Este planteamiento es de Jorge Velasco, economista, sociólogo y músico mexicano. Velasco es ex integrante de los grupos La Propuesta y Música y Contracultura. También es parte de una agrupación musical más conocida, Real de Catorce, que se especializa en blues. Ha sido bajista en

29 de agosto | 18 h | Casa Miguel de la Madrid | Entrada libre

CONVERSATORIO



La canción política en México

Participan:
Nina Galindo
Paco Barrios "El Mastuerzo"
Hermann Bellinghausen
Moderador: **Anthar López**



Complejo Cultural Los Pinos
Molino del Rey 252, Bosque de Chapultepec
1ª Sección, Miguel Hidalgo



CHAPULTEPEC NATURALEZA Y CULTURA



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

CHAPULTEPEC
NATURALEZA Y CULTURA

[f](https://www.facebook.com/chapultepec.cultura) [i](https://www.instagram.com/chapultepec.cultura) [y](https://www.youtube.com/channel/UC...) [chapultepec.cultura.gob.mx](https://www.chapultepec.cultura.gob.mx)

Gráficas promocionales del ciclo *La canción política en México*.
Cortesía Fonoteca Nacional de México.

estos grupos y, a la par de su trabajo musical, se ha dedicado a investigar este tema. Velasco tiene varias publicaciones, entre ellas *El canto de la tribu: un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México*. En este libro, él propone el concepto de Movimiento Alternativo de Música Popular, que define como el conjunto de músicos, compositores, intérpretes, promotores, investigadores y artistas mexicanos que, fundamentalmente desde 1968, desarrollan una línea de trabajo musical que se distingue por su oposición a las prácticas opresoras del sistema político en ese entonces, particularmente en México. Este movimiento se caracteriza también por su actitud independiente y crítica respecto a los medios masivos de difusión y a las grandes casas grabadoras, así como un quehacer musical propositivo, plural y multigenérico.

Esta es, a grandes rasgos, la definición que plantea Velasco, pero es importante señalar que este movimiento tiene distintas perspectivas que, en algunos casos, no dejan de ser contradictorias. En primer lugar, este movimiento no fue unívoco: aglutinó una serie de expresiones artísticas y musicales. Además, su punto de partida fue la música folclórica de varios países de Sudamérica y del propio México. Y, finalmente, el movimiento empezó a explorar la música de las regiones de México, para luego incorporar otros ritmos y géneros musicales: el jazz, el bossa nova, el blues, el mismo rock.

Pero, a pesar de estas contradicciones, hay una serie de elementos que le dan identidad. Uno de ellos es el uso de los espacios. Como para estos músicos y grupos no estaban abiertos los espacios institucionales o comerciales, empezaron a construir espacios alternativos, a utilizar las plazas públicas, las escuelas -sobre todo las universidades., como grandes foros para manifestarse. Se crearon distintas peñas, que también fueron un espacio muy importante de encuentro y de retroalimentación. Me gustaría mencionar, por ejemplo, las peñas El Cóndor Pasa, El Mesón de la Guitarra, el Sapo Cancionero y las peñas Painiani y Anahuacalli, que se encontraban en Guadalajara. Otras peñas muy importantes fueron Los Folcloristas, Morelos, El Mosco Pasa, la peña Tecuicanime, fundada por el dueto Anthar y Margarita, y la peña Chez Negro, fundada por otro músico, Salvador “El Negro” Ojeda. Son algunos ejemplos de las peñas localizadas tanto en la ciudad de México como en otros lugares del país.

Otra de las características de este movimiento es que los músicos y los grupos acudieron a grabar con las productoras y los sellos independientes y, gracias a ellos, a muchos de lograron grabar y hacer público su trabajo. Se destacan, por ejemplo, Fotón, Discos Pueblo, Ediciones Pentagrama, Nueva Cultura Latinoamericana, Nueva Voz Latinoamericana y Discos Cóndor. Son algunos de los sellos independientes que fueron parte de este movimiento.

Otra característica importante es la inquietud de organizarse en distintos colectivos. Surgen asociaciones como el Frente para la Libre Expresión de la Cultura (FLEC), el Centro Para el Estudio del Folclor Latinoamericano (CEPOL) y la Línea Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios. Surge el Comité Mexicano de la Nueva Canción y, en 1982, el Comité Internacional de la Nueva Canción. Además, otra característica importante es que muchos músicos y grupos militaban en partidos y organizaciones de izquierda. Estos son algunos de los rasgos que unen a los protagonistas de este movimiento. Creo que otro rasgo en común, compartido por los músicos y los grupos de este movimiento, es la lucha contra la injusticia, contra la desigualdad, la opresión y la tiranía.

Algunos nombres de los músicos y grupos más emblemáticos de este movimiento, porque fueron sus precursores y también porque fueron los que, poco a poco, incorporan otro tipo de música, son los de Judith Reyes, José de Molina, Amparo Ochoa, Óscar Chávez, Salvador “El Negro” Ojeda, León Chávez Texeiro, Anthar y Margarita, Enrique Ballesté, Margarita Bauche, Guillermo Briceño -que es uno de los primeros roqueros que se incorporan a este movimiento-, y grupos como Los Nacos, Los Folcloristas, La Nopalera. Tenemos también a La Peña Móvil, el grupo Víctor Jara -del que formaron parte Eugenia León, Marcial Alejandro, Rodrigo González, que eran una generación más conectada con el rock-, Botellita de Jerez y los músicos Roberto González, Jaime López, José Loza, Armando Rosas. Otros grupos que estaban ya en la tendencia del blues y del jazz fueron Real de Catorce, La Banda Elástica y Cabezas de Cera.

Me parece importante comentar que, desde la Coordinación de Investigación de la Fonoteca Nacional, empezamos a trabajar este tema porque nos llegaron solicitudes externas. La gente que acude habitualmente a la Audioteca, que está ubicada en la Fonoteca Nacional,

preguntaba por esta música -la canción de protesta, la canción política-, así como por ciertos músicos y agrupaciones. Nos preguntaban también si teníamos un catálogo de la canción contestataria. Y, a partir de esta demanda externa, iniciamos un trabajo de estudio e investigación relacionado con el Movimiento Alternativo de Música Popular.

A continuación, voy a describir el esquema de trabajo que hemos desarrollado para trabajar este tema. Primeramente, hicimos una revisión de lo que teníamos en el acervo: sabíamos que había una cantidad importante de materiales relacionados con este tema en el acervo de la Fonoteca, pero no sabíamos exactamente en cuál de los fondos y colecciones se encontraba. El primer ejercicio fue un trabajo de análisis, para determinar qué materiales teníamos, con la perspectiva obtener un catálogo a mediano y largo plazo. Este catálogo es un proyecto que nos va a llevar más tiempo del que habíamos previsto, fundamentalmente porque se requiere de una inversión importante de tiempo.

Hay algunos fondos especializados en estos materiales como, por ejemplo, el Fondo de Gabino Palomares, que probablemente es uno de los más vastos con relación a este movimiento; el Fondo de Óscar Chávez, que tiene fundamentalmente el trabajo de Óscar Chávez, pero también tiene otros materiales; Ediciones Pentagrama, un sello que produjo a muchos de estos músicos y grupos; el Fondo de Nueva Cultura Latinoamericana creado por Julio Solórzano, quien nos comentó que tuvo que crear un sello musical para poder publicar su primero y único disco y que, después, siguió trabajando como productor de otros músicos.

Consta también el Fondo de la Dirección General de Culturas Populares; el Fondo de Ofelia León, que, aunque es pequeño, tiene materiales interesantes; el Fondo de Daniel García Blanco, músico, compositor y arreglista; y el Fondo de Salvador "Chava" Flores, quien para nosotros es también uno de los precursores de este movimiento, aunque no haya estado involucrado directamente. El movimiento también tuvo presencia en la radio, sobre todo en las emisoras públicas -Radio Educación y Radio UNAM-, donde encontramos materiales, concretamente programas musicales dedicados al movimiento.

CONVERSATORIO

LA CANCIÓN POLÍTICA EN MÉXICO

Participan: **Margarita Cruz, Pancho Madrigal y Anthar López**
 Modera: **Victor Heredia**
28 de septiembre de 2023 | 12 h
 Entrada libre

gob.mx/cultura

CONVERSATORIO

LA CANCIÓN POLÍTICA EN MÉXICO:

miradas diferentes

Participan: **Elvira Concheiro, Pedro Miguel y Mario Díaz Mercado**
 Modera: **Anthar López**
31 de octubre de 2024 | 19 h
 Entrada libre

gob.mx/cultura

CONVERSATORIO

LA CANCIÓN POLÍTICA EN MÉXICO:

Los rupestres

Participan: **Rafael Catana, Eblen Macari y Fausto Arrellin**
 Modera: **Anthar López**
30 de mayo de 2024 | 19 h
 Entrada libre

gob.mx/cultura

CONVERSATORIO

LA CANCIÓN POLÍTICA EN MÉXICO:

Modalidades y visiones diversas

Participan: **Joaquín Berruoco, Jesús Echevarría y Job Hernández**
 Modera: **Anthar López**
28 de noviembre de 2024 | 19 h
 Entrada libre

gob.mx/cultura

Gráficas promocionales del ciclo *La canción política en México*.
 Cortesía Fonoteca Nacional de México.

Luego, empezamos a realizar una serie de entrevistas con los protagonistas del movimiento, para obtener sus testimonios e incorporarlos al acervo de la Fonoteca Nacional. Para dar salida al trabajo realizado hasta este momento, creamos un micrositio dentro de la página web de la Fonoteca, con el objetivo de dar a conocer y visibilizar este movimiento.

Así que, paralelamente, realizamos varias entrevistas a algunos de los protagonistas de este movimiento, para colocarlas en este micrositio. Contamos con el apoyo de Modesto López y Martha de Cea, de Ediciones Pentagrama, así como de los músicos Anthar López, Margarita Cruz.

A partir de este trabajo surgió también una propuesta, de Anthar López y Margarita Cruz, de organizar una serie de conversatorios, que contaron con una importante participación de músicos, compositores, intérpretes, promotores, investigadores y artistas relacionados con el movimiento. Estos conversatorios, que hemos registrado de manera constante en audio y video, se convirtieron también en espacios para la memoria. Los registros se incorporaron como documentos sonoros al acervo de la Fonoteca Nacional y, a la vez, son testimonios audiovisuales que podemos compartir en la página web y las redes sociales, como parte del trabajo de divulgación y difusión que realiza esta Coordinación.

Hicimos una serie de entrevistas a músicos vinculados con este movimiento: Modesto López y Martha de Cea, de Ediciones Pentagrama; Margarita Cruz y Anthar López -que conformaban el dueto Anthar y Margarita-; Crescencio Lucio Malacara, un distinguido guitarrista; Pancho Madrigal, un compositor de Guadalajara muy destacado; Ángel Arias Chelico, otro compositor, Amparo Ochoa, Julio Solórzano y otros artistas. El trabajo que hemos realizado está disponible en la página web musiteca.mx. En esta página tenemos un micrositio, llamado *Música y Canto de Resistencia*, a partir de una propuesta del periodista y escritor mexicano Carlos Monsiváis (+). Él prefería llamar a este tipo de música “Canto de Resistencia” en lugar de canción de protesta o canción política. Agregamos la palabra música, ya que este movimiento no sólo tiene que ver con el canto, sino con una serie de expresiones o manifestaciones musicales.

A partir de las entrevistas y el trabajo que habíamos realizado, surgió la idea de llevar a cabo un ciclo de conversatorios, que inició el año pasado (2023) con seis eventos en el Instituto Politécnico Nacional y la Fonoteca. En 2024 retomamos este ciclo con una serie de conversatorios temáticos, primero en la radio, y después, en el Instituto y la Fonoteca. Empezamos con un ciclo dedicado a los pioneros, donde participaron músicos e investigadores, por ejemplo, Ismael Colmenares, que formó parte de Los Nacos; y Quetzal Riders, que es nieto de Concha Michel, una de las figuras pioneras del movimiento. Un conversatorio estuvo dedicado a las canciones alternativas para niños y otro a Los Rupestres. Éste contó con la participación de Rafael Catana, Eblen Macari y Fausto Regy. En julio, realizamos un conversatorio que se tituló *De la tradición a la fusión*, dedicado a varios grupos musicales que incorporan en sus interpretaciones la música de las regiones de México.

A mediano, proyectamos nuestro micrositio como un espacio virtual, al que alimentaremos periódicamente con nuevas piezas, imágenes y contenidos. Proyectamos continuar los ciclos de conversatorios durante el año que entra (2025). Estamos trabajando en una nueva propuesta en este sentido. Y, a largo plazo, queremos contar con un catálogo de grabaciones del movimiento.

Estamos proyectando que el micrositio sea un lugar donde estemos alimentando periódicamente con nuevas piezas, con nuevas imágenes, incluso con nuevos contenidos. Pensamos continuar con los ciclos de conversatorios para el año que entra. Estamos trabajando para armar la nueva propuesta. Queremos tener a largo plazo el catálogo de grabaciones relacionadas específicamente con este movimiento. Otra de las actividades a futuro, que puede ser un poco complicada, pero que creemos es fundamental, consiste en seguir en contacto con los músicos para que, poco a poco, podamos incorporar a la Fonoteca Nacional sus propios acervos.

Biografía

Nació en la Ciudad de México. Estudió etnomusicología en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha desempeñado como investigador, funcionario y promotor cultural de distintas instituciones públicas, principalmente en las áreas de cultura y música. Ha participado en distintos proyectos editoriales y fonográficos como coordinador, articulista y director artístico. Es autor del libro *Musicar entre el asfalto. La evolución de los escenarios musicales en la Ciudad de México*.

Coordinador y coautor de distintas publicaciones, destacan los libros *Un instante en el paraíso. Fiestas y ceremonias tradicionales de los Pueblos Indígenas de México* y “Espiral de lo Imaginario: Fiestas Tradicionales de Coyoacán. Entre 2010 y 2017 participó en la organización de encuentros y producciones fonográficas del proyecto *De Tradición y Nuevas Rolas* (música indígena contemporánea) de la Dirección General de Culturas Populares. Desde 2015 presta servicios profesionales en la Fonoteca Nacional de México. Actualmente es el Coordinador de Investigación de esa institución.

Enlace al proyecto presentado:





FACULTAD DE ARTES (FAUCE)

y sus carreras de Artes Musicales - Danza - Artes Plásticas - Artes Escénicas

Presentan a: LLAMARADA ENSAMBLE - CORDO AVANZADA -

IMPROVDANZA - QUINTETO JOAQUÍN GALLEGOS LARA

martes 15 noviembre, 2022 **TEATRO UNIVERSITARIO** 17h00



Observatorio del
TRABAJO
Historia, cultura, legislación
y el pensamiento crítico
Universidad Central del Ecuador



Centenario
de la Huelga
General
de 1922
15
NOV



Noviembre 15, entre la militancia y el arte como expresión de memoria popular

Julián Pontón

Ponente nacional

El Movimiento cultural, de teatro, música y poesía “Noviembre 15” nace en la Universidad Central del Ecuador por allá por los años setenta, creado y dirigido por el poeta tzántzico,² periodista y dirigente político Rafael Larrea (+). Participaron en este movimiento Enrique Madrián, músico y poeta; Rocío Madriñán, Erika Silva y Javier Ponce, en teatro; Aurora Almeida y Juan Ruales, también músico y poeta. El grupo trabajó en el montaje y puesta en escena de obras como *La Madre*, de Máximo Gorki.

Posteriormente, en la misma década, surge del seno de este movimiento, la agrupación musical Noviembre 15 en Quito. Inicialmente, la agrupación estuvo conformada por Agustín Ramón, Salomón Poveda, Augusto Dueñas, Guillermo Rodríguez, Antonio Almeida y Jaime Guillén, quien ingresó poco después. Noviembre 15 grabó en 1977 un elepé llamado *Canto Para Días Mejores*, con canciones de Juan Ruales como *Rosita Paredes*, *Compadrito*, *La Canción de las Penas*, *Canción de mi Pueblo* -un manifiesto del accionar del grupo- y *Simiatug* -cuyo autor es Salomón Poveda-, entre otras composiciones muy lindas.

Luego, Rafael Larrea junto al poeta Alfonso Murriaguí, crean el Centro de Arte Nacional (CAN) en Quito. Se crea también el Frente de Artistas Populares en Guayaquil, afín en sus principios al CAN. La agrupación musical Chumichasqui fue parte de ese frente. Hacia 1982, una vez conformado el CAN, ingresamos al grupo Noviembre 15. De la formación

² El Tzantzismo fue un movimiento cultural que surgió en la década de 1960, en respuesta a la degradación de la literatura y el “aburguesamiento” de la sociedad y la cultura. Según Oña Pardo, sus premisas fundamentales fueron el compromiso del escritor y la necesidad de devolver a la poesía su función social. El nombre tzántzico proviene de la lengua Shuar y significa “cortador de cabezas”. Esa cultura decapita a sus enemigos y encoge sus cabezas como signo de poder. Véase Oña Pardo, F. (2019) Los Tzantzicos poetas de una propuesta de vida. *La Revista. Publicación de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador*, (Vol. 4), 53-60 <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/LA+REVISTA+N4-53-60-1.pdf>

inicial sólo el maestro Agustín Ramón, Gustavo Lovato, Marco Vivanco, Germán Ramos y mi persona. Con estos integrantes, Noviembre 15 realizó una gira de conciertos por varias ciudades de Colombia, con actuaciones en espacios sindicales y universitarios, ante trabajadores, profesores y estudiantes. Actuamos en la Plaza del Sol de Bogotá, interpretando la canción Rosita Paredes³ -profesora asesinada durante la dictadura de Rodríguez Lara-, ante 25 maestros allí reunidos.

Principios del accionar del Centro de Arte Nacional

a. Los principios fundamentales del CAN fueron **la investigación, la creación y desarrollo y la difusión de un arte profundamente nacionalista**, en todas las ramas. El Centro reunía a músicos, teatreros y poetas del taller la Huella de Pintura, del cual formaron parte: Rafael Díaz, Enrique Vallejo, Edy Crespo, Fredy Mejía y Fernando Vizuete. Luego, se formó el taller Matapijos, integrado por Pablo Yépez y Diego Velasco.

En cuanto a la música, se partió de los géneros y ritmos nacionales para la creación de canciones con letras distintas, que reflejen un nuevo contenido político y social -incluso, amoroso-, ya que las letras de las canciones de la música ecuatoriana incluían, en muchos casos, frases que denigraban a la mujer, o un marcado carácter fatalista en la relación de pareja, así como muchos otros temas. Con base en este principio, se realizó un importante proceso creativo de nuevas canciones, además de obras artísticas en muchos ámbitos: artes visuales (pintura), escénicas (teatro) y literarias.

Diríamos que, alrededor de unas cien canciones, fueron compuestas y grabadas por varios autores, entre ellos, Agustín Ramón, quien les ponía música a las letras creadas por Rafael Larrea, constituyéndose este dúo en unos de los más prolíficos. Giovanni Escorza fue también un importante

³ Rosita Paredes Jumbo (1952-1953) fue una joven maestra, militante de la Federación de Estudiantes Secundarios del Ecuador (FESE) y de la Unión Nacional de Educadores (UNE). El 11 de agosto de 1973, mientras participaba en una movilización en defensa de la educación, recibió el impacto de una bomba lacrimógena en la frente. Rosita Paredes no pudo ser atendida en ningún hospital público, debido a que los soldados impidieron su ingreso, y murió poco después de haber cumplido 21 años. Vinuesa P., R. (11 de agosto de 2019). Rosita Paredes, heroína popular. *Periódico Opción*. <https://periodicoopcion.com/rosita-paredes-heroina-popular/>

creador de nuevas canciones y, en la ciudad de Guayaquil, destaca el cantautor Armando Coronel, director del grupo Chumichasqui.

b. La creación de una obra nueva fue un principio fundamental del accionar de esta agrupación. Este principio se plasmó en la creación de muchísimas canciones de varios músicos y poetas como Rafael Larrea y Agustín Ramón San Martín, Giovanni Escorza, Julián Pontón, Gustavo Lovato, Armando Coronel, de Guayaquil y Fernando Chávez Rojas, de Riobamba, entre otros. Cantantes como Marco Vivanco, Bernarda Salas y Ximena Baldeón también fueron parte importante de este movimiento. Así, por ejemplo, tenemos canciones como el sanjuanito *Los Comunereros*, del grupo Cantores del Pueblo.⁴ Se publicaron numerosas revistas y libros de poesía y se desarrolló una importante producción pictórica.

c. Una visión holística del arte. Entendíamos la creación artística como un todo con diferentes expresiones: música, pintura, danza, teatro, literatura, etc. Las diferentes formas de producción artística interactuaban entre sí, bajo el impulso creativo de la organización, siempre con un carácter marcadamente nacionalista.

d. Vinculación con los sectores populares, desde una visión política, social y cultural. Nuestra perspectiva del arte era nacionalista y, a la vez, popular. Por eso, un objetivo central del CAN, planteado por Rafael Larrea, fue la creación de una obra que recogiera los sucesos del 15 de noviembre de 1933.

⁴ Ramón San Martín, A., Moncayo, M., Dávila, E., Ramos, G., Erazo, W., Mantilla, G. (1978). Los comuneros [Canción]. En *Viento Bravo*. <https://www.youtube.com/watch?v=EQDNBwAHL2A> Véase también otras versiones en: <https://www.youtube.com/watch?v=pVTY7sefjYk> y <https://www.youtube.com/watch?v=S5tl04zI0Cs>



CANTATA 20 DE NOVIEMBRE DE 1922, versión discográfica producida por el Centro de Arte Nacional, 1983. Cortesía Julián Pontón.

Creación de la obra la *Cantata al 15 de Noviembre de 1922*

Esta cantata se basó en una investigación sobre los acontecimientos de 1922: la masacre que puso fin a la primera huelga obrera a manos del Ejército Nacional, siguiendo órdenes del gobierno liberal de Luis Tamayo. Hay que resaltar que se trató de una creación colectiva, en la que intervinieron varios artistas: músicos, poetas, dramaturgos, cantantes e instrumentistas muy destacados del medio artístico capitalino. Rafael

Larrea fue la figura central, pues fue él quien propició la creación de esta gran obra. Él convocó a músicos como Terry Pazmiño, Rodrigo Rodríguez, Agustín Ramón San Martín, Julián Pontón, Nancy Yáñez, entre otros; y a dramaturgos como Antonio Ordóñez y Víctor Hugo Gallegos. Los artistas que pertenecíamos al Conservatorio Nacional de Música, formamos un coro con cantantes de esa institución, exclusivamente para la grabación de la Cantata.

Como se señaló inicialmente, la obra se basó en un proceso de investigación profundo del contexto histórico: las condiciones económicas, políticas y sociales y los acontecimientos que detonaron la gran huelga general de 1922 en Guayaquil. También se investigó sobre algunos personajes (que intervinieron en esta lucha: Alfredo Baldeón,⁵ el panadero descrito en la novela *Las cruces sobre el agua* de Joaquín Gallegos Lara;⁶ Tomasa Garcés, la madre que se lanzó a los rieles, con sus cuatro hijos, para impedir que los “rompe huelgas” acallaran la voz obrera y pusieran en marcha el tren. La obra también incorpora escritos de la época como la poesía de Francisco Delcasty y el texto original del manifiesto de los trabajadores lanzado el 13 de noviembre de 1922.⁷

Hacia 1981 dimos inicio a esta investigación artística. Entonces todavía funcionaba el tren -actualmente casi destruido, como denuncian los trabajadores de la Empresa Ferrocarriles del Ecuador-, por lo que utilizamos este medio de transporte para viajar desde Quito hasta la última estación, en Durán. Se incorporó al grupo el cantautor guayaquileño Pepe Jaramillo, hermano del gran Julio Jaramillo; él colaboró en la grabación del pasillo Guayaquil amada, canción con letra de Rafael Larrea y música de Agustín Ramón. Fue un proceso creativo de carácter colectivo muy hermoso, pero también lleno de sobresaltos, pues el Ecuador vivía una época de represión estatal por parte del gobierno Osvaldo Hurtado (1981-

⁵ Véase Aguilar Monsalve, L. (julio-diciembre 2023) La huelga del 15 de noviembre de 1922 como

antecedente histórico de *Las cruces sobre el agua* (1946). *Kípus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales. Universidad Andina Simón Bolívar*, (N.º 54), 119-132 file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/_luis+aguilar+monsalve.pdf

⁶ Gallegos Lara, J. (1946). *Las cruces sobre el agua*. Vera & Cía. Editores <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/FR1-L-000272-Gallegos-Cruces.pdf>

⁷ Vinuesa P., R. (12 de noviembre de 2020). La lucha obrera y la Cantata al 15 de noviembre de 1922. Periódico Opción. <https://periodicoopcion.com/la-lucha-obrera-y-la-cantata-al-15-de-noviembre-de-1922/>

1984)⁸ que, tras enterarse de la creación de esta obra, quiso cerrar el estudio de grabación de Marco Oquendo en 1982. Pese a la represión contra la izquierda, el elepe de la Cantata se editó en 1983: se trataba de un disco de acetato, fabricado por FADISA, bajo el sello del CAN “con una pintura del artista plástico Enrique Vallejos como portada, que describe a Aníbal Baldeón, liderando a la gran movilización de los trabajadores “⁹

La temática de esta obra narrativa es la horrenda masacre que tuvo lugar en la ciudad de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922, conocida como el "bautismo de sangre de la clase obrera ecuatoriana", ya el Ejército disparó contra la marcha multitudinaria y pacífica de obreros, campesinos y trabajadores que recorría Guayaquil para pedir la liberación de sus compañeros, encarcelados en el marco de la huelga general. Según algunas estimaciones, fueron más de mil personas -incluyendo mujeres, niños y ancianos- las que murieron a golpes de fusil y yatagán y, como relata Pareja, cuyos cuerpos fueron arrojados a la ría. Es por eso que, anteriormente, cada 15 de noviembre se arrojaban cruces negras con velas prendidas en el río Guayas, recordando los cientos de cadáveres cuyos vientres fueron abiertos con yataganes, para luego ser arrojados al agua y, así, esconder este terrible crimen.

Gracias a la primera gran huelga nacional, en Ecuador se instauró la jornada de ocho horas ya que, hasta entonces, la jornada laboral era de doce o más horas. Recordemos que, con la Primera Guerra Mundial (1914-1919), la caída de las exportaciones de cacao detonó una crisis económica sin precedentes en el Ecuador. El gobierno liberal favoreció a la burguesía agroexportadora y sus bancos a través de medidas como la devaluación del sucre -es decir, la emisión de más moneda para permitirles recuperar sus ganancias-, lo que trasladó el peso de la crisis a los trabajadores. La subida imparable de los precios de los productos de

⁸ Aunque León Febres Cordero llegó al gobierno recién en 1984, ya en 1982 existía una fuerte represión contra la izquierda puesto que, en materia de Seguridad Nacional, los gobiernos democráticos mantuvieron los aparatos represivos del Triunvirato Militar (1976-1797). La acción de la “policía política” heredada de la dictadura consistió en la represión de los sectores populares y la persecución de dirigentes políticos, líderes sindicales y disidentes.

⁹ Vinuesa P., R. (12 de noviembre de 2020). La lucha obrera y la Cantata al 15 de noviembre de 1922. *Periódico Opción*. <https://periodicoopcion.com/la-lucha-obrera-y-la-cantata-al-15-de-noviembre-de-1922/>

primera necesidad -es decir, la inflación- y la pérdida de valor del sucre deterioraron las condiciones de vida y de trabajo de los obreros, campesinos y trabajadores, que salieron a las calles para exigir sus derechos.¹⁰ Ya en 1922 las élites hacían pagar el costo de la crisis al pueblo, tal como ocurre en la actualidad; por esto, la temática de la Cantata al 15 de Noviembre de 1922 no ha perdido vigencia: la historia vuelve a repetirse cien años después de lo que ocurrió en Guayaquil.

La obra incluye varias creaciones, a manera de canciones intercaladas, con algunos textos de Rafael Larrea y otros textos históricos, entre ellos el manifiesto de los huelguistas. Las canciones recogen varios ritmos propios del Ecuador: pasillo serrano y costeño, sanjuanito, fox incaico, yaraví, tonada, bomba, yumbo, bambuco esmeraldeño, tonada rítmica, marca, etc. Esto muestra el gran interés que había en desarrollar los diferentes ritmos de todas las regiones del país -uno de los aportes de esta Cantata-, como una consecuencia de los planteamientos del accionar del Centro de Arte Nacional.

Ramiro Vinuesa señala que, desde su creación, la *Cantata al 15 de Noviembre de 1922* se ha presentado en cuatro ocasiones. La primera vez fue en 1982, en el Teatro Universitario de la Universidad Central del Ecuador, en el marco del congreso de la Unión General de Trabajadores del Ecuador. Luego, un segundo montaje de la obra se realizó el año 2004, a cargo de la Unión de Artistas Populares del Ecuador y recorrió varias ciudades del país. La tercera edición se llevó a cabo en el 2009 en la ciudad de Guayaquil y estuvo a cargo del Frente de Artistas Populares. La cuarta y última edición tuvo lugar en 2020, “bajo iniciativa y dirección del maestro Julián Pontón, con el elenco más grande que ha tenido esta obra y el auspicio de la Universidad Central del Ecuador, la Facultad de Artes, la Facultad de Comunicación y la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador (FEUE)”.¹¹

¹⁰ Véase Ogaz Arce, L. (2022) *Pan, libertad, amor y ciencia: huelga general, poder popular y la masacre del 15 de Noviembre de 1922 al cumplirse los 100 años*. Federación de Trabajadores Regional Ecuatoriana

¹¹ Vinuesa P., R. (12 de noviembre de 2020). La lucha obrera y la Cantata al 15 de noviembre de 1922. *Periódico Opción*. <https://periodicoopcion.com/la-lucha-obrera-y-la-cantata-al-15-de-noviembre-de-1922/>

En esta última versión “participaron más de 100 artistas, entre los instrumentistas, el coro, declamadores y directores musicales, la mayoría de ellos jóvenes estudiantes de la Carrera e Artes Musicales y actuaron como invitados especiales el maestro Agustín Ramón San Martín, tenor, guitarrista y compositor y el maestro, Terry Pazmiño, guitarrista y compositor.”¹² Esta versión está disponible en la plataforma YouTube.¹³

Conclusiones

Prácticas consecuentes

La práctica musical y artística de esa época en general, y la nuestra en particular estuvo siempre ligada a los movimientos políticos y sociales, lo que permitió una vinculación directa con los sectores populares: obreros, campesinos, estudiantes y maestros, lo que permitió tener un conocimiento de la dura realidad en la que vivía -y aún viven- la mayoría de ecuatorianos. Pero, por otro lado, el tiempo ha pasado y “ha corrido mucha agua bajo el puente”, por lo que nos hemos podido dar cuenta de varias cosas fundamentales:

A escala política, la persistencia de enfrentamientos inútiles entre sectores de una misma “tendencia”, mientras el Imperio se llevaba -y se sigue llevando- los recursos del país. Internamente, reinaba la división y el enfrentamiento, incluso a bala. En esa época, estos enfrentamientos ocurrían fundamentalmente en el seno de las universidades del país. El odio ideológico, incentivado por la misma Central de Inteligencia Americana (CIA), se expresó en las inquinas entre Pedro Saad, secretario del Partido Comunista Ecuatoriano (PCE) y Rafael “El Chivo” Echeverría, secretario del Partido Comunista Maoísta Leninista Ecuatoriano (PCMLE). Esto se menciona en el libro de Philip Agee¹⁴ sobre la presencia de la CIA

¹² Vinuesa P., R. (12 de noviembre de 2020). La lucha obrera y la Cantata al 15 de noviembre de 1922. *Periódico Opción*. <https://periodicoopcion.com/la-lucha-obrera-y-la-cantata-al-15-de-noviembre-de-1922/>

¹³ Noviembre 15 (2019) Cantata 15 de Noviembre [Reestreno de la obra en vivo]. Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central. <https://youtu.be/0ls17q4uz2o>

¹⁴ Agee, P. (1974). *La CIA en el Ecuador*. <https://navegantesdelcosmos.ec/repositorio/libros/La%20CIA%20en%20el%20Ecuador%20-%20Philip%20Agee.pdf>. Véase también Agee, P., Galarza Zavala, J. y Herrera Araúz, F. (2014). *La CIA contra América Latina, caso especial: Ecuador* (Archivo Histórico. Cuaderno 2).

en el Ecuador. Lo pero de todo es que estas luchas intestinas se mantienen hasta la actualidad, generando una fragmentación y un odio inútil, cuando lo más lógico sería la unidad de todos los sectores progresistas del país.

Mientras la unidad sea postergada, seguirá el dominio del Imperio a través de la CIA, la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID), el Fondo Monetario Internacional (FMI), la Administración de Control de Drogas (DEA), la Fundación Nacional para la Democracia (NED) y demás agencias encargadas del control regional. Deben existir puntos de encuentro entre los diferentes sectores y trazarse un plan estratégico para las elecciones, así como para procesos de mayor proyección y a largo plazo, que confluyan en un proyecto político, social, económico, deportivo y cultural, verdadero y unitario.

A nivel cultural, el problema fundamental, luego de tanto tiempo transcurrido, sigue siendo que los diferentes partidos políticos han utilizado el arte tan solo como una herramienta de propaganda política, con una visión meramente utilitaria. Considero que el arte en sí debe estar ligado a los movimientos sociales y políticos y, por sobre todo, al alma popular, pero debe seguir en su propio andarivel. Para ser más concreto, los grupos musicales sólo eran utilizados para dar inicio al trabajo político en un sector social determinado, sin tener en cuenta el desarrollo profesional de los artistas que llevaban a cabo este proceso. Se descuidaron los procesos formativos de los jóvenes y, luego, cuando los artistas necesitaban vivir de su trabajo -es decir, sobrevivir a través de la práctica de su arte-, no pudieron hacerlo; muchos tuvieron que abandonar la militancia artística y política y trabajar en otros oficios o profesiones que les permitieran vivir. Era imposible vivir del arte, tanto por las concepciones equivocadas de los dirigentes políticos, como por el atraso que se vivía -y aún se vive- en el país en materia cultural.

Estas malas prácticas derivaron en la desintegración de la mayoría de grupos, afines a las distintas tendencias políticas. Por ejemplo, los grupos musicales Noviembre 15, Jatari, Iliniza, Cantores del Pueblo y Pueblo Nuevo, que siguió activo durante el gobierno correísta (2007-2017), entre

otras agrupaciones con una importante actividad de creación y difusión. Si comparamos esta situación con lo que pasó con la Nueva Canción Chilena, la presencia y proyección de grupos como Inti-Illimani, Quilapayún, Illapu, y de cantautoras como Mercedes “La Negra” Sosa, fue tan grande que les permitió vivir del quehacer musical, lo que evidentemente no pasó en el caso ecuatoriano.

Visión utilitaria de los artistas

Los artistas, especialmente los músicos, éramos los que acompañábamos con tres canciones el acto político donde se lucía el dirigente. Esa práctica no permitía el desarrollo de la calidad artística, sino que, más bien, propiciaba la mediocridad y el facilismo. En cambio, en nuestra gira por Colombia, los sindicatos obreros contrataban al grupo Noviembre 15 para realizar conciertos en los salones propios de cada sindicato, eventos a los que los obreros asistían de manera exclusiva. Esto provocó en nosotros la necesidad de una preparación más larga y profunda del repertorio. Ya no eran sólo tres canciones en un acto político, sino un verdadero concierto, con un repertorio que traducía las diferentes luchas obreras, campesinas y estudiantiles en versos, melodías y ritmos. No se tuvo en cuenta que los artistas también teníamos necesidades económicas que resolver. Creo que esto, sumado a la desintegración de la clase obrera y la desorganización de los campesinos, junto a la crisis de los propios partidos, condujo a que el movimiento y el CAN como tal se desintegraran.

Pese a todo, de este gran esfuerzo organizativo ha quedado una obra, creada a lo largo de más tres décadas de arduo trabajo por parte de numerosos artistas a nivel nacional. La Unión de Artistas Populares del Ecuador (UNAPE) y otras organizaciones han dado continuidad a esta obra. Pienso que, si se hubiera puesto la mira en la profesionalización de los artistas, que les hubiese permitido vivir de una manera digna del quehacer artístico comprometido con una causa social, el aporte de los artistas de los años setenta habría sido más grande, tanto en términos de valores artísticos como de la concientización de la ciudadanía general y la organización social, política y cultural de la sociedad ecuatoriana.

Biografía

Inició sus estudios de música en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, con los maestros Luciano Carrera en flauta y Milton Estévez en composición. Formó parte del Centro de Arte Nacional, organización dedicada al crecimiento y desarrollo del arte ecuatoriano, participando en la creación colectiva de la *Cantata al 15 de Noviembre de 1922*. Durante 15 años integró la Orquesta Sinfónica del Ecuador.

Se desempeñó como profesor en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, así como varias universidades: Pontificia Universidad Católica, Universidad Hemisferios y Universidad Central del Ecuador. Se jubiló en esta institución, donde contribuyó de forma decisiva a la fundación de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes (FAUCE). Estudió composición electroacústica en la Universidad de Friburgo, junto al compositor ecuatoriano Mesías Manguashca. Ha viajado por varios países realizando conciertos y presentando sus creaciones, que abarcan la música popular ecuatoriana, así como la música electroacústica, concreta y mixta.

Anexo

Canciones compuestas por diferentes creadores e intérpretes del movimiento cultural Noviembre 15 y del Centro de Arte Nacional:

Escorza, G. (1978) Sueño Infantil [Canción]. En *Rebelde Voz. Viva Canción*.
<https://www.youtube.com/watch?v=42n09RNNpQY>

Grupo Chumichasqui. *Zafreiros* [Canción].
<https://www.youtube.com/watch?v=m2yqMes7Hqo&list=PLt4b05nxIrtlLHb4m6wbw-J8MYtqvreN&index=4>

Larrea, R. *Capishca de la libertad* [Canción].
https://www.youtube.com/watch?v=WuVbSiDPiws&list=PLCQn4y202474AIUenm8VjyXdKJN9IP4_&index=6

Larrea, F. *Los comuneros* [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=x2pkWvmdYa0>

Noviembre 15 (2019) *Cantata al 15 de Noviembre de 1922* [Reestreno de la obra en vivo]. Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central. <https://youtu.be/0lsl7q4uz2o>

Pontón, J. *Yumbo Jumandi* [Instrumental]. https://www.youtube.com/watch?v=GfFoTU_wF-ug

Pontón, J. *Pendoneros* [Instrumental]. <https://www.youtube.com/watch?v=-8rIDf1clpU&t=6s>

Pontón, J. *El viento enamorado* [Obra instrumental].
<https://www.youtube.com/watch?v=pg4fELFtwfI>

Poveda, S. (1975). Canción a Milton Reyes [Canción].
https://youtu.be/JhmvIANBHh0?list=PLCQn4y202474AIUenm8VjyXdKJN9IP4_

Ramón San Martín, A. y Larrea, F. *La Volatería* [Canción].
<https://www.youtube.com/watch?v=HP15sDf0YKs>

Ramón San Martín, A. (1978) Quinchuquí [Canción]. En *Viento Bravo*.
<https://www.youtube.com/watch?v=93M4lJIEyrE>

Ramón San Martín, A. y Larrea, F. *Bohío de bijao* [Canción].
<https://www.youtube.com/watch?v=JeXX3tixsK4>

Ramón San Martín, A., Moncayo, M., Dávila, E., Ramos, G., Erazo, W., Mantilla, G. (1978). Los comuneros [Canción]. En *Viento Bravo*. <https://www.youtube.com/watch?v=EQDNBwAHL2A> Véase también otras versiones en: <https://www.youtube.com/watch?v=pVTY7sefiYk> y <https://www.youtube.com/watch?v=S5tI04zIOCs>

Ruales, J. (1975). *Rosita Paredes* [Canción]. <https://youtu.be/eYq5v-AwWac>

Ruales, J. (1975). *Canción de mi pueblo* [Canción].
<https://www.youtube.com/watch?v=Xrr8OMnByyQ>

Ruales, J. *Canción de las penas* [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=DbbeBgoDzsU>

Bibliografía

Agee, P. (1974). *La CIA en el Ecuador*.

<https://navegantesdelcosmos.ec/repositorio/libros/La%20CIA%20en%20el%20Ecuador%20-%20Philip%20Agee.pdf>.

Agee, P., Galarza Zavala, J. y Herrera Araúz, F. (2014). *La CIA contra América Latina, caso especial: Ecuador* (Archivo Histórico. Cuaderno 2). Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana.

<https://www.derechoalapaz.com/wp-content/uploads/2015/06/ciaenecuador.pdf>

Aguilar Monsalve, L. (julio-diciembre 2023) La huelga del 15 de noviembre de 1922 como antecedente histórico de Las cruces sobre el agua (1946). *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales. Universidad Andina Simón Bolívar*, (N.º 54), 119-132

<file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/luis+aguilar+monsalve.pdf>

Gallegos Lara, J. (1946). *Las cruces sobre el agua*. Vera & Cía. Editores

<file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/FR1-L-000272-Gallegos-Cruces.pdf>

Noviembre 15 (2019) *Cantata al 15 de Noviembre de 1922* [Reestreno de la obra en vivo].

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central.

<https://youtu.be/0lsl7q4uz2o>

Oña Pardo, F. (2019) Los Tzántzicos poetas de una propuesta de vida. *La Revista*.

Publicación de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador, (Vol. 4), 53-60 file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/LA+REVISTA_N4-53-60-1.pdf

Ogaz Arce, L. (2022). *Pan, libertad, amor y ciencia: huelga general, poder popular y la masacre del 15 de Noviembre de 1922 al cumplirse los 100 años*. Federación de Trabajadores Regional Ecuatoriana

Ramón San Martín, A., Moncayo, M., Dávila, E., Ramos, G., Erazo, W., Mantilla, G. (1978). Los comuneros [Canción]. En *Viento Bravo*.

<https://www.youtube.com/watch?v=EQDNBwAHL2A> Véase también otras versiones en:

<https://www.youtube.com/watch?v=pVTY7sefjYk> y

<https://www.youtube.com/watch?v=S5tl04zIOCs>

Vinueza P., R. (11 de agosto de 2019). Rosita Paredes, heroína popular. *Periódico Opción*.

<https://periodicoopcion.com/rosita-paredes-heroina-popular/>

Vinueza P., R. (12 de noviembre de 2020). La lucha obrera y la Cantata al 15 de noviembre de 1922. *Periódico Opción*. <https://periodicoopcion.com/la-lucha-obrera-y-la-cantata-al-15-de-noviembre-de-1922/>



Grupo de vecinos compartiendo prensa militante.
Cortesía Pocho Álvarez.

Tomar la calle cantando: Historia y procesos del Grupo y Centro Cultural Huasipungo

Patricio Robalino
Ponente nacional

Antecedentes, orígenes

Mi nombre es Patricio Alejo Robalino Espín. Soy oriundo de un pequeño pueblo de la sierra central del Ecuador, en la provincia del Tungurahua, con diminutivo incorporado: San Miguelito de Píllaro. Nací el 2 de febrero de 1962. Mi abuelo materno, don Julio Espín Lara, era fabricante de tejas y músico dulzainero. Mi abuela Victoria era panadera y agricultora. Mi padre era ebanista, constructor de guitarras y requintos. Mi madre era agricultora y arrendaba huertas para sembrar y cosechar.

Desde que tengo memoria, me ha gustado estudiar la música popular ecuatoriana. Mi abuelo Julio nos hacía acompañarle a la entrega de las tejas. El día del “enteche” de las casas era un día muy feliz para todos. Al finalizar la obra, don Julio sacaba de su levita un par de dulzainas de lata, compradas en la “Navidad Chiquita” junto a la estación del tren en Ambato y tocaba por varias horas, haciendo bailar a los dueños de la casa nueva. Mi padre Jacinto nos hizo vivir la niñez en el taller de guitarras: no era fácil lijar, charolar o encordar dos docenas de guitarras, ya que los dedos dolían y sangraban, pero había que hacerlo. Luego, vivíamos la alegría de entregar en la estación de tren en Ambato dos o tres docenas de guitarras, abrazaditas, besándose entre sí, para que viajen a Guayaquil. Allá mi tío Carmelo las vendía, y, según dicen, les ponía una etiqueta con su nombre para pasar a la historia como fabricante.

La música fue parte de mis pobres ropajes infantiles: Gerardo Robayo, oficial del taller de mi padre, me enseñó los primeros acordes; y don Miguel Mármol, músico popular del barrio San Luis de Ichisí, del cantón Pedro Moncayo y su esposa, Mariana Hermosa, me inculcaron el amor por la copla popular. Y mis primos Carlos, David, Lucas y Guadalupe Robalino, del grupo musical Inti Chasqui, me mostraron un camino

sorprendente y explosivo: la música protesta. Recuerdo que escuché embobado la adaptación que hicieron de la canción de Violeta Parra *¿Qué he sacado con quererte!*¹⁵ “¿Qué sacamos con petróleo, ayayay!/ Que exportamos a los yanquis, ayayay/ ¿Qué harán con ese dinero, ayayay?/ Si el pueblo sigue más pobre, ayayay”. Esto sucedía en Píllaro, en los años sesenta.

Huyendo de la desesperanza, mi padre,
Un día nos trajo con los bártulos a Quito,
A sí como estábamos, bolsillos y barrigas vacías; y con muchos
Sueños que se regaban como miel por los ojos. Entonces
Íbamos al colegio, al trabajo, al mercado, al
Parque los domingos, con las enamoradas,
Una vez al mes al cine Alhambra, el día de pagos.
Nadie ha logrado, desde entonces, alejarnos de la música o la lucha,
Gustosos nos damos ya como medio siglo de vueltas alrededor del sol,
Ojalá nuestros cantos ayuden a desterrar el odio, la injusticia, la guerra.¹⁶

Llegamos a Quito en 1972. Dos viejos, nueve guaguas, mejillas rojizas, once caras asustadas. Un camión, dos muebles, tres ropas, una cama, hasta manzanas trajimos. Mi padre había conseguido un puesto de conserje del Colegio Nacional Mejía, en la calle Vargas, por el parque La Alameda. El propósito era ingresar al colegio para buscar el cuarto que había sido asignado al nuevo portero y a su familia. Era un día de manifestaciones contra el gobierno: estudiantes corriendo, gas lacrimógeno por todas partes, policías amenazantes, gritos, insultos y pedradas. Mi madre, rezando y suplicando a papá que regresemos a Píllaro. Mi padre, firme: “*Nos quedamos*”.

¹⁵ Parra, V. (2022). Qué he sacado con quererte [Canción]. En *Violeta Parra. Recordando a Chile*. Fundación Violeta Parra. https://youtu.be/W_hD91_HY54

¹⁶ La palabra huasipungo es de origen quichua y significa “casa-puerta” (*wasi*: casa y *punku*: puerta). En las haciendas de la sierra del Ecuador, el huasipungo era una parcela de tierra que el patrón entregaba a los indígenas a cambio de su trabajo, en lugar de un salario. En esa parcela, los indígenas construían chozas y cultivaban alimentos. *Huasipungo* es también el nombre de la novela indigenista del escritor ecuatoriano Jorge Icaza, publicada en 1934, en la que denunciaba la violencia y la explotación contra los indígenas ecuatorianos. Los huasipungos, así como otras formas precaristas de tenencia de la tierra con fines agrícolas, desaparecieron paulatinamente en los años sesenta del siglo XX a partir de la expedición de la Ley de Reforma Agraria y Colonización (1964). Véase: Icaza, J. (1934). *Huasipungo*. Imprenta Nacional. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/1006> [Nota de la Editora].



Grupo Huasipungo, Taller Naún Briones, Quito, c. 1990. Cortesía Patricio Robalino.

Éramos estudiantes y conserjes del Colegio Mejía. Formé parte de un grupo de estudio que, aparte de las asignaturas colegiales, se enfocaba en la reflexión político- militante. Allí conocí a Fausto Basantes, porque a los más estudiosos o “matones” nos ponían en la segunda sección. Fausto sería posteriormente líder del movimiento armado Alvaro Vive Carajo (AVC). Compartimos largas tardes de discusión y de lecturas de izquierda, desarrollamos actividades de agitación y militancia y consolidamos una fuerte amistad. Su asesinato en 1986 a manos de la Policía¹⁷ me destrozó, así como a mi madre, quien era nuestra

¹⁷ En julio de 2016 se exhumaron los restos de Fausto Basantes del cementerio Parques del Recuerdo y se dio inicio a una investigación por asesinato, bajo el contexto de ejecución extrajudicial. Véase (Julio de 2016). *Expertos de Colombia refuerzan investigación por muerte de Fausto Basantes, exdirigente de AVC*. Fiscalía General del Estado.

compañera de cafecito y conversaciones, pero me comprometí más con la militancia, la cultura y el arte.

Junto a varios hijos de los conserjes del Colegio Mejía fundamos el Grupo Huasipungo un 18 de agosto de 1978. Por pocos días lo llamamos Quitumbe. Desde entonces, nos pusimos en contacto con partidos y movimientos de izquierda revolucionaria ecuatoriana: Frente Amplio de Izquierda (FADI), Partido Comunista Ecuatoriano (PCE), Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano (PCMLE) y movimientos ligados a la Teología de la Liberación, especialmente del ala del padre Fabián Vásquez.

Para ayudar a conseguir el pan de la familia, pasé a estudiar a la sección nocturna del colegio. Esta sección era mixta y permitía el ingreso de personas sin límite de edad. Huasipungo fue el grupo que representaba al Colegio Mejía nocturno. Fue en ese momento que se incorporaron al grupo María Carmen y Margarita Pinto Cruz. Más tarde se uniría su hermana María Elena. Las tres son hijas de un albañil, músico de banda de pueblo, y de una vendedora de verduras del Mercado de San Roque. Sus experiencias dan testimonio de una niñez, adolescencia, juventud y adultez marcadas por la violencia doméstica y la pobreza; refieren una vida de lucha por conseguir empleo, estudiar, hacer práctica artística y militancia política y, a la vez, conseguir mejoras para el barrio La Loma y la Parroquia de Conocoto. Ellas han sido activas manifestantes en las calles de Quito cuando había que participar en las protestas del pueblo, frente a la corrupción y la injusticia, siempre con obras artísticas en solidaridad con los familiares de los desaparecidos, los maestros en huelga y los estudiantes. Incansables, dando talleres de música y danza para todos. Siempre.

En el Mejía Nocturno fuimos cómplices de la visita y la toma temporal del Colegio Mejía por parte de un comando nicaragüense del Frente Sandinista para la Liberación Nacional (FSLN), acompañados por los compañeros del Consejo Estudiantil. Nos integramos al Partido Comunista Ecuatoriano.

<https://www.fiscalia.gob.ec/fiscalia-realizo-la-exhumacion-del-cuerpo-de-fausto-basantes-exdirigente-de-avc/> [Nota de la Editora].

Contexto histórico en el que nació Huasipungo

En la década de los setenta del siglo XX, varios países de América del Sur y Centroamérica vivían dictaduras civiles o militares: Augusto Pinochet, en Chile; Rafael Videla, en Argentina; Anastasio Somoza, en Nicaragua; y el Triunvirato Militar, en Ecuador. De la mano de Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara triunfa la Revolución Cubana en 1959. Con ese ejemplo, brotan varios grupos insurgentes armados en toda la región: el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua; el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FFMLN) en El Salvador; el Movimiento 19 de Abril (M19), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en Colombia; Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T); Alfaro Vive Carajo (AVC) y Montoneras Patria Libre (MPL) EN Ecuador, entre muchos más.

En 1978, cuando se funda Huasipungo, Ecuador vive el proceso de retorno a la democracia con el gobierno de Jaime Roldós Aguilera (1979-1981), quien recibe el poder de manos del Consejo Supremo de Gobierno Militar, conformado por Jaime Durán, Luis Leoro y Alfredo Poveda. El petróleo recién descubierto en el país abría la posibilidad de obtener recursos para el Estado y, a la par, redistribuir la riqueza del país.

Durante el gobierno socialcristiano de León Febres Cordero, entre 1984 y 1988, Huasipungo participó en jornadas de protesta y agitación, tanto en la calle como en el escenario. El grupo oficialmente militaba en el Comité de Artista del Frente Amplio de Izquierda (FADI). En este período y luego, durante el gobierno del socialdemócrata de Rodrigo Borja entre 1988 y 1992, somos asediados por agentes policiales, generalmente camuflados de civil. Sufrimos agresiones, junto a familiares y compañeros: a Carmita le dispararon en una pierna luego de una función en solidaridad con los desaparecidos; a mí me golpearon y tomaron preso en varias ocasiones. Las organizaciones de estudiantes y trabajadores estaban fortalecidas y se alinearon con los partidos y movimientos de izquierda revolucionaria, unas con la izquierda comunista pro soviética (Partido Comunista Ecuatoriano-PCE y FADI), y otras con la China comunista (Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano-PCMLE y Movimiento Popular Democrático-MPD).

Estos partidos y movimientos tenían sus propias organizaciones culturales: el Comité de Artistas del FADI con agrupaciones como Jatari, Pueblo Nuevo, Yerbales, Sendero, Huasipungo, y artistas como Susana Reyes, Camilo Luzuriaga y Enrique Males; el MPD con la Unión de Artistas Populares, con grupos musicales como Cantores del Pueblo, Los Comuneros, Chumichasqui, Noviembre 15 y artistas como Terry Pazmiño, Giovanni Escorza y Alberto Carcelén. Otras agrupaciones y artistas que no militaban en organizaciones políticas, pero que tenía presencia en escenarios y jornadas de solidaridad y protesta social eran Taller Naún Briones, Peguche, Ñanda Mañachi, Los Huayanay, Rumbasón, Los Cuatro del Altiplano, Jaime Guevara, Sandra Bonilla, Gloria Arcos, entre otros.

Militancia

Nos presentábamos como integrantes del Comité de Artistas del FADI y, luego, del Movimiento de Liberación Nacional. Margarita nunca se olvida del susto que se llevó cuando una tropa de militares ingresó sorpresivamente a su local de disfraces y, ante su rostro asustado y resignado, le dijeron algo así: *“Cálmese compañera, reciba el saludo de mi general Frank Vargas Pazzos. Estamos aquí para agradecer su apoyo y ponernos a sus órdenes en lo que necesite, incluyendo seguridad”*. Esto ocurrió en el contexto de “El Taurazo”, la revuelta del Gral. Frank Vargas Pazzos contra el gobierno de Febres Cordero, que llevó a la retención del presidente en la base militar. Posteriormente, Vargas sería juzgado, condenado e indultado.¹⁸

Como egresados del Colegio Mejía, fuimos cofundadores de organizaciones artísticas de fuerte contenido político, entre ellas: Frente Cultural Julio Pico de Conocoto, Coordinadora de Artistas Populares de

¹⁸ En 2008, la Asamblea Constituyente concedió la amnistía a los militares involucrados en “El Taurazo”. Luego de la amnistía, los comandos de Taura entablaron una demanda ante Comisión Interamericana de Derechos Humanos para que se les restituya todos sus derechos. (CIDH). Véase (14 de junio de 2008). Amnistiados 62 protagonistas de Taurazo de 1987. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/2008/06/14/0001/8/62E40FE89544419E8129EA8A7133731C.html> y (18 de junio de 2024). Asamblea decidió sobre proceso de amnistía de los comandos de Taura. *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/actualidad/politica/asamblea-comandos-taura-amnistia.html> [Nota de la Editora].



Pinta de Alfaro Vive Carajo, plaza San Francisco, Quito, 1986. Cortesía María Teresa García.

Quito y Conocoto, Centro Cultural Conocoto, Comité de Artistas de Pichincha, Asociación de Músicos Andinos Populares del Ecuador (AMAPE), Movimiento Urgente, Movimiento Cultural Chamiza, Chozas y Quenas y Vientos y Trovadores. Estas organizaciones, junto a otras de perfil más cultural, actuaban directamente en acciones políticas partidistas, siempre ligadas a la izquierda comunista o la Teología de la Liberación.

La tristeza también formó una parte importante de nuestra vida: la represión vivida, las golpizas y la cárcel, las persecuciones, los sobresaltos, las amenazas a mi madre y el temor de perder a nuestras hijas pequeñas. Cuando a Carmita le dispararon un balazo en una pierna, fue salvada de milagro por un médico amigo, quien la atendió de urgencia en su consultorio en el redondel de La Floresta. Luego, fue trasladada al hospital del Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social (IESS), de donde la paciente se tuvo que fugar ante la presencia de la Policía, que exigía retener a la víctima del atentado, para interrogarla sobre las posibles causas del mismo.

Si bien los asuntos de militancia política izquierdista nos proporcionaban cierta cercanía con otros artistas, militantes de mucho prestigio nacional e, incluso, internacional, sentíamos que esta relación no disimulaba la discriminación, aun dentro del partido, resultado de una relación desigual de poder interna. Sentíamos que no todos los militantes éramos iguales: nos separaban paradójicamente la pobreza y el origen social. Éramos nosotros quienes pasábamos días pegando propaganda en las calles, repartiendo hojas volantes, cantando y agitando en fábricas, sindicatos y universidades. Luego, actuábamos en los actos públicos del partido, mientras otros sólo asistían sólo a las reuniones y a estos eventos oficiales.

Esto nos empujó a cultivar la amistad y a plantear propuestas de trabajo con nuestros pares, militantes o no, pero que tenía características similares, como los grupos Inti Chaski, Yacubamba, Los Comuneros, Canto Bravo, Yerbales, Sendero, Peguche, Taller Naún Briones, Perros Callejeros y los artistas Enrique Males, Fernando Jaramillo, Carlos Michelena, Fabián Velasco, Gloria Arcos, Jaime Guevara y Sandra Bonilla.

Centro Cultural Huasipungo

Trabajar y estudiar junto al pueblo fue uno de los lemas de la izquierda que nos caló profundo. Teníamos el conocimiento ancestral, legado de nuestros abuelos, al que sumamos los conocimientos de occidente. Así, ingresamos al Conservatorio Nacional de Música, ubicado en la calle Cuenca, en el Centro Histórico de Quito. Ya con un título de maestría, Carmita fue directora de la sección inicial y publicó el texto *Creciendo con la música*. Margarita estudió Danza Nacional Ecuatoriana en el Instituto Superior Nacional de Danza y fue maestra y directora de danza ecuatoriana. Por mi parte, me gradué en Maestría en Gestión Cultural en la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, para fortalecer mis conocimientos como capacitador comunitario y gestor cultural del Gobierno Autónomo Descentralizado de la provincia de Pichincha.

En las instituciones no podíamos aplicar nuestra filosofía, sueños y forma de pensar. La respuesta fue crear el Centro Cultural Huasipungo como un espacio para sembrar, regar, cuidar, cosechar y volver a sembrar. Esta renovación nos dio nuevos aires para prolongar nuestra propuesta artística y cultural.

Huasipungo siguió activo incluso cuando la izquierda, a nivel mundial, entró en crisis, con la caída del Muro de Berlín (1989), la disolución de la Unión Soviética (1991), mientras los movimientos revolucionarios entregaban sus armas, caían las dictaduras y aparecían las supuestas democracias. Nos dedicamos al trabajo comunitario a través de talleres de capacitación artística y otras actividades: con los hijos de los vendedores del Mercado Mayorista de Quito, en la Escuela Intercultural Bilingüe Tránsito Amaguaña; con los adultos mayores de la Comuna Chilibulo-Marcopamba-La Raya; con los vecinos del Frente Cultural Rumiñahui y Curipungo, de Sangolquí; y con los niños y adolescentes del barrio La Loma de Conocoto. Grabamos un disco compacto con niños y niñas en situación de calle de la Fundación Laura Vicuña y otro de música y poesía con mujeres víctimas de violencia intrafamiliar del CEPAM.



Patricio Robalino al final de un taller de música con mujeres populares. Cortesía del autor.

Somos parte del Nuevo Canto Latinoamericano

La generación de los años setenta no hacía música, danza, teatro o poesía en busca de un producto artístico consumado, con “el arte por el arte” como objetivo final. Pese a que le dábamos una gran importancia a la investigación, la calidad en la interpretación y la puesta en escena, nuestro objetivo final era la práctica artística ligada a la resistencia social, sin panfletos. Buscábamos el reconocimiento de la diversidad cultural, luchando contra la injusticia no sólo en el escenario sino también en la calle y la acción. Pegábamos propaganda o manifiestos en las calles; pintábamos murales por las noches o las madrugadas; asistíamos a las reuniones cargando a nuestras hijas pequeñas en brazos; activábamos huelgas obreras y paros de maestros. También vivimos la represión policial, con amenazas y disparos nocturnos contra las viviendas de nuestros padres.

Nuestro legado

Consideramos que el Grupo y el Centro Cultural Huasipungo ha aportado en varios aspectos:

a) Militancia: La denuncia social realizada a través de acciones políticas concretas como la organización de células revolucionarias, la producción y ejecución de festivales, y la participación en marchas y jornadas de protesta, así como tareas de agitación y propaganda (pegatinas en las paredes, murales, etc.)

b) Investigación Cultural, a través de estudios de la diversidad cultural del país: investigación de la historia de las músicas ecuatorianas; vestimentas de la Diablada Pillareña; alimentos tradicionales como la colada morada y las guaguas de pan de Difuntos; tradiciones como la elaboración de los testamentos de fin de año; las coplas populares de Tabacundo y Cayambe, para transmitirlos a través de cursos, talleres, conferencias y charlas.

c) Creación, mediante obras de música, literatura y danza que incluyen experiencias en la militancia y la investigación, entre ellas: *Pan, Techo y Empleo*, contra Febres Cordero; *Yambo en mi corazón*, en memoria de los hermanos Restrepo; *A la lucha por el agua*, en las movilizaciones en

defensa de este recurso; *Jaku Jaku Mama Tránsito*, como homenaje a Tránsito Amaguaña; *Colibrí de los ojos tristes*, ante las muertes de Fausto Basantes y Julio Espín; *Para que nunca más* y *Así se habla*, contra la violencia hacia las mujeres.

d) Difusión de la diversidad cultural del Ecuador a través de la creación, montaje y puesta en escena de obras multidisciplinares de música, poesía y danza: *Partituras de barro*, en la Casa de la Danza, el Teatro Prometeo y el Teatro Demetrio Aguilera Malta; *Mapa festivo del Ecuador*, en el Teatro México; *La Diablada Pillareña*, en plazas de Píllaro y Quito; *Cantos y danzas de chagras con esperanzas*, en el Teatro del Municipio de Píllaro y el Museo Pedro Traversari; *Testamentos de Fin de Año*, en varias emisoras de radio y televisión de Quito; *Cantídotos contra la desmemoria*, en varios teatros, entre otras.

e) Formulación de proyectos culturales, encaminados a fortalecer el tejido sociocultural. En el ámbito de la organización comunitaria estos proyectos fueron: el Comité de Artistas del FADI, el Frente Cultural Julio Pico de Conocoto, el Frente Cultural Delfín Robalino, la Asociación Interprofesional de Artesanos de San Miguelito de Píllaro, el Comité de Artistas de Pichincha, el Movimiento Cultural Chamiza, la Asociación de Músicos Andinos Populares del Ecuador (AMAPE) y grupos culturales comunitarios como el Frente Cultural Rumiñahui. En el ámbito de la música, algunos de los proyectos culturales desarrollados fueron el Coro de Pacientes Psiquiátricos del Hospital Julio Endara, el Coro Intercultural Bilingüe Escuela Tránsito Amaguaña y el Coro de la Tercera Edad en Curipungo, cantón Rumiñahui.

Otro de nuestros aportes fue la redacción y aprobación del Esquema y Perfil de Certificación Profesional e Instrumentos de Evaluación para Músicos Populares y Artistas Plásticos, incluyendo graffiti, por medio la Subsecretaría Técnica del Sistema Nacional de Cualificaciones y Capacitación Profesional (SETEC) del Ministerio del Trabajo. Finalmente, el Centro Cultural Huasipungo impulsa un programa de música, creado para dar respuesta a las nuevas generaciones, que buscan otras propuestas culturales y musicales, combinando la academia y la sabiduría popular. Se destaca la Orquesta de Cámara Quishuar.

Todavía cantamos¹⁹



El Grupo Huasipungo celebrando las festividades andinas. Cortesía Patricio Robalino.

El mundo ha cambiado y nosotros también. Creemos que ahora defender nuestras culturas y ejercer nuestras identidades es tener una actitud revolucionaria. Ya no militamos en partidos: creemos más en la gente. Y bailamos, hacemos coplas, cantamos, armamos proyectos. Hace cuarenta y siete años tomamos esta ruta y no la hemos abandonado, seguimos haciendo labor comunitaria con apoyo de varias instituciones. Los tres tenemos enfermedades catastróficas y seguimos trabajando sin decaer.

Nuestras hijas se contagiaron de este proyecto: Ale Robalino es compositora y dirige la Film Orquesta de la Universidad de las Américas,

¹⁹ Sosa, M. (1984). Todavía cantamos [Canción]. En *¿Será posible el sur?* PolyGram Discos S.A. <https://youtu.be/0nWa1Ulk528>

mientras que Amanda Robalino es cineasta y productora de *Ukamau Y Ké*, *Freda* y otras películas. Ellas fortalecen el Centro Cultural Huasipungo, al que actualmente asisten alrededor de 35 personas, entre niños, adolescentes, jóvenes y adultos. Ellos estudian permanentemente con nosotros y, en algunos casos, han emprendido nuevos caminos en el campo del arte y la cultura. Una de nuestras actividades más recientes fue el Encuentro de Orquestas Infantojuveniles del Valle de los Chillos, con apoyo del Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI).

Biografía

Músico popular y gestor cultural. Nació en la parroquia San Miguelito de Píllaro, provincia del Tungurahua, en 1962. Fundador del Grupo Huasipungo, integrado por los conserjes del Instituto Nacional Mejía en 1978.

Cuenta con formación en Lengua y Literatura, así como música latinoamericana y lengua y cultura quichua. Magíster en Gestión Cultural por la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador. Autor de varios estudios sobre la historia musical del Ecuador, así como de varias canciones y montajes escénicos que han sido estrenados en diversos escenarios del país.

Ha sido fundador y/o integrante de varias organizaciones culturales, artísticas y políticas. Su trabajo, junto al del Grupo Huasipungo y al del Centro Cultural del mismo nombre, ha sido abordado en varias tesis de grado de universidades ecuatorianas y extranjeras.

Su proyecto más reciente fue la elaboración del esquema y perfil de Certificación Profesional en Música Popular, con el aval del Ministerio de Cultura y Patrimonio y la Subsecretaría Ecuatoriana de Cualificaciones Profesionales. Este proyecto que ha beneficiado a cientos de músicos populares ecuatorianos.

Bibliografía

Guerrero Gutiérrez, P. (-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. (Tomos 1-2). Pylen & Sons / Conmusica.

Huasipungo. [huasipungo.robolino]. (2024). Facebook.
<https://www.facebook.com/huasipungo.robolino>

Parra, V. (2022). Qué he sacado con quererte [Canción]. En *Violeta Parra. Recordando a Chile*. Fundación Violeta Parra. https://youtu.be/W_hD91_HY54

Pato Robalino Huasipungo. [patorobalino.huasipungo]. (2024). Facebook.
<https://www.facebook.com/patorobalino.huasipungo/>

Peralta Idrovo, H. Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano. Quito, 2003, 200 p. Tesis (Maestría en Comunicación). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/2523>

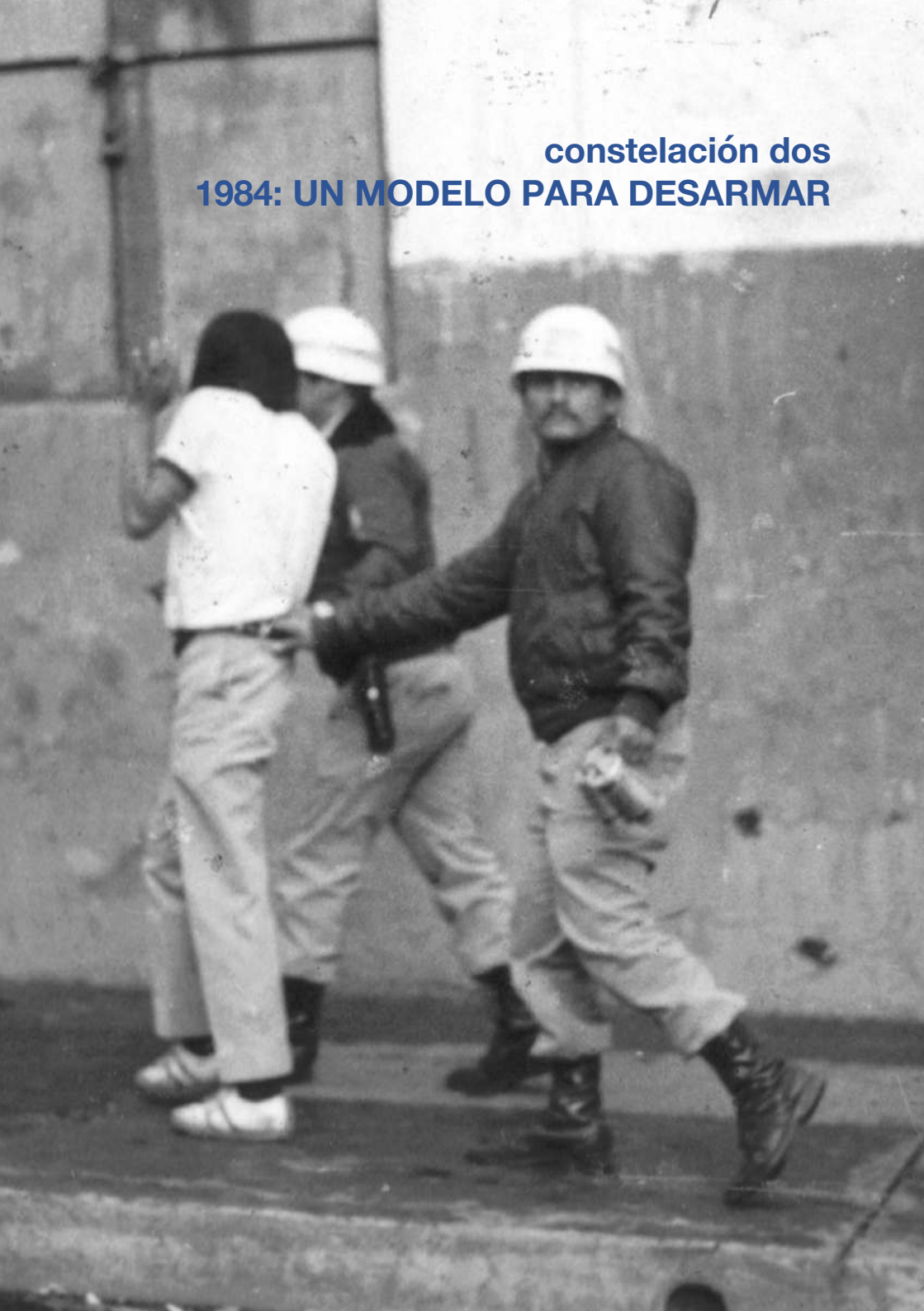
Quishuar Orquesta de Cámara. [QUISHUAROrquesta]. (2024). Facebook.
<https://www.facebook.com/QUISHUAROrquesta>

Robalino Espín, P. Mujeres de Barro y Bronce, Rosa Margarita y María Carmen Pinto Cruz: la vida construida a través de la danza y la música ecuatoriana. Quito, 2022, 100 p. Tesis (Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/8860>

Robalino Pinto, V. Patricio Robalino: huella de un gestor cultural. Investigación etnográfica y reflexión de los procesos de gestión cultural popular con perspectiva histórica, reflejados en un producto artístico musical. Quito, 2022, 92 p. Tesis (Maestría en Gestión Cultural y Políticas Culturales). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
<http://hdl.handle.net/10644/8883>

Sosa, M. (1984). Todavía cantamos [Canción]. En *¿Será posible el sur?* PolyGram Discos S.A. <https://youtu.be/0nWa1UIk528>

**constelación dos
1984: UN MODELO PARA DESARMAR**



2024-1984:

El modelo a desarmar es el de la derecha

Josefina Torres Jiménez

Moderadora

Una provocación inicial como invitación

*Es urgente permitirnos hurgar en la memoria.
Un ejercicio incómodo quizás,
para quienes curiosamente, inquietan el pasado.*
2024-1984

Enunciar 1984 provoca una evocación al pasado. Regresar la mirada para ver el camino recorrido al que se acude, únicamente, con la inquietud generada desde el presente implica, también, reconocer que en él confluyen varias generaciones.

Me gustaría pensar, como Walter Benjamín, que este encuentro intergeneracional es la constatación de que “existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra” (Benjamin, 1989). Resulta interesante asumir que esa *cita secreta* nos provoca sensaciones que guardan cierta similitud con aquellas tareas de las que no podemos desentendernos y que, como toda tarea, implican cierto grado de incomodidad. Esta cita secreta advierte el encuentro, o tal vez, el desencuentro de dos tiempos que desconocen su *emparentamiento*, pero lo intuyen.

La inquietud por el pasado implica reconocer que no existe tal cosa como el descubrimiento del pasado petrificado y quieto que espera por nosotros. El compromiso y la invitación que acá se propone tiene que ver con inquietar la memoria para que ésta nos revele lo que injustamente hemos olvidamos colectivamente. Es en el olvido que nos olvidamos de nosotros mismos y, al hacerlo, nos representamos fantasmagóricamente, como una alegoría que desvirtúa nuestra fuerza y nuestras luchas y nos coloca sobre la nostalgia del presente. Así, abandonados a nuestra suerte, en la desmemoria de nuestras luchas, nos quedamos abocados a la

angustia de la permanente derrota. Pero, ¿a quiénes les interesa constituirnos desde la desmemoria de la derrota?

Hurgar en la memoria es también recordar para redimir, benjaminianamente: es recurrir a las imágenes, palabras, músicas y cantos del recuerdo, a contrapelo de los síntomas presentes, esos síntomas que nos afectan y, por ende, interpelan sus huellas. Se trata de abocarse a la laboriosa tarea de desarmar y (re) armar el camino, buscando una red de asociaciones encadenadas de esas imágenes, palabras, músicas y cantos con un específico sentido, eso que el filósofo alemán denominó *constelaciones*: “la percepción de similitud se halla asociada en cada caso en un destello...que se ofrece a la vista de modo efímero y pasajero” (Benjamin, 1990).

Los lugares varios por los que transitamos, desde los cuales sentimos, vemos e interpretamos, complejizan aún más esta invitación. Por ello, asumimos que se trata de una provocación, un gesto en el que, existiendo cierta incomodidad, implica preguntar con urgencia por la memoria para *constelar* nuestros rumbos, porque hacerlo tiene que ver con nosotras y nosotros, con nuestro deseo y la voluntad de lucha inquebrantable. Esta invitación inicia asumiendo la necesidad de constelar un camino que nos rememora y posiciona, a contrapelo de quienes se esfuerzan en borrar y desacreditar nuestras luchas.

La provocación es una invitación que nace desde el presente hacia ese 1984, preguntando ¿qué tiene que ver conmigo? Una pregunta formulada en singular y en colectivo.

Los síntomas presentes son huellas y persistencias de lucha

El miedo nunca nos inmovilizó
Patricio Robalino, 2024

La “Constelación dos 1984: un modelo para desarmar” propone inicialmente llamar la atención sobre una articulación necesaria entre la emergencia cultural y estética del Nuevo Canto Latinoamericano y la política. Interesa indagar sobre el poder, entendido como correlación de

fuerzas entre clases y grupos antagónicos²⁰ (Ouviaña, H., L’Huillier, F., 2023), en el escenario de una década en la que se inscriben las estrategias y recursos que la derecha y la izquierda, políticamente hablando, despliegan para materializar sus proyectos. La iniciativa del Nuevo Canto Latinoamericano, desarrollada como una forma militante que acompaña la lucha de los partidos políticos y las organizaciones que, ideológicamente, se adscriben a la izquierda, se construyó y enfrentó a un escenario hostil y violento, censurado y perseguido por gobiernos, actores y organizaciones de derecha nacionales y vinculadas internacionalmente. Es así que, avocados a seguir las huellas de los síntomas que evidenciamos hoy, llamamos la atención sobre la “coincidencia” con el presente y el escenario actual en Ecuador. Es urgente interrogarnos: ¿qué tienen en común los años 1984 y 2024? Hacerlo implica indagar y asociar, a manera de constelación, los sucesos.

Hoy, apellidos de gobernantes como los Noboa y los Lasso, por citar algunos. Preocupaciones por la seguridad, la violencia, la falta de empleo. Apelativos que designan al enemigo interno como terrorismo y delincuencia organizada. Los rostros de esos nuevos enemigos internos se construyen desde el perfilamiento racializado de las y los empobrecidos, que sugiere también su identificación con los sectores de izquierda, pues coincide con el desacato al orden establecido. Y, por lo tanto, discursos de gobierno aupados en la guerra interna para enfrentar lo que han definido como “grupos de delincuencia organizada” y que los ubica como objetivo de guerra, con el concierto de organismos del gobierno estadounidense, principalmente.

Esos síntomas de hoy hacen resonar con fuerza 1984: los mismos apellidos vinculados con León Febres Cordero, los grandes grupos económicos y su poder político pugnando por el gobierno del estado para resguardar sus intereses de clase. Las mismas preocupaciones traducidas en el lema de campaña presidencial del Partido Social Cristiano, “Pan, techo y empleo”, y que resuenan hoy frente a la precariedad, el desempleo y el déficit de vivienda. Los mismos apelativos y discursos que

²⁰ No se desarrolla el concepto de poder en este artículo, pero es necesario incluirlo para situar el escenario histórico y el propósito que persigue la Constelación dos, sin embargo, importa considerar que entendemos el poder desde el marxismo, en tanto relación, y los trabajos posteriores de Gramsci al respecto del conflicto y la correlación de fuerzas entre clases y grupos antagónicos.

Marcha del 1 de mayo convocada por el Frente Unitario de Trabajadores, Quito, 1985. Cortesía Pocho Álvarez.



el gobierno utiliza hoy para activar la seguridad y represión estatal, en aquel entonces fueron justificados para garantizar al país como una “Isla de Paz”, en medio de la situación colombiana y peruana. La política de gobierno de “mano dura” incluyó la eliminación de grupos de izquierda calificados como delincuentes y terroristas, para así lograr paz y seguridad.

Síntomas de hoy que, como izquierdas, nos conectan de un lado con la experiencia social, política y cultural del miedo; de otro lado, no pueden comprenderse, sin apostar por la esperanza organizada que se evidencia en las luchas populares de las izquierdas. Sobre esas persistencias se evoca la memoria. Redimir-nos del olvido selectivo, es el sentido de nuestra constelación, pues el “miedo nunca nos inmovilizó” (Robalino, 2024).

Indudablemente, hay una complejidad para poder abarcar todo lo que implicó 1984 cuando se lo inscribe en una década a la que debemos volver, a través de las huellas en el presente. Esos síntomas que nos permiten recordar, redimir y develar la potente imaginación política que conmovió desde la música y acompañó las luchas con su canto, volviéndolo un campo de lucha en sí mismo.

Conscientes de que este trabajo es una invitación inicial, tal como lo anunciamos en la introducción, y que constituye un primer gesto provocador, proponemos acercarnos a la constelación mediante tres ejes de reflexión, para darnos cita entre generaciones con distintos tiempos y experiencias que requieren relacionarse entre sí. Así, el Nuevo Canto Latinoamericano debe ser inscrito en el dimensionamiento de tres entradas reflexivas sobre la política de 1984 y nuestro presente, a saber:

1. Élite, giro neoliberal y democracia. Es el artículo del sociólogo Henry Allán propone una visión crítica al llamado retorno de la democracia en el año 1980, y examina la década del ochenta a la luz de la implementación de la agenda neoliberal y el modelo de ajuste estructural, evidenciando a las élites de este proyecto como líderes interesados en su aplicación en el país.
2. Seguridad, represión y memoria. Muestra la investigación de la politóloga Pamela Viteri sobre el diseño y la aplicación de la

política de seguridad en los ochentas, sus objetivos y los mecanismos de represión, desaparición forzada y extrajudicial de activistas y militantes de izquierda, articulando la lucha por la memoria, aún incompleta, a través del ejercicio del derecho, la judicialización y la justicia, como instrumentos de reparación.

3. Radio, medios de comunicación y nueva canción latinoamericana. El trabajo y experiencia del comunicador Pablo Salgado rememora sobre el tipo de medios de comunicación de los ochentas, entre los que la radio tuvo un papel central y se constituyó en un importante recurso para la transmisión de la nueva canción latinoamericana.



Desfile del 1ro de Mayo de 1984, Quito. Cortesía Pocho Álvarez.

2024-1984: El modelo a desarmar es el de la derecha

*Redimir nuestras luchas del olvido,
es el sentido de nuestra constelación.
A contrapelo de la memoria selectiva
como narrativa de la(s) derecha(s) 2024-1984*

Parece necesario hacer un primer develamiento para que nuestra constelación vaya mostrándonos el sentido que tiene hurgar en la memoria; se trata de evidenciar que, desde el lugar presente, en las preguntas intergeneracionales que nos hacemos, hay una constante: la derecha, sus estrategias, recursos, discursos y líderes.

Y nos vendría bien, además, recordar que la derecha es siempre reactiva a la acción de las izquierdas. De hecho, su autorreconocimiento ideológico en el Ecuador fue consecuencia del “nacimiento” de la izquierda, con principios y proyectos políticos antagónicos y emancipatorios al orden del status quo. Entre 1926 y 1930, años en los que se fundan los partidos Socialista y Comunista, respectivamente, la derecha se constituye como su opuesto para hacer frente a la doctrina comunista en el terreno de la disputa política en el que los partidos son el actor de la disputa. Los partidos tradicionales Conservador y Liberal, tal como están hasta ese entonces, no logran dar una respuesta a ese nuevo discurso político: el intento de Jacinto Jijón y Caamaño para orientar al partido conservador hacia la derecha no fue suficiente. Lo que tendremos en adelante, es el esfuerzo de la derecha para responder a la propuesta comunista, no sólo desde los partidos políticos, eso sí, sino a través del desarrollo de varias estrategias que re-configuran toda su práctica de forma integral. En palabras de Agustín Cueva, la derecha siempre reaccionó al avance de la izquierda “con una típica medida ‘contrainsurreccional’” (Cueva, 1987)

Por el contrario, la izquierda, enmarca su lucha en su auto identificación, en la preservación de la vida, en la dignidad de los cuerpos, en la alegría por la transformación social que se escuchaba en los cantos. Y eso emociona. Cuando la política logra conmover, apasionar y movilizar es porque ha logrado conectar con la sensibilidad de un pueblo dispuesto a organizarse para resistir y luchar, convencido del triunfo. El año de 1984, a contrapelo de la siniestra política de las derechas, encontró en la cultura

de izquierda un lugar donde simbólico activa la generación autónoma de proyectos emancipatorios y, por lo tanto, una estética de la liberación. Esas luchas en común que estuvieron en la voz, en la palabra, en el cuerpo, en el canto, son también las huellas de se vuelven presente hoy, pese a la insistente estrategia de olvido y desvalorización que despliega la derecha.

Reflexiones para constelar

*Existen en la historia derrotas que más tarde aparecen como luminosas victorias,
presuntos muertos que han hecho hablar de ellos ruidosamente,
cadáveres de cuyas cenizas la vida ha resurgido más intensa
y productora de valores*
Antonio Gramsci, 1974

Son más o menos cuarenta años desde 1984 y cuarenta y cuatro de retorno a la democracia. En este ejercicio al que invitamos al lector hay una articulación atraviesa toda rememoración: la cultura, su producción estética y simbólica y el poder, con la política. Pero también esto implica evidenciar la conexión entre cultura y política con la economía, para ubicar y comprender que las luchas de las izquierdas, en tanto relaciones de fuerza, se enfrentan a la reacción de la derecha y su proyecto político, su modelo económico y cultural. En ese sentido, investigar sobre estas conexiones permite identificar la red de acciones, el despliegue de sus estrategias, discursos y la activación de sus recursos, de forma coherente y consecuente con sus intereses.

La asociación entre la derecha, las élites políticas con claros nexos familiares y económicos, y los grupos económicos, utiliza las estructuras institucionales del Estado y despliega una forma específica de gobierno. Como reacción frente al avance regional y global de las izquierdas y bajo el lema de “mano dura” contra el terrorismo, las élites movilizaron recursos y estrategias de los denominados grupos anticomunistas, azuzaron golpes de estado y fortalecieron el brazo represor estatal. En términos del proyecto de derecha, estamos ante estrategias globales lideradas principalmente por los gobiernos de Estados Unidos e Israel, pero que, además, contaron con financiamiento privado para operaciones que fueron revestidas de interés nacional, y que operaron desde la fuerza pública policial y militar. Por ello, es necesario cuestionarse por el rol de

los estados nacionales y de los gobiernos, y replantearse la urgencia de retomar la construcción de lo nacional popular, en clave de plurinacionalidad.

Tampoco se debe olvidar que las derechas se han ocupado siempre de lo que hoy se denomina “la batalla cultural”. Hoy como ayer, los estereotipos y la descalificación a las luchas de las mujeres o de las diversidades sexo genéricas, así como otras causas, siguen siendo una constante. Si bien, “el miedo nunca nos inmovilizó”, se han silenciado otras formas de luchas. Por ello, la reconciliación crítica como un gesto provocador va de la mano con la justicia y el derecho que nos asiste para alzar la voz contra la opresión, la expropiación, la explotación y la dominación.

No regresamos entonces a un tiempo que ya se ha ido; lo traemos al que habitamos hoy, haciéndonos la pregunta vital para el trabajo y la acción política: cuáles son nuestros compromisos y los límites que establecemos con lo que nos comprometemos.

La política y la cultura de las izquierdas hoy, como ayer, generaron una creatividad estética y simbólica que nos conmueve, nos apasiona y nos moviliza. Los medios de comunicación, en esta labor, son esenciales y también enfrentan censura y persecución. El deseo de cambio movilizó la lucha, la misma que se sostuvo en la voluntad organizada de las izquierdas. Una historia que sólo logramos vislumbrar cuando nuestra mirada registra los tiempos largos. Aquello que hicimos parir como colectivo, y que gesta en la historia la continuidad del rumbo de las luchas populares: esas luchas presentes en la voz, en la palabra, en el cuerpo, en el canto.

El sentido de la provocación desvirtúa la impotencia y frustración cuando sentimos la necesidad de hacer algo y no podemos hacerlo, porque ese sentido rememora y redime lo ganado. Nos insta a hacer conexiones como una necesidad estratégica, lo que en su momento se denominó internacionalismo. Se trata de contagiarnos globalmente de lo ganado para avanzar en la lucha.

La apuesta de esta constelación es que evidenciamos que “ganar autonomía” parece que empieza por ganar emoción, ternura, entereza en la VOZ. Hacer nuestro el zapatismo de las alegres rebeldías. La voz que

se hace cuerpo social/individual en la cultura, el arte, la estética, y que siempre es política. Para nosotros, esa voz será la de las izquierdas.

*Si se calla el cantor calla la vida
porque la vida la vida misma es todo un canto
si se calla el cantor muere de espanto
la esperanza la luz y la alegría...*
Horacio Guarany, 1972

Biografía

Socióloga por la Universidad Central y Magíster en Estudios Latinoamericanos, Mención Políticas Culturales, por la Universidad Andina. Asesora y servidora pública de carrera en el área de planificación, institucionalidad estatal y administración y gestión pública.

Investigadora y facilitadora de procesos locales de planificación, participación y formación organizativa. Docente en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (Universidad Central del Ecuador) de las cátedras Subalternidades (clase, raza, género) y de Planificación territorial, desconcentración y descentralización.

Forma parte de la coordinación colectiva del Grupo de Trabajo de CLACSO “El Estado como contradicción”. Miembro del Comité Gramsci en Ecuador. Autora y coautora de varios artículos y libros en esas líneas de investigación.

Bibliografía

Cueva, A. (1987). El Ecuador de 1960-1979 en *Nueva Historia del Ecuador* (Volumen V-Época Republicana, pp. 149-180). Corporación Editora Nacional-Grijalbo. Pp. 149-180.

Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia, en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (J. Aguirre, Trad.). Taurus.

Benjamin, W. (1990). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Alfaguara.
Gramsci, A. (1974), *Revolución Rusa y Unión Soviética*. Roca.

Ouviña, H. y L'Huillier, F. (2023). Maquiavelo, Marx y la ciencia (de la) política. Apuntes en torno a la hegemonía y el poder como relación de fuerzas, en *Antonio Gramsci: aproximaciones y (re)lecturas desde América Latina*. En H. Ouviaña (Comp.) (1ª ed.). Muchos Mundos Ediciones / Quimantú.

Desfile del 1ro de Mayo de 1984, Quito. Cortesía Pocho Álvarez.



Ecuador: Democracia, élites²¹ y giro neoliberal

Henry Allán Alegría
Ponente nacional

Introducción

Entre el 7 y el 14 de julio de 1984, en la ciudad de Quito, se realizó el “Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y un conjunto y gestores culturales de izquierda. En este evento se presentaron artistas de la talla de León Gieco, Luis Eduardo Aute, Silvio Rodríguez y grupos como Inti-Illimani y Pueblo Nuevo. El festival fue éxito y a él acudió un “público entusiasta, fervoroso y consciente de su destino histórico” (Ribadeneira, 2024).

Seis meses antes del evento, en enero de 1984, se había realizado la primera ronda electoral para elegir al nuevo presidente de Ecuador. Los finalistas eran, por un lado, León Febres Cordero, respaldado por las Cámaras empresariales y un conjunto de partidos de derecha agrupados en el Frente de Reconstrucción Nacional y, por otro lado, Rodrigo Borja Cevallos, apoyado por industriales y partidos políticos reformistas y de izquierda. El primero, gerente de las compañías del hombre más rico del país, Luis Noboa Naranjo, monta a caballo, viste guayabera -en algunas ocasiones, lleva pistola al cinto- y su lenguaje es agresivo. El segundo, abogado y profesor universitario, viste de traje y habla pausadamente.

En abril del mismo año se llevó a cabo el debate presidencial entre estos personajes que representaban dos visiones del país: una oligárquica de viejo cuño y otra relativamente moderna. El debate había generado una

²¹ En este ensayo utilizo el concepto de élite como sinónimo de las viejas oligarquías (terratenientes serranos y agro exportadores costeños), empresarios asociados a las Cámaras de Agricultura y de Comercio, así como a la dirigencia de los partidos políticos que expresaban claramente sus intereses: Partido Social Cristiano (PSC), Partido Conservador (PC), Partido Liberal (PL), Acción Revolucionaria Nacionalista Ecuatoriana (ARNE), Partido Patriótico Popular (PPP), entre otros. Estas élites se contraponen a los grupos de poder formados por empresarios modernos vinculados sobre todo a la industria, cuya expresión política eran los denominados partidos reformistas Democracia Cristiana (DC) e Izquierda Democrática (ID). Esta división de las élites en dos grupos tiene solamente un carácter narrativo, puesto que en la realidad sus intereses no sólo se entrecruzan, sino que sus miembros suelen estar emparentados vía matrimonio, compadrazgo y amistad.

alta expectativa en la sociedad, al punto que fue transmitido por televisión. Es muy probable que el público politizado que asistió al Tercer Festival también lo haya visto e intuido acertadamente lo que implicaba el regreso al control del Estado de un representante de las viejas oligarquías: un gobierno demagógico, violento y antidemocrático, cuyas políticas terminarían beneficiando a las elites empresariales.

Desde esta perspectiva, en este ensayo presentaré: a) una descripción histórica de las formas en las que actuaba la oligarquía ecuatoriana a fines de los años sesenta; b) los esfuerzos de los militares nacionalistas del período 1972-1975 para modernizar y sobre todo des-oligarquizar el país; c) las estrategias de las élites tradicionales para oponerse, primero, a los cambios estructurales implementados por las Fuerzas Armadas, y segundo, para sabotear desde 1979 cualquier intento por democratizar tanto económica como políticamente la sociedad ecuatoriana; y d) una descripción del discurso de León Febres Cordero durante el debate presidencial de 1984, así como las características de la red familiar y empresarial de uno de sus ministros, estrategias últimas que me permiten ilustrar las implicaciones del regreso de la oligarquía al control del Estado.

Crisis del régimen oligárquico: 1960-1972

A inicios del del siglo XX, empezó a formarse en Ecuador un régimen oligárquico cuyas características fueron: la hacienda como eje económico acompañada por la extracción de plusvalor a través de formas precarias de trabajo; la utilización del aparato jurídico del Estado para someter a indígenas, negros y campesinos; el control del sistema de representación política para excluir a los sectores subalternos de la toma de decisiones, todo esto en un contexto de profundo racismo, elitismo y subordinación a los señores de la tierra.

A fines de los años sesenta, la expansión del capitalismo, aparejada a una creciente migración y urbanización, derivaron en una sociedad compleja y heterogénea con nuevos actores sociales. Por un lado, en las grandes ciudades apareció una burguesía financiera e industrial, así como una creciente clase media, ligada a las actividades comerciales y al empleo público. Por otro lado, al calor de la Revolución Cubana, se fortalecieron las organizaciones de trabajadores, estudiantes, campesinos e indígenas, que protagonizaron una creciente movilización social y un

cuestionamiento al orden oligárquico y su forma de dominación patriarcal.

En este contexto, en 1963, una Junta Militar tomó el poder y emprendió una serie de transformaciones demandadas por la sociedad, entre ellas la primera Ley de Reforma Agraria, la centralización y fortalecimiento del Estado y cierto impulso a la industrialización. Estas políticas estuvieron acompañadas por un ejercicio represivo en contra de sectores populares, sobre todo aquellos acusados de “comunistas”, debido a que la finalidad de los militares era lograr una paz social y cierta modernización capitalista.

En marzo de 1966 la dictadura llegó a su fin y, a partir de allí, en un corto periodo de seis años, se sucedieron dos interinazgos y un presidente elegido en las urnas. Ninguno de estos gobiernos logró enfrentar los problemas del país ni clausurar el régimen señorial ecuatoriano. La estructura de poder oligárquico, sustentada en el control del aparato público -hoy en día llamaríamos a este fenómeno “captura del estado”- se mantuvo: los terratenientes continuaron ocupando importantes cargos públicos como presidentes, ministros, embajadores, entre otros. En los casos donde el control no era directo, las élites influyeron para que los altos funcionarios elaboraran y/o modificaran una determinada política.²².

El control del Estado permitía a las oligarquías apalancar y hacer crecer sus negocios, al mismo tiempo que monopolizaban importantes sectores de la economía como la agricultura, el comercio, las inversiones inmobiliarias, entre otros. Y como si este control no fuera suficiente, las

²² Es probable que algunos de aquellos funcionarios esperasen recibir una suerte de recompensa por parte de las elites gracias a los “servicios prestados” (Castellani, 2018, pp. 53 - 54). Este parece ser el caso del ministro de Finanzas de la Junta Militar, Alberto Quevedo Toro quien, en marzo de 1965, cuatro meses antes de dejar el cargo, firmaba un convenio -en representación del gobierno y en nombre del “interés nacional”- con el “Hotel Colon Internacional S.A”, a través del cual se exoneraba de varios impuestos a esta empresa. Años más tarde, en 1978, Quevedo Toro fue elegido “por unanimidad” miembro del Directorio del Hotel Colón. Lo que se aprecia aquí es el aprovechamiento de la política pública, concretamente de la Ley de Fomento Turístico emitida en junio de 1964, para crear y exonerar de impuestos un negocio de las élites. No debemos olvidar que el Hotel Colón tuvo, entre otros accionistas, a Hugo Deller, Tomás Wright Durán Ballén, Gustavo Castro Vallarino, Betty Wappstein, Metropolitan Touring. Compañía Ltda., Turis Mundial Compañía Ltda. (representada por Renato Pérez Drouet y Alberto Ponce Enríquez) y Ecuadorian Tours C.A (compañía anónima representada por Fuad Dassum y Cecil). Dr. Olmedo del Pozo D.- Notario Abogado de los Tribunales de la República. Escritura pública. 21 de mayo de 1965.

élites también llegaron a dominar clubes sociales y deportivos, cátedras universitarias, medios de comunicación, asociaciones científicas y artísticas e, incluso, fundaron y dirigieron sindicatos de trabajadores. Tal como se puede apreciar en el gráfico No. 1, un ejemplo de lo anterior es el caso Enrique Amador Márquez, quien fue ministro de Industria y Comercio de la Junta Militar desde julio de 1963 hasta mayo de 1964.

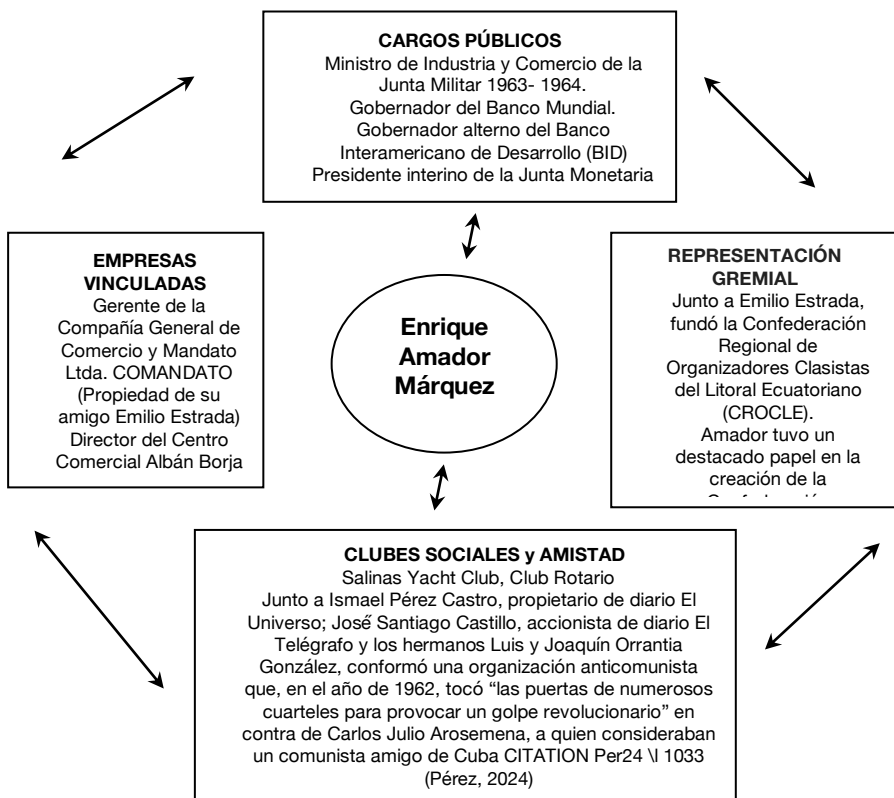


Gráfico 1: Fuente: (Pérez, 2024) / Elaborado por: Henry P. Allán Alegría.

Finalmente, aunque los sectores subalternos cuestionaron el orden piramidal, las oligarquías seguían considerando que su posición

privilegiada en la sociedad era producto de su pertenencia a una determinada red social y familiar, autoidentificada como blanca. En este sentido, la ecuatoriana ha sido una sociedad profundamente jerárquica, con tintes clasistas y racistas, donde la pertenencia y la lealtad a la familia es fundamental.

El Gobierno Nacionalista y Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1972-1979)



Refinería de Esmeraldas construida por el régimen militar entre 1974 y 1978. Archivo 1984.

En 1972, el general Guillermo Rodríguez Lara, en nombre de las Fuerzas Armadas, asume el control del gobierno a través de un golpe de estado, en contra del presidente elegido Velasco Ibarra, con el objetivo de implementar los cambios estructurales que la sociedad demandaba. Con una mezcla de valores morales, exaltación nacionalista, teoría de la dependencia y tesis marxistas, los militares plasmaron sus propuestas en el documento titulado “Filosofía y Plan de Acción del Gobierno Revolucionario y Nacionalista del Ecuador”. El Plan preveía dejar atrás una sociedad “subdesarrollada, injusta y dependiente” para crear un nuevo

país, con justicia social y redistribución del ingreso, para lo cual era necesario tener un gobierno “moralizar, austero y popular” con “una política anti-oligárquica y anti feudal”.

En términos concretos, los militares fortalecieron el Estado, que empezó a responder más al interés nacional que al particular. Nacionalizaron los recursos naturales e implementaron un proceso de reforma agraria para democratizar la propiedad, lo que debilitó a la oligarquía terrateniente. Los militares también fomentaron la industrialización del país a través de la sustitución de importaciones y el impulso al mercado interno, así como la redistribución de la riqueza mediante inversiones en el área social.

Los cambios estructurales implementados por el gobierno de Rodríguez Lara no tuvieron la radicalidad esperada por los sectores de izquierda - quienes apoyaron de forma tímida al gobierno-, pero fueron suficientes para generar el rechazo de las élites oligárquicas representadas por partidos políticos, cámaras empresariales, intelectuales, algunos medios de comunicación y facciones militares. A esto debe añadirse que, a diferencia del período 1960-1972, esta vez en el comando del Estado ya no estaban los señores de la tierra o los representantes de las familias prestantes del país: los altos funcionarios públicos fueron militares de mediano y alto rango, así como tecnócratas provenientes de las clases medias²³. Por ello, el período 1972-1976 es una de esas extrañas épocas de la historia ecuatoriana donde el Estado y el gobierno mantuvieron cierta autonomía frente a las clases dominantes, a pesar de que, en el transcurso los años, aquellos ministros de clase media y sin vinculación directa con el mundo de los negocios se convirtieron en empresarios en unos casos y, en otros, en gerentes de compañías.²⁴

²³ Esta afirmación tiene algunas excepciones como el caso de Jaime Morillo Battle, quien antes de ser elegido como ministro de Finanzas en 1974 ya era Gerente General de la Compañía “C.A El Comercio” de propiedad de los hermanos Mantilla-Ortega. Tres meses después de ser cesado como alto funcionario, en marzo de 1977, Morillo se incorporó como gerente a la empresa Laboratorios Industriales Farmacéuticos Ecuatorianos S.A. (LIFE). Este también es el caso del ex ministro de Finanzas del Consejo Supremo de Gobierno (1975-1979) Santiago Sevilla Larrea, proveniente de una dinastía familiar vinculada a los negocios turísticos.

²⁴ Este fue el caso de los ex ministros de Industrias Francisco Rosales Ramos, gerente de la empresa 3M; de Danilo Carrera Drouet, quien en 1981 fundó la compañía Financiera del Sur que luego daría paso al Banco de Guayaquil; y del ex ministro de Finanzas Enrique Salas Castillo, quien para 1979 fungía como gerente de la Compañía de Seguros Ecuatoriano-

Reagrupamiento oligárquico

A inicios de 1975 se produjeron dos hechos importantes: por un lado, el gobierno intentó radicalizar su política nacionalista y, por otro lado, la economía ecuatoriana empezó a debilitarse, lo que obligó al régimen a tomar algunas medidas que afectaban a los grandes grupos económicos. En esta coyuntura crítica, éstos se reactivaron y empezaron a demandar una reorientación del modelo económico y la devolución del poder a los civiles.

En este contexto, los grupos de poder desplegaron dos estrategias para cumplir su cometido. La primera, rabiosa y furibunda, fue la utilización de los medios de comunicación, a través de los cuales, las Cámaras de Comercio y la Asociación Nacional de Empresarios (ANDE), solicitaban el fin de la “política estatista”, y denunciaban la “falta de libertad de empresa”, así como la existencia de un gobierno “comunista” que atacaba la propiedad privada, destruía el mercado, ahuyentaba a las inversiones, entre otras “acusaciones”, así como la propagación de falsos rumores y distribución de panfletos. La segunda fue la orquestación de un golpe de Estado, el 31 de agosto de 1975, liderado por el general Raúl González Alvear.

La intentona golpista fracasó, pero esto no impidió que, en enero de 1976, el gobierno de Rodríguez Lara fuera depuesto y reemplazado por un Consejo Supremo de Gobierno, también conocido como Triunvirato. El nuevo régimen empezó por tomar distancia con las medidas progresistas de Rodríguez Lara y, paralelamente, anunció la devolución del poder a los civiles a través de un complejo mecanismo denominado Plan de Reestructuración Jurídico del Estado (PRJE).

El PRJE contemplaba tres pasos: a) creación de tres comisiones, la primera para elaborar un nuevo proyecto de Carta Magna, la segunda para reformar la Constitución de 1945 y la tercera para redactar una ley de partidos y elecciones; b) la convocatoria a un referéndum para escoger entre las dos constituciones; y c) la realización de elecciones presidenciales y la entrega del poder (Mills, 1984, p. 25)

Es necesario recordar que fue en la primera comisión donde se discutieron e incluyeron los temas relativos a la organización política del país, que regirían el sistema político a partir de la década de los ochenta, entre ellos: un activo papel del estado en el desarrollo; la creación de tres sectores económicos -privado, mixto y estatal-; el establecimiento de la Función Legislativa Unicameral, la eliminación de los senadores funcionales y la no-reelección presidencial (Mills, 1984, p. 27). Uno de los temas más controversiales fue el derecho al voto de las personas analfabetas, debate que describiré someramente puesto que refleja la forma de pensar de los grupos conservadores que regresarían al poder con la elección de León Febres Cordero en 1984.

El debate empezó en los medios de comunicación escritos, donde se registran las posturas más duras. Por ejemplo, para la Revista Vistazo no se debía permitir votar a los analfabetos porque: “la respetabilidad del (presidente) elegido, el principio de autoridad, y la disciplina nacional se resentirían (...) si a un electorado culto y consciente de su papel (se opone) una horda de desgredados e ignorantes, dispuestos a imponer sus condiciones y hasta sus infames intereses”.²⁵ (Revista Vistazo, 1977, p. 24) Además, para diario El Comercio: “La gran mayoría de los adultos pasados los 30 años, especialmente en las zonas rurales, aunque hayan sido alfabetizados, jamás cambiarán sus primitivas formas de trabajo, sus hábitos ancestrales, para convertirse en agentes positivos de su progreso individual y menos el de la comunidad”.²⁶

Como era de esperarse, este debate también se trasladó a la primera comisión donde las fuerzas progresistas -Democracia Cristiana, Concentración de Fuerzas Populares, entre otros- votaron para que en el proyecto de nueva Constitución se reconozca la igualdad de las personas, independientemente de su condición letrada o no. En contra de esta postura votaron la Acción Revolucionaria Nacionalista Ecuatoriana, el Partido Conservador Ecuatoriano²⁷ e, incluso, Carlos Cueva Tamariz,

²⁵ (Febrero de 1977). Editorial. *Revista Vistazo*.

²⁶ (1 de abril de 1977). Editorial. *El Comercio*.

²⁷ El argumento del representante del Partido Conservador Ecuatoriano, José Gabriel Terán Varea, era que “la mayoría indígena no está preparada para ejercitar sus justos derechos” debido a la “escalofriante” situación del analfabetismo campesino, problema que se explica por “circunstancias de retraso (mental) y específicamente por lo que se refiere al bocio endémico”. Terán Varea, J. G. (17 de enero de 1977). *Acta de Sesiones de la Primera*

representante del Partido Socialista.

Una vez terminado el debate sobre los preceptos constitucionales, se pasó a discutir dos temas clave para el futuro orden político. El primero fue el referéndum para escoger una nueva Constitución entre los dos proyectos presentados; el segundo, el sufragio para elegir un presidente constitucional. Así se configuró el nuevo espacio de disputa entre las dos corrientes en las que se encontraba dividida la sociedad ecuatoriana: conservadora y progresista.

Frente al referéndum, las viejas oligarquías plantearon como alternativa el voto nulo –según las denuncias de la época, esta campaña fue financiada por León Febres Cordero y Antonio Granda Centeno–, con la esperanza de que éste fracasara, para poder recurrir al arbitraje militar. Incluso los sectores conservadores apelaron a la religiosidad –tal como se puede apreciar en la imagen No. 1–, para restarle legitimidad al proceso. Sus intentos no tuvieron éxito, ya que en enero de 1978 el proyecto de nueva Constitución triunfó con el 43% de la votación.

La derrota electoral de las oligarquías en el referéndum les obligó a otorgar su apoyo, en la segunda ronda presidencial, a Sixto Duran Ballén y acusar al binomio progresista Jaime Roldós-Osvaldo Hurtado de ser comunistas y atentar contra la propiedad privada. Al igual que en el pasado, se volvió a instrumentalizar las creencias religiosas de la población en la campaña, tal como se aprecia en la fotografía No. 2. Sin embargo, las élites de viejo cuño volvieron a perder cuando el 29 de abril de 1979, la dupla Roldós-Hurtado se impuso con el 68,5% de la votación. A pesar de este rotundo triunfo, la tradicional oligarquía realizó falsas denuncias de fraude para intentar anular las elecciones y llegó a “golpear las puertas de los cuarteles” para provocar un golpe conservador (Mills, 1984, p. 31) que desconozca la victoria de la “Fuerza del Cambio”.



Artistas apoyan con su música a los pobladores del sector El Guasmo Norte (Guayaquil), quienes se habían tomado la hacienda del mismo nombre para construir sus viviendas, 1975. Cortesía Jaime Chasi.

La nueva democracia (1979-1984)

Para la mayoría de los ecuatorianos, 1979 representaba el año de la esperanza. No podía ser de otra manera: asistíamos a la inauguración de una sociedad con cierto desarrollo industrial, con un Estado fortalecido, con una relativa redistribución de la riqueza, con nuevos actores sociales y, por si fuera poco, con una flamante democracia. La elección de Jaime Roldós como presidente de la República evidenció, al menos en lo formal, el fin de una época y el tránsito desde una sociedad oligárquica hacia una moderna.

Sin embargo, la ilusión duró muy poco debido a la crisis económica desatada a inicios de los años ochenta debido a varios factores: el agresivo endeudamiento externo, el agotamiento del modelo de industrialización, la reorientación de la economía mundial, la implementación de las primeras medidas de ajuste, la pronta deslegitimación de los partidos políticos y la creciente “pugna de poderes” entre ejecutivo y legislativo, que derivó en un bloqueo en la toma de decisiones, por lo que era muy difícil generar las condiciones para enfrentar las adversidades señaladas.

A esto debemos sumar que las viejas oligarquías -aquellas que, en su ilusión democrática, el país daba por desaparecidas-, regresaron a la vida política mediante sus expresiones partidistas en el congreso y a través de las cámaras empresariales. Su objetivo: una vuelta al pasado, al dismantelar la capacidad de intervención y redistribución del Estado y al anular las veleidades democratizadoras del sistema político. Por ello, durante el gobierno de Roldós, para lograr sus objetivos -anti regulación y anti democratización-, las fuerzas conservadoras bloquearon en el Congreso las propuestas de ley enviadas por el Ejecutivo y, al mismo tiempo las cámaras empresariales intervinieron públicamente en defensa de sus intereses.

En 1981 muere en un accidente de aviación el presidente Roldós. Le sucede en el cargo su vicepresidente, Osvaldo Hurtado, quien paulatinamente cede a las presiones de los viejos grupos de poder implementando las primeras medidas de ajuste. Hurtado emprende un “salvataje” de a las empresas privadas de la quiebra a través de la sucretización de sus deudas: la deuda privada se convierte en deuda pública, asumida por todos los ecuatorianos. El gobierno enfrenta sendas movilizaciones sociales, tanto de empresarios como de trabajadores, quienes también realizan demandas gremiales. En 1984, en medio de una agitación social, la crisis económica y la pugna de poderes, se realizan las elecciones presidenciales. Los finalistas para el balotaje son León Febres Cordero y Rodrigo Borja Cevallos.

El regreso de la vieja oligarquía: León Febres Cordero (1984)

Febres Cordero hizo acto de fe cristiana

(A.N.E.).— El candidato a la Presidencia de la República por el Frente de Reconstrucción Nacional, Ing. León Febres Cordero, acompañado de su esposa, Eugenia Cordovez de Febres Cordero, rindieron tributos cristianos, en la iglesia San José, a la imagen milagrosa de Nuestra Señora de Fátima.

El Ing. Febres Cordero y su cónyuge llegaron ayer en horas de la noche al Santuario San José, siendo observados por una enorme multitud encolumnada en las entradas de la mencionada Iglesia para rendir homenaje a la Virgen de Fátima, quienes aplaudieron prolongadamente y mostraron diversas formas de respaldo a su candidatura.

Aplaudidos

Inmediatamente, los esposos Febres Cordero-Cordovez, ingresaron al Templo mencionado, donde nuevamente fueron aplaudidos por los feligreses allí presentes, solicitando el líder social cristiano que se suspendan las expresiones de afecto, como una profunda muestra del lugar sacro donde iba a visitar a la Virgen milagrosa, a quien le pidió la concesión de diversas gracias.

Vituallas para Los Ríos

Por otro lado, Eugenia de Febres Cordero, coordinadora nacional del Frente de Independientes, viajara hoy a la provincia de Los Ríos, a fin de entregar vituallas a los damnificados de las inundaciones en varios cantones de dicha provincia.

En este sentido, dijo Eugenia Cordovez que esta labor humanitaria la prolongará a todos los ecuatorianos en desgracia, debido a la desatención del gobierno y aduciendo que lo mismo sucedería si, lamentablemente, Rodrigo Borja llega a la Presidencia de la República.

Instrumentalización de la religión durante la campaña electoral de 1984.

Fuente: Revista Nueva No.105 (Julio de 1984).

Aproximadamente un mes antes de la realización del Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana en el Coliseo Julio Cesar Hidalgo,²⁸ el 29 de abril de 1984, los finalistas para las elecciones presidenciales protagonizaron un ríspido debate, donde el discurso liberal y agresivo del candidato del Frente de Reconstrucción Nacional permitía prever la forma en que las viejas oligarquías regresarían al poder. Durante el debate, el candidato de la derecha, León Febres Cordero, se presenta como un empresario y reivindica el pragmatismo más pedestre frente a Rodrigo

²⁸ Irónicamente, el Coliseo se encuentra frente a las instalaciones de la Policía Nacional, lugar donde el gobierno de León Febres Cordero montó una estructura clandestina denominada SIC-10, acusada de graves violaciones a los derechos humanos. Véase: (Junio de 2013). *Fiscalía prueba la existencia de la unidad represiva conocida como SIC-10*. Fiscalía General del Estado. <https://www.fiscalia.gob.ec/fiscalia-prueba-la-existencia-de-la-unidad-represiva-conocida-como-sic-10/> [Nota de la Editora].

Borja, a quien desprecia por su calidad de intelectual y profesor universitario.

“(…) y conocemos porque hemos lidiado... y hemos trabajado, y hemos conducido, hemos ayudado a trabajadores toda la vida, cosa que Usted jamás ha hecho, ha estado metido en cuatro paredes escribiendo libritos (...) La diferencia entre Usted y yo doctor Borja, es una vez más, mientras que Usted no sabe hacerlo, yo sí sé cómo hacerlo, porque toda mi vida he trabajado, estas manos están encallecidas de labrar la tierra, de forjar industrias, de hacer comercio, agricultura y ganadería. Usted, a diferencia, no ha hecho nada”

Consistente con las ideas conservadoras sobre la redistribución de riqueza, para León la solución a los problemas del país es el incremento de la producción:

“(…) el problema del Ecuador no consiste en repartir la poca riqueza que tiene el país, sino incorporar a las grandes mayorías nacionales a la producción, porque solamente a través de la producción y el trabajo los vamos a incorporar al consumo, al desarrollo y consiguientemente al bienestar nacional” (...) Sólo trabajando y produciendo vamos a generar la riqueza nacional que se necesita para financiar el bienestar social del pueblo ecuatoriano en un ambiente de orden, paz y trabajo (...)

En lo que tiene que ver con el papel regulador del Estado en la economía y el “libre mercado” el pensamiento de Febres Cordero era el mismo que, desde los años setenta, los grupos oligárquicos habían desplegado en contra de las reformas estructurales de Rodríguez Lara. El Estado es obeso e ineficiente y no sirve, mientras que el mercado se regula por sí solo:

“No se controla la calidad, doctor Borja, ni el precio de los productos a través de leyes; aprenda lo elemental en economía, a través de la oferta, de la abundante oferta, de los mecanismos de mercado, señor doctor Borja, cuando hay más papas baja el precio de la papa ¡me entiende! cuando hay más azúcar baja el precio del azúcar ¡me entiende! no con un mamotreto, un instituto

con 1500 burócratas o 3000 burócratas para meter a su gente, (...) hay que llevar el sustento al hogar con el sudor de la frente, señor doctor Borja, no creando instituciones burocráticas que controlarían la producción, la calidad, el precio, la publicidad, que acabarían con los canales de televisión, que acabarían con la radio, que acabarían con la prensa, porque lo que ustedes quieren es un Estado Totalitario”

La Revista Nueva, en su No. 105 de julio de 1984, dudaba del cumplimiento de las ofertas del candidato León Febres Cordero.



La Revista Nueva titulaba su No. 107 de octubre de 1984: ¿Peligro de dictadura?, en referencia al estilo de gobernar del recientemente elegido León Febres Cordero.

Consecuente con el pensamiento oligárquico, para Febres Cordero cualquier tipo de reforma o intervención del Estado, ya sea como regulador o redistribuidor de la riqueza, es sinónimo de “marxismo”, palabra que dejó de ser un concepto y se convirtió en un adjetivo descalificativo.

“Pan, sinónimo de alimento, alimento es igual a producción, producción se genera con confianza que yo la genero, Usted no la genera porque usted es socialista, marxista, libertario, materialista (...)”.

En el momento más tenso del debate, cuando el candidato socialdemócrata está cabizbajo, revisando información, probablemente para responder a los adjetivos estigmatizantes proferidos por Febres Cordero, éste lanza a su adversario una frase violenta y demoledora, que para los analistas de la época inclinó la balanza electoral a favor del candidato derechista: “*¡Míreme a los ojos, doctor Borja, no me baje la mirada!*”.

El 6 de mayo de 1984 se lleva a cabo la segunda vuelta electoral. León Febres Cordero, el empresario de los “pantalones bien puestos”, que sabe cómo manejar el país, al que no le temblará la mano frente a la delincuencia y el mismo que durante la campaña electoral se presentaba como “buen patrón” ofreciendo “Pan, techo y empleo”, triunfa con el 51,54% de la votación. La vieja oligarquía ha regresado al control del Estado.

La doctrina Laniado

Para concluir, como lo señalamos arriba, describiremos la red social, familiar y empresarial de Marcel Laniado de Wind, quien fue ministro de Agricultura entre 1984 y 1986. Nuestro objetivo es mostrar cómo la victoria del candidato derechista en 1984 implicó el regreso al control del Estado y del gobierno de aquellas oligarquías que los militares reformistas creían haber dejado atrás.

Sobre Marcel Laniado de Wind destacamos que fue descendiente de judíos europeos y estudió agronomía en la Escuela Agrícola Panamericana más conocida como Zamorano. Como se puede apreciar en el Gráfico No.

2, Laniado fue un hombre muy poderoso, fundador y accionista del Banco de Machala y del Banco del Pacífico y propietario de una enorme hacienda -Los Álamos²⁹- dedicada a la exportación bananera. Laniado también fue dirigente gremial y ocupó importantes cargos públicos, el primero de ellos a los 31 años, como alcalde de la ciudad de Machala. Además, estaba emparentado con prestigiosos juristas y políticos de la ciudad de Guayaquil³⁰.

Laniado concentró en sí mismo el poder económico y político, la vocería gremial e, incluso, tuvo un enorme prestigio social, puesto que fue considerado un “humanista” al promover varias organizaciones dedicadas a la educación: la Fundación Privada Ecuatoriana y la Fundación Wilson Popenoe. En ambas se reprodujeron las ideas y valores liberales que suelen defender los empresarios, como la crítica al Estado y su “paternalismo” y una exaltación del individualismo y de las ideas de superación, entre otras.

Como suele suceder, este tipo de élites se promocionan a sí mismas como emprendedoras, filantrópicas, “hechas a sí mismas”, convirtiéndolo sus más eximios representantes en una suerte de “padres de la patria”. Ellos encarnan y, a la vez, son la historia y, como tales, reciben homenajes. En nuestro caso, el nombre de Marcel Laniado de Wind fue perennizado en una Central Hidroeléctrica, en una avenida del norte de la ciudad de Guayaquil, en un auditorio de la Universidad Santa María y en una escuela particular de la ciudad de Machala.

²⁹ Marcel Laniado fue accionista de la Empresa Agrícola Los Álamos con una extensión de once mil hectáreas. Inicialmente, la hacienda fue propiedad de Standar Fruit Company (Dole) que, frente a problemas con los trabajadores, fue vendida a Laniado. El otro accionista de la compañía fue Esteban Quirola Figueroa, empresario bananero, camaronero y ganadero y fundador y presidente del Banco de Machala.

³⁰ Por ejemplo, su cuñado, Nicolás Castro Benítez fue jurista, profesor universitario y político; diputado por la provincia del Guayas y El Oro en seis ocasiones; miembro de la Asamblea Nacional Constituyente de 1997; y presidente de la Asociación Nacional de Bananeros del Ecuador (ANBE). Su otro cuñado, Guillermo Castro Benítez, presidió la Sociedad de Obstetricia y Ginecología del Guayas, la Federación Deportiva Nacional del Ecuador, la Cámara de Agricultura de la II Zona y el Banco de Guayaquil.

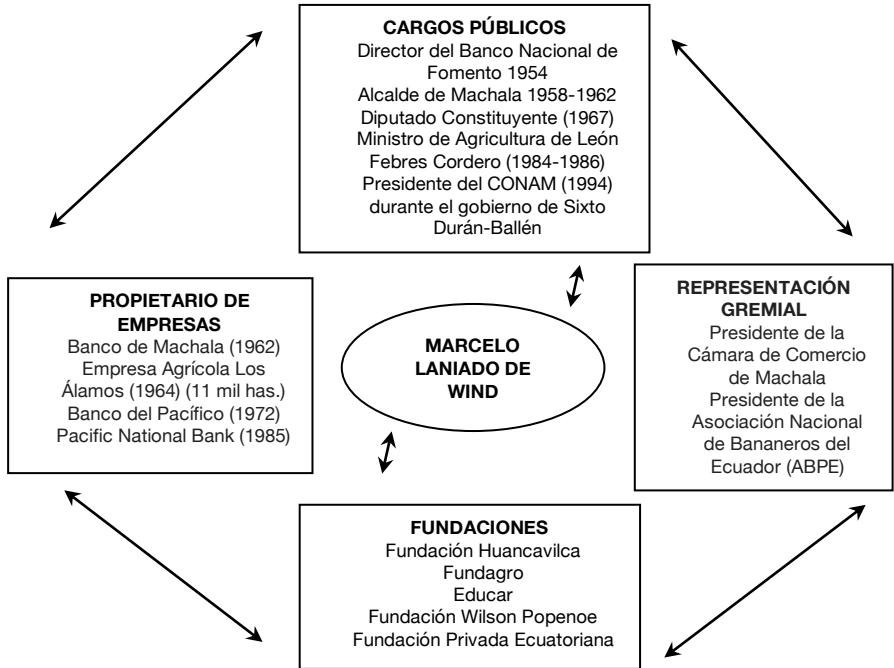


Gráfico No. 2. Red social de Marcel Laniado de Wind
 Elaborado por: Henry P. Allán Alegría

Incluso, en junio del 2023, se presentó en una sala de cine comercial de Guayaquil un documental sobre “la vida y el legado” de nuestro personaje. Al evento acudieron sus amigos, entre ellos Johnny Czarninski (propietario de Mi Comisariato), Ramón Sonnenholzner, padre del ex vicepresidente Otto Sonnenholzner, entre otros destacados miembros de la élite local. Los entrevistados para el documental no se ahorraron adjetivos para describir a Laniado: lo calificaron como innovador, emprendedor (*entrepreneur*), visionario, trabajador; un hombre que “se había forjado a sí mismo” y, además, un banquero con visión social y humana, un extraordinario ser humano, un líder empresarial y social que tenía una “noción de primer mundo” y de “calidad total” (Fundación Garza Roja, 2023).

Un punto importante en el documental se produce cuando Ramón Sonnenholzner -amigo de nuestro personaje- afirma que existiría una “doctrina Laniado” que, según él, se sintetizaría en servir a la sociedad con principios éticos. Esta “doctrina” se habría aplicado para la fundación del Banco del Pacífico: la idea básica era que un banco debía tener capital abierto y no pertenecer a un solo dueño sino a varios accionistas, para evitar la concentración de créditos. De acuerdo con esta “doctrina”, Banco del Pacífico se diferenciaba de las instituciones financieras del pasado, en las cuales la banca era propiedad de una sola familia y de sus amigos, por lo que el crédito estaba limitado, sin posibilidad de democratizarlo (Fundación Garza Roja, 2023).

Lo que no decía el reportaje es que la “Doctrina Laniado” no se aplicó a su propio banco. En 1999, durante la crisis bancaria que sufrió el país, el Pacífico fue uno de los bancos en problemas debido a que: “Más del 56 por ciento de los créditos se otorgaron a camaroneros, bananeros y exportadores de flores que perdieron capacidad de pago por la crisis asiática y el fenómeno El Niño. Estos problemas se agravaron por los créditos concedidos al hijo del presidente del Banco y a la vez vicepresidente de la entidad, Marcel Laniado Castro, quien accedió a dos créditos por US 14,5 millones, a través de su empresa Riverst. Ambos créditos sin garantías ni políticas suficientes para su recuperación.” (El Comercio, 2024).

Para concluir, destacaremos una de las políticas públicas implementadas por Laniado cuando fue ministro de Agricultura. En 1974, durante el gobierno de Rodríguez Lara, se creó la Empresa Nacional de Comercialización (ENAC). Su finalidad era prestar servicios de comercialización y almacenamiento de bienes agrícolas para evitar la caída de los precios durante la fase de cosecha. Sin embargo, en 1986, Laniado de Wind cambió la política agrícola al dar paso a la creación de la almacenera ALMACOPIO, empresa mixta de capital público y privado, a la cual ENAC debía entregar toda su infraestructura -concretamente, los silos-. En 1995, ALMACOPIO se vendió al grupo financiero Banco del Austro y, con ello, el Estado perdió la capacidad de regular el mercado agrícola. Finalmente, el golpe de gracia ocurrió cuando se implementó la Bolsa de Productos Agropecuarios -un sistema privado de intermediación entre compradores y vendedores- y sistemas de almaceneras privadas.



Amigos y familiares se dieron cita en la sala 1 de Supercines El Dorado. JUAN FAUSTOS//EXPRESO

Marcel Laniado De Wind, su vida en 64 minutos

Estreno del documental sobre Marcel Laniado de Wind en la cadena SUPERCINES, Guayaquil, junio 2023.

Conclusiones

Desde el retorno a la democracia en 1979 y con mayor fuerza a partir de 1984, las élites tradicionales han recelado de las dos características del Ecuador diseñado en los años setenta: por un lado, un Estado con autonomía relativa, con grandes recursos económicos provenientes del petróleo y con capacidad para dirigir el desarrollo, intervenir en la economía y redistribuir la riqueza; y, por otro lado, un sistema político cuyo eje central eran los partidos políticos modernos –con un programa, una ideología, un número creciente de afiliados y un alcance nacional-, convertidos en los mediadores entre sociedad y Estado, cuya tarea consistía en procesar demandas heterogéneas y transformarlas en política pública para democratizar paulatinamente la sociedad.

En otras palabras, las élites oligárquicas defendieron un regreso al viejo orden de los años sesenta: un orden patriarcal y jerárquico, con un gobierno manejado directamente por sus representantes, con una monopolización de la economía y sin redistribución de la riqueza, con la pobreza como un problema reducido a la beneficencia y con un sistema político que excluía a los sectores populares. Para lograr su objetivo, las élites acudieron a discursos dicotómicos, como democracia versus comunismo y estatismo frente a libre mercado. Las élites también intentaron desconocer las victorias electorales de los adversarios e, incluso, “tocaron las puertas de los cuarteles” cuando sentían que sus intereses estaban amenazados. Personajes como Marcel Laniado de Wind o el propio León Febres Cordero encarnaban esta visión del mundo.

Finalmente, hacemos un salto al presente. En el periodo 2007-2017 asumió el poder la Revolución Ciudadana, gobierno nacional-popular, cuyas políticas fueron bastante parecidas a las implementadas por Rodríguez Lara: fortalecimiento del Estado, redistribución de la riqueza, intentos de industrialización, movilidad y ascenso social plebeyo, entre otras características. A partir del 2017, con los triunfos de Lenin Moreno, Guillermo Lasso y Daniel Noboa, estas políticas fueron desmontadas y se produjo un retorno de las élites. Como si la historia estuviera condenada a repetirse, a manera de ejemplo y por cuestiones de espacio, en el gráfico No. 3 se describe la figura de Fernando Santos Alvite, quien fue ministro de Energía, tanto en el gobierno de León Febres Cordero como de Guillermo Lasso.

Biografía

Sociólogo por la Universidad Central y Máster en Ciencia Política por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Ecuador) y candidato doctoral en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Autónoma de México.

Sus líneas de investigación son el Estado, la democracia, el estudio de las élites ecuatorianas y las transformaciones urbanas. Se ha desempeñado como docente universitario, capacitador de organizaciones sociales y analista político. Entre sus últimas publicaciones se encuentran *Regeneración urbana, exclusión social y miedo a los pobres en la ciudad de Guayaquil: el caso de la Playita de El Guasmo* y *Revolución Ciudadana: crisis oligárquica y modelo neo desarrollista*.

Actualmente, trabaja como profesor de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Central del Ecuador.

Bibliografía

Allán, H. (2014). Derecha, economía y familia en Ecuador: los presidentes de la Cámara de Comercio de Guayaquil (CCG) en tres coyunturas de transformación. *Revista Malaidea. Cuadernos de Reflexión*. No. 5, 77-112. https://trabajoypensamientocritico.com/wp-content/uploads/2023/02/Malaidea-No_5_Pensamiento-de-derecha.pdf

Allán, H. y Celi, C. El proceso de transición en el Ecuador 1976-1979, Quito, 2005, Tesis (Licenciatura en Sociología y Ciencias Políticas) Universidad Central del Ecuador.

Aragón, N. (1985). *El juego del poder. De Rodríguez Lara a Febres Cordero*. Corporación Editora Nacional, 1985.

Burbano de Lara, Felipe, "Antecedentes del Retorno a la Democracia". En: La Ruta de la Gobernabilidad, Informe Final del Proyecto "CORDES-Gobernabilidad", s/a.

Cueva, A. (1989). *El proceso de dominación política en el Ecuador*. (2ª ed.). Editorial Planeta.

Fundación Garza Roja. (28 de junio de 2023). *Doctrina Laniado. Humanismo y Desarrollo*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=J9lql0aOKZI>

Hurtado, O. (1999). *El poder político en el Ecuador*. (13ª ed.). Planeta-Lettraviva.

Quintero, R. y Silva, E. (1995). *Ecuador una Nación en Ciernes*. (2ª ed.). Editorial Universitaria.

Mills, N. (1984). *Crisis, conflicto y consenso*. Corporación Editora Nacional.
Obra colectiva: Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana (1984). PERRERAC: La canción, un arma de la revolución. Enciclopedia del Cantar Popular.
<https://perrerac.org/album/obra-colectiva-tercer-festival-de-la-nueva-cancion-latinoamericana-1984/5604/>

Pérez, R. (20 de 09 de 2024). *AMADOR MÁRQUEZ ENRIQUE*. Diccionario Biográfico.
<https://rodolfoperezpimentel.com/amador-marquez-enrique/>

Terán Varea, J. G. (17 de enero de 1977). *Acta de Sesiones de la Primera Comisión- Nueva Constitución del Estado. Décimo Segunda Sesión* [Acta de Sesión]. Congreso Nacional. Quito, Ecuador.

(27 de diciembre de 2012). 83 años de vida intensa. *Diario El Universo*.
<https://www.eluniverso.com/2012/12/27/1/1534/83-anos-vida-intensa.html/>



Los "Escuadrones Volantes", estructura represiva y de control social creada en el régimen de León Febres Cordero (1984 -1988)

Crónicas de un *Neoliberalismo Autoritario* anunciado. Seguridad, represión y memoria: un modelo para des-armar

Pamela Viteri Baquero

Ponente nacional

Introducción

El contexto geopolítico de la Guerra Fría influyó directamente en la toma de poder por parte de los militares en Ecuador en 1972. Este período marcó el inicio de la intervención de las Fuerzas Armadas en el ámbito político, económico y social. Las Doctrinas de Seguridad Nacional (DSN), impulsadas por Estados Unidos y su Plan Cóndor, fueron adoptadas por el régimen militar de Guillermo Rodríguez Lara y, posteriormente, por el Triunvirato Militar, que adoptó la funcionalidad de una doctrina que sostenía que cualquier forma de oposición era una amenaza al orden estatal. Según Chomsky y Dieterich (1998), las DSN establecían un modelo de control político en el que el "enemigo interno" era visto como una amenaza para el sistema capitalista regional, dominado por Estados Unidos.

Este enfoque fue adoptado en Ecuador para justificar la represión, basándose en la idea de que cualquier movimiento social, sindical o político que cuestionara la dinámica del sistema era un potencial peligro subversivo que debía ser combatido. Por ello, los regímenes militares implementaron un sistema de control, persecución y criminalización bajo la Ley de Seguridad Nacional, que sentó las bases para la represión de la disidencia y el fortalecimiento del aparato militar. Estos elementos fueron aprovechados y profundizados durante el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988), quien consolidó un modelo económico neoliberal autoritario, al tiempo que utilizó el Estado para sofocar la oposición política y social.

REGISTRO OFICIAL

ORGANO DEL GOBIERNO DEL ECUADOR

EL ECUADOR HA SIDO, ES Y SERA PAIS AMAZONICO

Administración del Señor General de Brigada Guillermo Rodríguez Lara,
Presidente de la República

AÑO III — QUITO, JUEVES 19 DE DICIEMBRE DE 1974 — NUMERO 795

Director:		MINISTERIO DE TRABAJO:	
VICENTE ANDA MANOSALVAS		4137	Salario Mínimo para trabajadores que laboran en Higiene y Sanidad de la provincia de Loja
Teléfono: Dirección: 242-564		6	
Distribución: (Almacén) 212-765		MINISTERIO DE GOBIERNO:	
Impreso en los Talleres Gráficos Nacionales		431	Pensión de montepío policial
Tiraje: 6.500 ejemplares.— Valor s/ 1,00		432	Pensión de montepío policial
Edición: 12 páginas		7	
Suscripción anual s/ 200,00		INTERMINISTERIALES: MINISTERIOS DE INDUSTRIAS Y DE FINANZAS:	
SUMARIO:		614	Concédese a la empresa "Multi-Plásticos Cía. Ltda.", beneficios de nuevas inversiones
Detos. Págs.		615	Concédese a la Fábrica "Vogue", beneficio de nuevas inversiones
DECRETOS:		616	Concédese a la empresa Industrial Molinera C. A., beneficio de nuevas inversiones
1017-A	Transfórmase la Escuela de Música de San Lorenzo cantón Guaranda, en Colegio de ciclo básico "San Lorenzo"	617	Concédese a la empresa Lanafit S. A., beneficio de nuevas inversiones
	1	618	Concédese a la empresa Lubricantes y Tintes del Ecuador C. A., beneficio de nuevas inversiones
1017-B	Nacionalízase el Colegio "San Pablo de Atenas", cantón San Miguel, provincia de Bolívar	622	Rectifícase Acuerdo en favor de la empresa Neyplex Cía. Ltda.
	2	RESOLUCIONES:	
1017-C	Créase el Colegio de ciclo básico "García Moreno", en el Penal del mismo nombre, en Quito	MINISTERIO DE INDUSTRIAS, COMERCIO E INTEGRACION:	
	2	533	Autorízase a varios inversionistas extranjeros para que participen en el aumento de capital de la empresa ANDEC
1017-D	Créase el Instituto Nacional de Danza, en Quito	534	Amplíase plazo para que la empresa "Ecuatoriana de Cobre S. A.", legalice la escritura de constitución
	3	535	Amplíase plazo para que la empresa "Hidromecánica Naval Posorja C. A.", legalice la escritura de aumento de capital
1268	Colócaseles en Situación Transitoria a varios Oficiales de Servicios de la Policía Nacional	Nº 1017—A	
	3	GENERAL GUILLERMO RODRIGUEZ LARA, Presidente de la República,	
1271	Ascéndese al Grado de Prefecto-Comandante al Prefecto Jefe Julio Alberto Amores Tobar	Considerando:	
	4	Que el número de egresados del nivel primario es cada vez más elevado, sin que los establecimientos de educación media puedan cubrir la creciente demanda, por falta de disponibilidades físicas y económicas;	
1272	Refórmase el Art. 2º del Decreto Nº 15 de 7 de enero de 1974, en el sentido de que el contrato para la provisión e instalación de mobiliario y equipo médico para el Policlínico Naval de Guayaquil, lo suscribirá la H. Junta de Defensa Nacional	Que es necesario atender las demandas del mayor número de estudiantes por el servicio educativo;	
	4		
1273	Reformas al Código Penal (Tipificación de delitos por actos terroristas)		
	4		
ACUERDOS:			
MINISTERIO DE FINANZAS:			
471	Autorízase a la empresa IEPESA la introducción temporal al país de materias primas ..	5	
MINISTERIO DE INDUSTRIAS, COMERCIO E INTEGRACION:			
1453	Apruébanse los Estatutos de la Asociación de Comerciantes en Discos, de esta ciudad	6	

Decreto Ejecutivo No. 1273 expedido por la dictadura militar en 1974.

Leyes de la dictadura militar

La historia del país está marcada por un período de dictaduras militares que establecieron las bases de un régimen represivo y autoritario. El gobierno de Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976) y, posteriormente, el Triunvirato Militar (1976-1979), implementaron varias leyes para moldear la estructura del Estado ecuatoriano, facilitando la intervención militar en la vida civil y el control sobre cualquier forma de disidencia. La promulgación de estas leyes reflejó la influencia de Estados Unidos y la instauración de un aparato de seguridad estatal que justificaría la represión y la criminalización de la protesta, en nombre de la estabilidad nacional.

El régimen del Gral. Rodríguez Lara implementó varias reformas legales destinadas a consolidar un aparato represivo, entre ellas la promulgación del Decreto Ejecutivo No. 1273 de 1974 que reformó el Código Penal para tipificar como delito el terrorismo y cualquier acto considerado como amenaza a la seguridad pública. Esta tipificación se construyó con una definición amplia y ambigua de terrorismo, que incluía desde guerrillas hasta movimientos sociales y agrupaciones políticas, criminalizando cualquier intento de movilización colectiva o resistencia al régimen.

La vaguedad del Decreto No. 1273 fue uno de sus aspectos más peligrosos, pues permitió que cualquier forma de disidencia o crítica al gobierno fuera clasificada como un acto de terrorismo (Defensoría del Pueblo de Ecuador (DPE, 2023). La ausencia de claridad en los términos utilizados en esta ley facilitaba el abuso de poder y la represión de la ciudadanía, convirtiéndose en un instrumento legal de persecución que fomentó un clima de terror en la sociedad ecuatoriana. Además, este decreto sentó un precedente importante para la justificación del uso de la fuerza contra aquellos considerados "enemigos internos", un concepto que sería esencial en la posterior implementación de políticas de seguridad durante el gobierno de León Febres Cordero.

Tras el derrocamiento de Rodríguez Lara, el poder pasó a manos del Triunvirato Militar que gobernó el país entre 1976 y 1979. En este período, se consolidó la estructura legal y represiva del Estado: Ecuador ingresó al Plan Cóndor, bajo el nombre de "Cóndor 7". Uno de los instrumentos más importantes promulgados por el Triunvirato fue la Ley de Seguridad Nacional, fuertemente influenciada por la Doctrina de Seguridad Nacional

de Estados Unidos. Esta normativa legitimaba la intervención de las Fuerzas Armadas en la vida civil y permitía la aplicación de medidas extraordinarias en nombre de la seguridad del Estado. Esta ley estableció el marco legal para la persecución y criminalización de líderes sindicales, estudiantes, activistas y cualquier grupo que se opusiera a las políticas del gobierno.

La Ley de Seguridad Nacional representaba, en esencia, un modelo de militarización de la vida pública y privada en Ecuador. Esta ley concedía al ejército un poder sin precedentes, permitiendo que actuara no únicamente en situaciones de emergencia, sino también en circunstancias en las que se considerara que la "seguridad nacional" estaba en riesgo. La implementación de esta ley en Ecuador significó la institucionalización de una política de criminalización, tortura y control social, que restringió gravemente las libertades civiles y políticas de la población.

En su análisis, Noam Chomsky argumenta que las doctrinas de seguridad nacional sirvieron como pretexto para consolidar la influencia de EE. UU. en América Latina (Chomsky, 2014). "La Doctrina de Seguridad Nacional se convirtió en una herramienta de intervención y control bajo el pretexto de combatir el comunismo, limitando la autonomía política y económica de los países latinoamericanos" (Chomsky, 2014, p. 22). Esto requería de la implementación de políticas represivas y el apoyo a regímenes militares que defendieran los intereses económicos y geopolíticos de EE. UU.

Walter LaFeber, en su análisis sobre las relaciones de EE. UU. y América Latina menciona que: "La doctrina de seguridad nacional en América Latina fue menos un instrumento de defensa contra el comunismo que una estrategia de intervención política y económica en la región" (LaFeber, 1993, p. 58). Es decir, que estas doctrinas reflejaron no sólo la estrategia anticomunista de EE. UU., sino también su intención de garantizar la estabilidad económica y política en la región, en términos favorables a los intereses estadounidenses. Según LaFeber, EE. UU. promovió la doctrina de seguridad nacional como un medio para ejercer control sobre los recursos y las economías latinoamericanas, asegurando un entorno propicio para sus empresas y políticas.

Art. ... - (Agregado por el Art. 2 del D.S. 1273, R.O. 705, 19-XII-1974; reformado por el Art. 16 de la Ley 2001-47, R.O. 422, 28-IX-2001; y, por el Art. 20 de la Ley 2002-75, R.O. 635, 7-VIII-2002).- Los que, individualmente o formando asociaciones, como guerrillas, organizaciones, pandillas, comandos, grupos terroristas, montoneras o alguna otra forma similar, armados o no, pretextando fines patrióticos, sociales, económicos, políticos, religiosos, revolucionarios, reivindicatorios proselitistas, raciales, localistas, regionales, **etc.**, cometieren delitos contra la seguridad común de las personas o de grupos humanos de cualquiera clase o de sus bienes: ora asaltando, violentando o destruyendo edificios, bancos, almacenes, bodegas, mercados, oficinas, **etc.**; ora allanando o invadiendo domicilios, habitaciones, colegios, escuelas, institutos, hospitales, clínicas, conventos, instalaciones de la fuerza pública, militares, policiales o paramilitares, **etc.**; ora sustrayendo o apoderándose de bienes o valores de cualquier naturaleza y cuantía; ora secuestrando personas, vehículos, barcos o aviones para reclamar rescate, presionar y demandar el cambio de leyes o de órdenes y disposiciones legalmente expedidas o exigir a las autoridades competentes poner en libertad a procesados o sentenciados por delitos comunes o políticos, **etc.**; ora ocupando por la fuerza, mediante amenaza o intimidación, lugares o servicios públicos o privados de cualquier naturaleza y tipo; ora levantando barricadas, parapetos, trincheras, obstáculos, **etc.**, con el propósito de hacer frente a la fuerza pública en respaldo de sus intenciones, planes, tesis o proclamas; ora atentando, en cualquier forma, en contra de la comunidad, de sus bienes y servicios, serán reprimidos con reclusión mayor ordinaria de cuatro a ocho años y multa de mil setecientos sesenta y siete a cuatro mil cuatrocientos dieciocho dólares de los Estados Unidos de Norte América.



La implementación de la legislación de seguridad en Ecuador significó la institucionalización de una política de criminalización, tortura y control social.

Greg Grandin sostiene que la doctrina proporcionó una cobertura ideológica que legitimó la represión, apoyó regímenes autoritarios y permitió la explotación de los recursos naturales y laborales en América Latina (Grandin, 2006). Grandin describe cómo los líderes latinoamericanos adoptaron esta doctrina, apoyados en la capacitación y los recursos proporcionados por EE. UU., para consolidar sus propios poderes autoritarios. Además, Chomsky argumenta que estas doctrinas dejaron un legado de instituciones debilitadas y sistemas de vigilancia que aún continúan afectando la autonomía democrática en la región (Chomsky, 2014).

Toda esta construcción sistemática legitimaba la intervención militar en la política y, a la vez, promovía una narrativa de estigmatización hacia quienes cuestionaban el orden establecido. Para Weinberger (1987), esta narrativa formaba parte de una estrategia ideológica que buscaba estigmatizar y deshumanizar a los opositores, convirtiéndolos en "peligros sociales" que debían ser eliminados para preservar la estabilidad del país. En Ecuador, esta ideología justificó la violencia policial y militar, y estableció un clima de temor que impedía la organización de movimientos sociales y políticos.

Las leyes promulgadas durante la dictadura militar en Ecuador impactaron en su contexto inmediato, pero además dejaron un legado legal que perduraría en los años siguientes y que sería aprovechado por gobiernos posteriores. La Ley de Seguridad Nacional, por ejemplo, permaneció vigente hasta mediados de la década de 1990 y fue utilizada por León Febres Cordero durante su gobierno (1984-1988) para justificar la represión de sindicatos, estudiantes y comunidades indígenas. Estas leyes se convirtieron en herramientas fundamentales para el desarrollo de un modelo de neoliberalismo autoritario, en el que el Estado promovía políticas económicas de corte neoliberal y, paralelamente, empleaba la represión como un medio de coerción funcionalista para los mercados.

En la ejecución de este proceso se debe destacar el rol que cumplió la Escuela de las Américas, como la institución estadounidense encargada de la capacitación y adiestramiento de oficiales de los ejércitos latinoamericanos en estrategias, métodos y técnicas para combatir a la insurgencia armada y el narcotráfico. Según los registros oficiales, tres mil personas entre policías y militares de todos los rangos pasaron por los

cursos de esta institución, que publicaba manuales de contrainsurgencia, guerra irregular e interrogatorios en los que se legitiman sofisticados métodos de tortura, entre ellos el *Human Resource Exploitation. Training Manual* elaborado por la CIA en 1983 (Jaramillo, 2014).

El marco legal de represión instaurado desde la dictadura de Rodríguez Lara y el Triunvirato Militar institucionalizó un legado de autoritarismo y criminalización de la protesta esencial para consolidar el poder de un modelo neoliberal que, al reducir el papel del Estado en el ámbito económico, reforzaba simultáneamente el control estatal sobre la vida política y social del país. La continuidad de estas leyes represivas hasta la década de 1990 demuestra la influencia duradera de la dictadura militar en el aparato de seguridad del Estado, que configuró la manera en la que el gobierno respondía a la disidencia, mientras defendía la utilidad mercantil.



Eugenia Cordovez, Nancy Reagan, León Febres Cordero y Ronald Reagan en la Casa Blanca, Washington, 1986. Archivo 1984.

Gobierno de León Febres Cordero y la violación de Derechos Humanos

Este marco legal permaneció vigente con el gobierno de Febres Cordero, quien lo usó ampliamente para perseguir y neutralizar a los movimientos sociales y sindicales. Este período marcó la transición hacia un modelo económico centrado en la exportación petrolera, lo que preparó el terreno para las políticas neoliberales que serían implementadas en la década de 1980. El gobierno de Febres Cordero consolidó el modelo represivo heredado de la dictadura militar y lo adaptó a las políticas neoliberales promovidas por el Fondo Monetario Internacional (FMI). Además, su llegada al poder en 1984 representó un realineamiento del país con los intereses de Estados Unidos en América Latina, especialmente en el contexto de la lucha contra el comunismo.

El Frente de Reconstrucción Nacional (FRN) -una alianza del Partido Social Cristiano, Partido Liberal Radical e independientes de derecha-, con el que participó en el proceso electoral, fue la plataforma a través de la cual Febres Cordero implementó un programa de ajuste estructural que incluía la devaluación del sucre, la eliminación de subsidios, la privatización de servicios públicos y la entrega de concesiones mineras y petroleras a empresas extranjeras (Informe de la Comisión de la Verdad, 2010). Estas medidas, recomendadas por el FMI, profundizaron la desigualdad económica y despojaron a los sectores populares de sus derechos laborales y sociales (DPE, 2023).

Febres Cordero consolidó un gobierno alineado con los intereses de Estados Unidos, cuyo embajador intervino directamente en asuntos internos. Sin embargo, el elemento que distingue a este gobierno fue la dependencia de un aparato militar y policial que se encargaba de reprimir cualquier forma de protesta o resistencia a las políticas económicas del gobierno. La Ley de Seguridad Nacional, implementada inicialmente durante la dictadura, fue expandida y utilizada para castigar duramente a quienes se oponían a las políticas neoliberales.

Las huelgas, movilizaciones indígenas y manifestaciones fueron clasificadas como actos de subversión. Sin embargo, esta política represiva no perseguía exclusivamente a los líderes visibles de los movimientos sociales: buscaba generar un clima de miedo que

desalentara la participación activa de la ciudadanía en la política. Según Weinberger (1987), estas estrategias de seguridad nacional no sólo consistían en una represión física, sino también en la construcción de una narrativa que moralizaba y estigmatizaba a los opositores como enemigos del Estado.

Uno de los mecanismos más brutales empleados por el gobierno fueron los "escuadrones volantes", que se configuraban como una élite policial y militar financiada por el sector público y privado, con el objetivo de vigilar, fichar y perseguir a sindicalistas, académicos y religiosos -que carecían de respaldo judicial-, y que operaba con acceso a armamentos modernos las 24 horas al día. Según el Informe de la Comisión de la Verdad, estos escuadrones fueron responsables de numerosas violaciones de derechos humanos como torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas. La lógica detrás de estos grupos era erradicar cualquier forma de disidencia, lo que consolidaba una cultura de terror en la sociedad ecuatoriana (DPE, 2023). Esta estrategia responde a lo que Weinberger (1987) describe como la jerarquización de la seguridad nacional, en la que el Estado prioriza la eliminación de cualquier amenaza percibida, incluso a costa de los derechos y libertades de sus ciudadanos.

La represión ejercida durante el gobierno de Febres Cordero fue sistemática y, además, contó con la complicidad de la estructura judicial y el sector privado. El Informe de la Comisión de la Verdad registra que el 68% de las violaciones de derechos humanos documentadas en el país desde el retorno a la democracia ocurrieron entre 1984 y 1988. Estas violaciones incluyeron torturas, desapariciones forzadas, detenciones arbitrarias y ataques directos a la libertad de expresión y prensa (DPE, 2023). Según Wacquant (2010), en este contexto, los "aparatos de seguridad se convirtieron en el sostén del nuevo orden" (p.34), ya que la militarización de la seguridad pública permitía tanto la protección de los intereses económicos como el control de la sociedad mediante el uso de la violencia y la represión (Wacquant, 2010, p. 34).

El gobierno de Febres Cordero también institucionalizó la represión de la disidencia religiosa, particularmente contra aquellos identificados con la Teología de la Liberación. Este movimiento, que buscaba la justicia social y defendía los derechos de los pobres, fue visto como una amenaza subversiva al orden establecido. Las fuerzas de seguridad realizaron

allanamientos, detenciones arbitrarias y expulsiones de líderes religiosos que trabajaban con comunidades marginadas. Esta persecución sistemática reflejaba la alineación de Ecuador con los principios anticomunistas de la política exterior de Estados Unidos, reforzando un modelo de gobernanza que sacrificaba los derechos humanos en nombre de la seguridad nacional y la estabilidad política.

Estas medidas afectaron profundamente a los sectores populares y comunidades indígenas, cuyos territorios fueron expropiados y contaminados. La falta de inversión social, derivada de la priorización del pago de la deuda externa y la reducción del presupuesto para educación y salud, aumentó las desigualdades sociales (Defensoría del Pueblo de Ecuador, 2019). Este modelo neoliberal, descrito por Harvey (2007) como "hostil a toda forma de solidaridad social que entorpezca la acumulación de capital" (p.15), fue implementado de manera violenta: el Estado, a través de sus aparatos de seguridad, reprimió toda oposición a estas políticas. Según la Defensoría, la criminalización de la protesta social se convirtió en una estrategia para contener las demandas de los sectores vulnerables.

La Comisión de la Verdad en Ecuador fue establecida en 2007 con el objetivo de esclarecer las violaciones a los derechos humanos cometidas entre 1984 y 2008. Según el Informe final, la Comisión documentó más de 600 testimonios y revisó 300 mil documentos, identificando 118 casos de graves violaciones, incluidas desapariciones forzadas, torturas, violencia sexual y ejecuciones extrajudiciales (Comisión de la Verdad, 2010). La tarea de esta Comisión fue esencial para recuperar la memoria histórica del país y ofrecer una narrativa documentada de los hechos, buscando reparar el daño causado y evitar la repetición de tales abusos.

Entre 1984 y 1988, Ecuador experimentó una de las etapas más dolorosas en términos de violaciones a los derechos humanos. Se registraron altos números de detenciones arbitrarias, torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas, concentrados en gran medida en los años 1985, 1986 y 1987, cuando la represión estatal alcanzó su punto máximo. Algunos datos del Informe de la Comisión de la Verdad revelan la magnitud y el carácter sistemático-organizado de las estructuras públicas y privadas en la represión.



	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	TOTAL	
Privación ilegal de la libertad	10	32	59	114	5	1	3		2	12	1	1	3	1	3	7	2	6	1	1			2	3		269	
Tortura	13	40	69	156	7	1	3	3	6	16	1	1	3	19	3	3	2	5	3	2			2	4	3	365	
Violencia sexual	7	19	20	19	1	1	2		1	6					3			1		1				1	3	1	86
Desaparición forzada		5	1	3		1						1					2			3	1					17	
Atentado contra el derecho a la vida				1	11				1	1						3	1					3	1	4		26	
Ejecución extrajudicial	1	13	13	4	1	1	2	3	2	3				1	2	1		4	1	8		1	1	1	5	68	

Resumen y cuadro de datos generales del Informe de la Comisión de la Verdad 2010.

PERÍODO	PRESIDENTE	NÚMERO DE CASOS	NÚMERO DE VÍCTIMAS	PORCENTAJE DE CASOS	PORCENTAJE DE VÍCTIMAS
1 enero 84 - 10 agosto 84	Oswaldo Hurtado	2	9	1,7%	2%
10 agosto 84 - 10 agosto 88	León Febres Cordero	65	310	55,1%	68%
10 agosto 88 - 10 agosto 92	Rodrigo Borja	10	15	8,5%	3,3%
10 agosto 92 - 10 agosto 96	Sixto Durán Ballén	10	30	8,5%	6,6%
10 agosto 96 - 6 febrero 97	Abdalá Bucaram	0	0	0%	0%
12 febrero 97 - 10 agosto 98	Fabián Alarcón	2	22	1,7%	4,8%
10 agosto 98 - 21 enero 2000	Jamil Mahuad	5	16	4,2%	3,5%
21 enero 2000 - 15 enero 2003	Gustavo Noboa	7	15	5,9%	3,3%
15 enero 2003 - 20 abril 2005	Lucio Gutiérrez	4	15	3,4%	3,3%
20 abril 2005 - 15 enero 2007	Alfredo Palacio	4	7	3,4%	1,5%
15 enero 2007 - 31 diciembre 2008	Rafael Correa Delgado	9	17	7,6%	3,7%
Total		118	456	100%	100%

Cuadro de datos generales del Informe de la Comisión de la Verdad 2010.

Entre los años 1985 y 1987, se produjeron el 76% de las detenciones arbitrarias del período 1984-2008, lo que refleja una política sistemática de intimidación y control. Estas detenciones se utilizaron como herramienta de castigo y disuasión, buscando atemorizar a quienes intentaban ejercer su derecho a la protesta social o expresaban opiniones contrarias al gobierno. En el mismo período, se concentraron el 73% de los casos de tortura, afectando a más de 365 personas. La práctica de la tortura fue un medio para obtener información de los disidentes y, la vez, un método brutal para quebrar psicológicamente a los líderes sociales, sindicales y comunitarios, fomentando una atmósfera de miedo y represión.

Se reportaron 86 víctimas de violencia sexual, de las cuales el 67% se produjeron entre 1985 y 1987. Este dato subraya cómo la violencia de género fue utilizada de manera estratégica como arma de represión, apuntando no únicamente a los individuos, sino también a sus familias y comunidades, en un intento de desmovilizar a sectores específicos de la sociedad ecuatoriana. El informe documenta 17 casos de desapariciones forzadas y 68 víctimas de ejecuciones extrajudiciales, especialmente concentradas en 1985 y 1986. La desaparición y la ejecución de personas en este contexto constituye uno de los crímenes más atroces, pues no sólo priva a las víctimas de su vida y libertad, sino que genera un impacto profundo y duradero en sus familias y comunidades. Estas cifras reflejan la crudeza y la sistematicidad de un estado represivo, que bajo el paraguas de la Doctrina de Seguridad Nacional justificó la persecución y exterminio de toda expresión de oposición.

Conclusión

El impacto de las doctrinas de seguridad nacional en América Latina, y particularmente en Ecuador debe entenderse como una expresión concreta de las dinámicas de poder impuestas durante la Guerra Fría. Estas políticas sirvieron para consolidar la hegemonía de Estados Unidos en la región, utilizando el discurso de la "seguridad" para justificar intervenciones económicas, políticas y militares. En Ecuador, este proceso se tradujo en una estructura estatal que priorizó la represión interna y la defensa de los intereses de las élites nacionales y extranjeras en detrimento de la soberanía y los derechos humanos.

El neoliberalismo autoritario en Ecuador se construyó sobre estructuras represivas heredadas de la dictadura militar y se profundizó durante el gobierno de Febres Cordero. La relación entre políticas económicas neoliberales y represión estatal demuestra cómo el autoritarismo se convirtió en una herramienta fundamental para la implementación del modelo económico. El legado de este período continúa influyendo en las estructuras estatales y las políticas de seguridad contemporáneas en que la represión, el control y el fortalecimiento de las fuerzas de seguridad reflejan la persistencia de un modelo de gobernanza basado en el autoritarismo. El legado de represión en Ecuador y la deuda pendiente en términos de justicia y reparación continúan siendo un modelo para desarmar.

En un contexto donde el neoliberalismo autoritario no sólo persiste, sino que ha evolucionado para adaptarse a nuevas formas de control, la memoria histórica juega un papel fundamental en la construcción de un futuro democrático. La historia reciente de Ecuador demuestra que la represión y la violencia forman parte de un modelo estatal que ha privilegiado la seguridad y la represión por encima de los derechos humanos. La memoria, entonces, no es meramente un recuerdo del pasado, sino una herramienta activa para la construcción de un presente y futuro más democrático, para que la historia no se repita una y otra vez como una pesadilla dolorosa y tortuosa para los sectores populares.

Biografía

Militante de procesos territoriales y latinoamericanos. Es Licenciada en Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales por la Universidad Hemisferios y también es Abogada. Actualmente, cursa la maestría en Sociología Política en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) Sede Ecuador.

Ha participado en diversos cursos especializados sobre Derechos Humanos y Democracia, Derecho Sindical y de Derechos de las Mujeres Privadas de Libertad. Representante del Ecuador en foros internacionales juveniles.

Bibliografía

Chomsky, N. (2014). *Hegemony or Survival: America's Quest for Global Dominance*. Metropolitan Books.

Chomsky, N., & Dieterich, H. (1998). *La hegemonía americana y el destino de América Latina*. Editorial XYZ.

Comisión de la Verdad. (2010). *Informe de la Comisión de la Verdad*. Autoedición. Tomo 1: *Violaciones de derechos humanos*: <http://repositorio.dpe.gob.ec/handle/39000/2582> Tomo 2:

Crímenes de lesa humanidad: <http://repositorio.dpe.gob.ec/handle/39000/2583> Tomo 3.

Relatos de casos 1984-1988: <http://repositorio.dpe.gob.ec/handle/39000/2581> Tomo 4.

Relatos de casos 1989-2008. <http://repositorio.dpe.gob.ec/handle/39000/2584> Tomo 5.
Conclusiones y recomendaciones: <http://repositorio.dpe.gob.ec/handle/39000/2585>

Defensoría del Pueblo de Ecuador. (2019). *Informe anual sobre derechos humanos en Ecuador*. DPE. <https://www.dpe.gob.ec/wp-content/dperendiciondecuentas2019/informes/informe-anual-rendicion-cuentas-2019.pdf>

Grandin, G. (2006). *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism*. Metropolitan Books

Harvey, D. (2007). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press.

Jaramillo, A. R. (2014). *Memoria de las Espadas. Alfaro Vive Carajo: Los argumentos de la historia*. IAEN- Abya-Yala.

LaFeber, W. (1993). *Inevitable Revolutions: The United States in Central America*. W.W. Norton & Company.

Peñafiel, J. (2015). La represión en Ecuador: Un análisis histórico y social. *Revista de Estudios Sociales*, (12), 23-45.

Wacquant, L. (2010). *Castigar a los pobres: El gobierno neoliberal de la inseguridad social*. Siglo XXI Editores.



El profesor Edmundo Rivadeneira, presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1979-1988), importante aliado del Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana. Quito, 1984. Cortesía María Teresa García.

A cuarenta años del Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana: De la esperanza revolucionaria al desencanto neoliberal

Pablo Salgado J.

Ponente nacional

El movimiento de la nueva canción pretende un rescate, en principio, de la palabra; de la estética y de la ética, con la que debía construirse una canción.

Víctor Heredia

Esto que aquí acordamos llamar como Nueva Canción, sobre todo nace de una necesidad profunda de hablar de la vida; de la desigualdad, de la injusticia.

Daniel Viglietti

Se dice con frecuencia que los cantores fueron los primeros poetas de la historia. Y es cierto, porque incluso, desde el inicio, la poesía se cantaba. En la antigüedad, en Grecia, en Roma, en la Edad Media, en el Renacimiento, siempre la canción acompañó los grandes acontecimientos, entre ellos, las luchas y las reivindicaciones. Siempre se cantaron las victorias y también las derrotas. Cantamos las batallas por la Independencia española y cantamos las luchas revolucionarias, por la nueva independencia. Y también cantamos las coplas de Martín Fierro:

acostúmbrese a cantar
en cosas de fundamento.
(Hérmendez, J., 1897)³¹

Y este es, sin duda, el gran mandato que acogió la música protesta en los años sesenta y setenta, y más tarde, la Nueva Canción Latinoamericana

³¹ Hérmendez, J. (1897) *El Gaucho Martín Fierro* (V. Zumárraga, Digitalización). Casa Editora y Depósito General Martín Fierro Bolívar 14. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucho-martin-ferro--1/html/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

en los ochenta. Cantar opinando, cantar diciendo; canciones comprometidas, canciones con pensamiento, canciones con fundamento, como repetían con frecuencia los cantautores en esos años. La canción protesta y la Nueva Canción reivindicaban tres temas fundamentales: la independencia política -la revolución- en muchos casos, a través de la vía armada; la soberanía cultural, es decir, el fin de la imposición y penetración cultural de las grandes transnacionales del norte; y el reconocimiento de los artistas como trabajadores de la cultura, que luchan por los derechos y las libertades de los pueblos.

1984 no es únicamente el nombre de uno de los libros más leídos de George Orwell -que describe, anticipadamente, lo que hoy sucede en el mundo-; es el año que marca un hito en la Nueva Canción. Ese año se realizó en Quito el Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, que reunió por primera y única vez, en un solo escenario, a cantautores y grupos de veinte países: siete noches consecutivas de música con un público entusiasmado que llenó el Coliseo Julio César Hidalgo.

Pero, ¿qué sucedía en ese año, 1984? León Febres Cordero gana las elecciones e inicia uno de los periodos más complejos, difíciles y dolorosos del país, con centenares de desaparecidos, torturados y asesinados. Al mismo tiempo, en Estados Unidos, Ronald Reagan gana la reelección. El Papa Juan Pablo II suspende del ejercicio sacerdotal a Ernesto y Fernando Cardenal y Miguel D' Escoto quienes, en Nicaragua, formaban parte de la Teología de la Liberación y predicaban su opción preferencial por los más pobres. Milan Kundera publica su libro más leído, *La insoportable levedad del ser*. *Triller*, de Michael Jackson, se convierte en el álbum más vendido de la historia. Y muere "El Santo", conocido como el "Enmascarado de Plata".

Pero, poco antes -en 1979- se producen dos hechos que marcarían al Ecuador y a América Latina: Ecuador retorna a la democracia -luego de siete años de dictadura militar- y en Nicaragua triunfa el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) que, al derrotar a la dictadura de Anastasio Somoza, genera un nuevo fervor revolucionario en todo el continente. La Revolución Sandinista fue una revolución alegre, llena de poesía y música. Por ejemplo, los hermanos Carlos y Enrique Mejía Godoy y Los de Palacagüina, habían contribuido a la guerrilla sandinista con canciones, a

través de las cuales se enviaban mensajes codificados, y que luego fueron reunidas en el álbum Guitarra Armada.

Para recuperar la democracia, entre 1978 y 1979 Ecuador debió atravesar un tortuoso proceso impuesto por el Triunvirato Militar. Este camino de retorno tenía un nuevo elemento: Ecuador se había convertido en un país petrolero, miembro de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP), con lo que se inicia una etapa acelerada de modernización capitalista. En Quito, se abrieron los primeros supermercados y grandes almacenes. Se podía percibir a los nuevos ricos. La avenida Amazonas -que, popularmente, adquirió el sobrenombre de *Tontódromo*-, era el símbolo de la modernización: autos del año y jóvenes luciendo sus ropas importadas. Se empezó a vivir un delirio consumista. Se vivía un “festín del petróleo,” como afirmó Jaime Galarza.³²

Festín que no duró mucho, pues la caída de los precios del petróleo y los consecuentes ajustes económicos, devolvieron al país a una nueva realidad: grupos de nuevos ricos, pero miles de nuevos pobres. De ahí que el triunfo del joven abogado guayaquileño Jaime Roldós Aguilera, en las elecciones de 1979, generó muchas expectativas de cambio y, sobre todo, de mejora de las condiciones de vida de la mayoría de ecuatorianos.

Pero las ofertas de campaña fueron muy difíciles de cumplir. Los ajustes económicos provocaron un gran descontento popular que provocó protestas y frecuentes paralizaciones, en demanda de mejoras salariales. Por si fuera poco, en 1981, estalló la Guerra de Paquisha con Perú. Esto encarece aún más el costo de la vida y las demandas sociales no cesan, sobre todo por parte de las centrales sindicales que se habían agrupado, en 1978, en el Frente Unitario de Trabajadores (FUT). Y sucede lo inesperado: el 24 de mayo Roldós muere en un “accidente” de aviación que, hasta la fecha, no ha sido aclarado.

Asume Oswaldo Hurtado Larrea, ligado a la Democracia Cristiana internacional y a los grupos empresariales de la Sierra. Su gran obra fue la famosa “sucretización”: a través del Banco Central, el Estado ecuatoriano

³² Galarza Zavala, J. (1972) *El festín del petróleo*. (3ª Ed.). Ediciones Solitierra <https://cehist.mil.ec/images/2019/libros3/10.pdf>

asume el “endeudamiento agresivo” del sector privado (calculado en mil trescientos millones de dólares aproximadamente, al tipo de cambio de mil sucres dólar) y “socializa” las pérdidas. Para pagar la deuda, se incrementa el precio de los combustibles y se devalúa la moneda nacional, entre otras medidas antipopulares.³³ Hurtado firma un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional (FMI) e implementa más ajustes económicos, lo que causa un mayor descontento popular. Se suceden los paros y las huelgas nacionales para demandar aumentos salariales y rechazar las medidas de ajuste.

El Ecuador vivía un clima social de incertidumbre y de gran represión, con grupos de estudiantes, obreros y campesinos en las calles. Este clima social, con el triunfo de Febres Cordero, en 1984, se transformó en un ambiente de miedo y temor. El gobierno, además, enfrentó un contradictor inesperado con el surgimiento del grupo subversivo Alfaro Vive Carajo (AVC), en 1983.



Pinta de Alfaro Vive Carajo contra el régimen de León Febres Cordero, Quito, 1984. Cortesía ocho Álvarez.

³³ Acosta, A. (1 de noviembre de 2001). *Ecuador: El proceso de "sucretización" en el Ecuador* [Estudio de caso]. <https://www.alainet.org/es/active/1549>

Es en este contexto que se desarrollaba la canción protesta o canción social en Ecuador y, particularmente, en Quito. Éste era el caldo de cultivo de la canción como herramienta de lucha social. De ahí que la canción social se configura con las expresiones que ya habían surgido en varios países, precisamente para responder a esas necesidades sociales y políticas: el Nuevo Cancionero, en Argentina y, paralelamente, el rock nacional; el Nuevo Canto, en Uruguay; el Tropicalismo, en Brasil; la Canción Protesta, con Víctor Jara, los Parra, Quillapayún, Intillimani -del que formaba parte el ecuatoriano Max Berrú-, en Chile. También hay que mencionar la canción protesta en Venezuela, con Alí Primera y Soledad Bravo; y en Colombia, país vecino de donde nos llegaban las canciones de Pablus Gallinazus y de Ana y Jaime.

Es decir, la canción social ecuatoriana tenía claras influencias de la canción latinoamericana, pero sobre todo de Chile, no sólo porque llegaron exiliados a Quito músicos chilenos (también argentinos y bolivianos), sino porque la canción protesta, generada en el proceso de la Unidad Popular entre 1970 y 1973, ya se había extendido a otros países del continente. Y se extendió porque las desigualdades también se habían profundizado en el resto de Latinoamérica.

En esos años surgieron los grupos Jatari, en 1969; Ilumán, en 1970; Tiempo Nuevo, Kaya Puka y Pueblo Nuevo, en 1975; Noviembre 15 y el grupo Milton Reyes, militantes del PCMLE³⁴, que integraban el Centro de Arte Nacional y la Unión de Artistas Populares, en 1976; Huasipungo, en 1977; Los Cuatro del Altiplano y Taller de Música, que incorporó temas de la cultura afroecuatoriana, en 1978; Quimera, en 1981; Camino y Canto e Illiniza, en 1982; Promesas Temporales, en 1983; Rumbason, Sison y Umbral, en 1984; Uyari, en 1985; y Canela, en 1986; además de Yerbales, Contraseña, Son Guajira, entre otros. En provincias, surgió el Trío Universitario, en Loja; Bandera Roja, en Cuenca; y Chumischasqui, en Guayaquil.

Cabe citar también a varios cantores como Jaime Guevara, Fabián Meneses, Julio Pico, Ulises Freire, Fabián Jarrín, Juan Carlos Terán y Fernando Jaramillo, o los artistas de la “lleca”, Héctor Cisneros, Bruno

³⁴ Acrónimo del Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador.

Pino y Ramiro Oviedo, entre otros. Y a Manuel Capella, Jorge Aravena, Juan Paredes, Alberto Caleris, Carlos Santamaría, Francisco García, Pedro Pinto, César y Jaime Junaro, de Savia Nueva, y Altiplano, que llegaron desde sus países para residir, temporal o definitivamente, en Quito. Se destacan varias cantautoras, entre ellas: Gloria Arcos, Sandra Bonilla, Carmen González, Margarita Laso, Alexandra Santos, Lourdes Mendoza y Sandra Martínez, quien luego se convirtió en promotora de la canción social a través de sus programas de radio.



Cancionero de Jaime "El Chamo" Guevara, años 80. Archivo 1984.

Las protestas sociales y sindicales de inicios de los ochenta, convocadas por el FUT, juntaron en la calle a estudiantes y obreros con cantores y artistas, como señala Jaime Guevara:

Nos empezamos a encontrar con algunos artistas que simpatizaban con la causa de lo obrero; yo, aparecía con la

guitarra; Wilson Pico, bailando, junto a Susana Reyes y Adriana Oña. Allí decidimos conformar la Coordinadora de Artistas Populares, que tenía como lema: “Si los ricos tienen artistas para sus fiestas, los pobres tienen artistas para sus luchas.” Así recorrimos, con varios grupos, calles, sindicatos, fábricas a las que al llegar nos decían: “Si son políticos, no pasan; si son artistas, bienvenidos”. (Rodríguez, P., 2019)³⁵

Toda la producción musical de estos cantores populares nunca se grabó profesionalmente. Tan sólo circularon grabaciones caseras en casetes y cancioneros, como los que editaba Jaime Guevara, o las organizaciones estudiantiles, y que se repartían en sindicatos, universidades y otros círculos populares.

En esos años también se modernizaron los medios de comunicación: aparece la Frecuencia Modulada (FM) y, luego, llega la televisión a color. Los consumos culturales de ese entonces, sobre todo de música, eran los que imponían los grandes medios de comunicación a través de las transnacionales. La “industria musical” copó las demandas de la cultura de masas, con la música comercial que inundó las estaciones de radio. En Quito, en la década de los setenta, se emitían baladas de las empresas disqueras españolas y mexicanas. David Gleason y Mary Lou Parra crearon Radio Musical, que rompió esa línea al incorporar la música anglosajona, y formar a varios locutores musicales. Y ahí, en esa programación, se coló Jaime Guevara, con su canción “Té canasta” y, más tarde, “Cantor de contrabando”. Poco antes, Gleason había fundado el Núcleo Radión, un emporio integrado por cuatro estaciones de radio: Musical, Canal Tropical, Teleonda y Fiesta. Luego, Mary Lou Parra organiza, con radio Musical y/o Teleonda, varios concursos de música para jóvenes cantantes.

También Radio Visión y Radio Pichincha habían incorporado locutores musicales con otro estilo, más dinámico y con interacción con los oyentes a través del teléfono. Lo mismo pasó en Radio Colón, del grupo Granda Centeno, que además era propietario de Diario El Tiempo y Canal 4 y que luego, con el grupo Diners-Banco Pichincha, se convertiría en

³⁵ Rodríguez, P. (2019) *Charlas de Rock* (1ª Ed., Vol. 1). Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

Teleamazonas. Canal 8, que pertenecía al Grupo El Comercio, propiedad de los Hermanos Mantilla Ortega, estaba conformado por el diario Últimas Noticias, Radio Quito y una gran cadena de cines, que incluía al Teatro Bolívar. Más tarde, Canal 8 fue adquirido por Xavier Alvarado, del grupo Vistazo y Canal 2 de Guayaquil, y se transformó en Ecuavisa.

En los años setenta nacieron varios programas radiales de música folclórica, con canciones del altiplano, como Canto a América (1976) en Radio Amazonas, conducido por Miguel Mora, integrante de Pueblo Nuevo. También, en 1979, se emitió por Canal 8 el programa Vamos a la peña, ya que en esos años había un auge de las llamadas “peñas” musicales -Jatari Tambo, Pacha Mama, Nuestra América, Ñucanchi Peña-, que también habían llegado desde Chile. Luego, Miguel y Galo Mora crearon el programa Juglares de Nuestra América, que se emitió por Radio Centro y Ecuashirys.

En mi caso, me inicié -junto a tres compañeros/as de la universidad- en Radio Quito, con el programa Recuento, que se emitía los domingos, luego del fútbol. Después pasé por Radio Éxito y, posteriormente, heredé el programa Folcloreando por Radio Colón, creado por Vladimir Piedra y Carlos Alberto Vicente, un argentino radicado en Quito. Vicente traspasó el programa a Luis Gustavo Calderón; cuando éste se retiró, asumí la conducción y la producción, incorporando la nueva canción, e incluso la canción brasileña y nuevos géneros como la salsa. Posteriormente Carlos Alberto Vicente creó Formalmente Informal, en Radio Bolívar.

También Rafael Soria, de “Los Cuatro del Altiplano”, mantuvo un programa radial de música folclórica. Otras estaciones que emitían programas musicales de canción folclórica o social latinoamericana fueron Radio Católica, Nueva Emisora Central, Presidente, Visión, Éxito, Casa de la Cultura, HCM1, HCJB y Tarqui, que organizó un festival.

Luis Eduardo Aute acompañado de Luis Mendo en el Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, Quito, 1984.
Foto: Jorge Esquiroz. Cortesía Ediciones Pentagrama



Auge de la canción social: encuentros y festivales

El primer gran encuentro mundial de la música protesta se realiza en La Habana, Cuba, en agosto de 1967, por iniciativa de Casa de las Américas. Así, en La Habana se juntan 55 músicos de 18 países: Ángel e Isabel Parra, Daniel Viglietti, Los Olimareños, Oscar Chávez, Tejada Gómez, entre otros. De Estados Unidos asistieron Ewan Mac Coll y Peggy Seeger, (hermana de Pete Seeger) y de Europa y África varias agrupaciones. A raíz de este encuentro, Casa de las Américas crea el Centro de la Canción Protesta, con jóvenes compositores e intérpretes, tal como lo contó después Pablo Milanés:

El Encuentro dio lugar a que muchos jóvenes, entre ellos yo, que hasta ese momento hacíamos canciones románticas y de entretenimiento, nos interesáramos por este género, que era desconocido en Cuba. (P. Milanés, comunicación personal, 1987)

Este grupo de jóvenes músicos pasaron a formar parte, en 1970, del Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), dirigido por el gran compositor Leo Brouwer. Allí se consolida el Movimiento de la Nueva Trova Cubana, que tenía entre sus más destacados integrantes a Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Vicente Feliú, Amaury Pérez, Sara González, Miriam Ramos, entre otros.

En años sucesivos, la Nueva Trova se extendería por todo el continente y marcaría una nueva ruta para el canto latinoamericano, como señaló el poeta uruguayo Mario Benedetti:

Las suyas son canciones militantes que tienen la virtud de no caer en la apología. Son poetas revolucionarios sensibilizados por la realidad, pero que eluden los latiguillos panfletarios que suelen ser funestos para la canción. (Basilago, J. y Pellegrino, G., 2015)³⁶

Así, el movimiento de la nueva canción se fue ampliando, conforme se acentuaban también las desigualdades sociales. Canciones emergentes

³⁶ Basilago, J. y Pellegrino, G. (2015). *La canción de Mario: Benedetti musicalizado*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

que se identificaban con sus realidades, pero no disponían de circuitos de difusión, más aún cuando, en muchos casos, eran vetadas por las estaciones de radio. De ahí que en Chile se creó, desde las juventudes comunistas, la compañía discográfica Jota Jota, luego rebautizada como Discoteca del Cantar Popular, (DICAP), que logró publicar 67 elepés y 84 sencillos entre 1968 y 1973.

Y es lo que también se replicó en Ecuador, con el nacimiento de Cantavida; primero fue el sello del grupo Jatari y, luego, pasó al Comité de Artistas del Frente Amplio de Izquierda (FADI) -del que formaban parte un buen número de grupos y cantautores- que, a su vez, encargó su administración a Renán Larco, Camilo Luzuriaga y Juan Paredes. Publicaron varios elepés, entre ellos 1945, en 1986; y Sobre la vida, en 1987, del propio Paredes. El sello logró mantenerse durante diez años, y luego, por razones económicas, cerró.

Es necesario mencionar un hecho importante. En 1982, el entonces Concejo Provincial de Pichincha organizó el Encuentro Latinoamericano de Cantautores Luis Alberto Valencia. En este evento participaron Caito Díaz, de Argentina; Savia Nueva, de Bolivia; Noel Nicola, de Cuba; Carlos Mejía Godoy, de Nicaragua; Alfredo Zitarroza, de Uruguay; Amparo Ochoa y Gabino Palomares, de México; y varios cantantes y grupos nacionales. Se realizaron mesas redondas y conciertos en el Teatro Bolívar, en el Coliseo Julio César Hidalgo y en el Teatro Universitario. Esta fue una mecha que quedó encendida.

Poco antes, en 1982, se había realizado en México el Primer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, al que Ecuador no asistió. Un año después, en 1983, se realizó el Segundo Festival, en Nicaragua, con todo el fervor del Frente Sandinista, evento al que asistió el grupo Pueblo Nuevo. Y es ahí que, por sugerencia de Fredy Elhers, se presenta la candidatura de Ecuador para ser sede del Tercer Festival. Y el Comité Internacional confiere la sede a Quito, por sobre Mozambique, que también había presentado su candidatura.

Este hecho motivó a que se conformara, en 1984, el Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción Latinoamericana, que en su Manifiesto constitutivo decía lo siguiente:

En la medida en que logremos incorporar dosificada y conscientemente los elementos señalados, podremos aspirar a conseguir en nuestra Nueva Canción, un lenguaje literario-musical creado sobre lineamientos estéticos renovados y con un contenido inserto en la vida cotidiana, individual y social. Así podremos, en suma, elevar verdaderamente el alcance estético de nuestra canción popular. (Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción, 1984)³⁷

La Casa de la Cultura Ecuatoriana y, sobre todo, su presidente, Edmundo Ribadeneira, jugaron un importante papel en la realización del Tercer Festival. Para la producción del gran evento se conformó un comité organizador integrado por el propio Edmundo Ribadeneira, Miguel Mora, Iván Mantilla, y Alberto Acosta. El comité se encargó también de seleccionar a los participantes, tanto internacionales como nacionales. Y la Casa de la Cultura cursó las invitaciones respectivas. El gerente del Festival fue Alberto Acosta, quien gestionó, a través de canjes, que los artistas viajaran por Ecuatoriana de Aviación y se hospedaran en el Hotel Colón.

En esa semana, Quito se convirtió en el centro mundial de la Nueva Canción. Es muy difícil transmitir la gran euforia, el entusiasmo y la predisposición de la gente cada noche del Festival. Se sentía en el ambiente la complicidad del público para disfrutar de la diversidad de grupos y, al mismo tiempo, expresar su rechazo al autoritarismo, pues no olvidemos que el festival se realizó a pocas semanas de la posesión de Febes Cordero.

Todos los artistas y grupos participantes internacionales regresaron satisfechos a sus países. Así, el trovador cubano Vicente Feliú, parte del Comité Internacional, expresó el sentir de quienes fueron parte de este histórico Festival: “Ha sido el Festival más hermoso que muchos recordamos.”

³⁷ Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción (1984). *Manifiesto* [Panfleto]



Álbum doble antológico del Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, producido por ECO DISCOS, Ecuador, 1984.

Luego del Tercer Festival, se publicaron dos álbumes dobles – con veinte canciones grabadas en vivo-. Uno en Quito, con Discos Eco, y otro similar, aunque con diferente diseño, en México. Ambos constituyen el gran testimonio sonoro del Festival, tal como afirmó Edmundo Ribadeneira, en la solapa del álbum:

Fue el Tercer Festival todo un acontecimiento artístico, un fenómeno sin precedentes, un extraordinario estallido espiritual, algo que deberá ser analizado en el contexto socio cultural no solo de nuestro país sino de todos nuestros pueblos. (Ribadeneira, E., 1984)³⁸

³⁸ Gioco, L., Felo, Aute, L. E., Near, H., Torf, A., Orestes, M., Franco, L., Palomares, G., Nicola, N., Mora, G., Salinas, H., A.A.D.D., Martí, J., Chávez, Ó., Santa Cruz, V., Rodríguez, S., Regan, B., D.R.A., Mejía Godoy, L. E. (1984). *Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana*. [Disco LP en vivo] Comité Internacional de la Nueva Canción y Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

Y si, luego de cuarenta años estamos, precisamente, analizando aquel acontecimiento.

El cuarto Festival debía realizarse, al siguiente año, en Argentina. Sin embargo, las circunstancias socio-políticas de aquel país lo impidieron: comenzaron los juicios a los militares y el gobierno de Alfonsín heredó una gigantesca deuda externa. Y, pese a varios intentos, no se realizó ningún Festival más.

¿Qué nos dejó el Tercer Festival? Lecciones y consecuencias

El legado del Festival fue una gran cantidad de canciones, autores y grupos que, hasta entonces, eran desconocidos en el medio, y que empezaron a sonar no sólo en las emisoras sino en otros espacios: universitarios, barriales, y en bares de la época. Pero el Festival provocó además una gran apertura, conceptual y musical, en los grupos y cantantes nacionales y renovó la concepción de la nueva canción, al incorporar otros ritmos -jazz, fusiones, y sonidos afro- hasta entonces escondidos y discriminados. Y la palabra adquirió otro valor, más allá del grito. La palabra, en la que se debe conjugar la estética y la ética, como ingredientes indispensables para construir una propuesta de nueva canción, como señalaba el cantante y compositor uruguayo Daniel Viglietti.

Muchos grupos se despojaron no sólo del poncho, sino también de los prejuicios, para abrirse a nuevos ritmos y géneros y ensayar otras propuestas musicales, vocales y de composición. El poncho y los instrumentos andinos dejaron de ser símbolos exclusivos del compromiso social y político.

El Festival también dejó grandes lecciones y enseñanzas, no sólo para el público sino también para los cantautores, grupos y músicos. Conocer propuestas musicales como las de Roy Brown, de Puerto Rico, motivó a los artistas a incorporar ritmos caribeños. O las de Sweet Honey in the Roc”, tan festivas como profundas, que rompían cierta uniformidad del canto ecuatoriano. O Pete Seeger quien, al salir al escenario, fue pifiado por una parte del público, que lo veía como un “cantante del imperio”, para luego darse cuenta de la canción protesta en los Estados Unidos se había dado mucho antes que en América Latina.



Pete Seeger en el Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, Quito, 1984.
Foto: Jorge Esquiroz. Cortesía Ediciones Pentagrama

El Festival además aportó en el plano político, puesto que la mayor parte de los miembros del Movimiento de la Nueva Canción eran parte del FADI, y de su Comité de Artistas. El éxito del Festival revitalizó al Comité que, inmediatamente, montó una serie de grandes eventos, entre ellos una cantata para conmemorar los cincuenta años de la derrota del fascismo. Se trataba de *1945, millones de hombres en el canto de 200 artistas*, bajo la dirección orquestal del maestro Gerardo Guevara, y con la producción de Camilo Luzuriaga. El 9 de mayo de 1985, siete mil quiteños llenaron el Coliseo Julio César Hidalgo. Era una contundente respuesta a la represión del gobierno de Febres Cordero. A tal punto que, en las siguientes elecciones legislativas, en 1986, el FADI se convirtió en la tercera fuerza política en la provincia de Pichincha.

Sin embargo, se dice que “La dicha del pobre dura poco”. Y así fue. La caída del bloque socialista y del Muro de Berlín, en 1989, aplacó la militancia política. Muchos movimientos de izquierda quedaron huérfanos y Francis Fukuyama³⁹ proclamó el fin de las ideologías. La vuelta al neoliberalismo, en los noventa, dispersó la euforia por la Nueva Canción. Y también, hay que decirlo, la Nueva Canción -tempranamente- se volvió vieja.

En los tiempos que vivimos, un nuevo canto sigue siendo imprescindible, y como afirmó hace poco el cantautor Joan Manuel Serrat:

Es necesario que los músicos no paren de hacer sonar sus instrumentos. Que los poetas no dejen de alzar la voz. Que los gritos de la angustia no nos vuelvan sordos. Y que lo cotidiano no se convierta en normalidad, capaz de volver de piedra nuestros corazones. (Serrat, J. M., 2022)⁴⁰

Efectivamente, después de 40 años, no debe haber cabida para la nostalgia, pero sí para la reflexión. Es necesaria la memoria: social, cultural, política e histórica. Pero son aún más necesarias la discusión y el debate: el diálogo, serio y argumentado.

En el mal llamado Nuevo Ecuador, como sabemos, no hay espacio para lo colectivo y colaborativo, sólo para el “Sálvense quien pueda”. Hoy la mayoría de artistas ecuatorianos no pueden acceder a ingresos estables y dignos, porque los consumos culturales han disminuido considerablemente a causa de los altos niveles de desempleo y pobreza. Con la severa crisis económica, agravada por los cortes de energía, un gran número de artistas y gestores culturales está en condiciones de sobrevivencia. Y no podemos ignorar que muchos no tienen acceso a la seguridad social, peor a una vejez o, incluso, a una muerte digna.

De ahí la urgencia de volver a la vigencia del cantar opinando, del decir a través de una canción. Del cantar para resistir, del cantar para exigir una vida digna.

³⁹ Fukuyama, F. (1992) *El fin de la Historia y el último hombre*. Editorial Planeta

⁴⁰ Serrat, J. M. (2022, 27 de mayo). Discurso de aceptación del Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Costa Rica. [Grabación de audio de un discurso] <https://youtu.be/O-FpbkXJzZM>

Biografía

Escritor y periodista, especializado en temas de cultura y patrimonio. Autor de tres libros de poesía y varios libros de temas culturales e investigación periodística. Ha trabajado en importantes medios de comunicación, tanto prensa como en radio y televisión.

Colaborador de varias revistas nacionales y cofundador y director de las revistas La Mosca Zumba, Eskeletra, La pequeña Lulupa, Nuevadas, The Film Magazine, Capital en el Arte, y Nuestro Patrimonio. Director de 5ta. Avenida Editores. También ha trabajado en el sector público como asesor de comunicación y cultura en el Ministerio de Cultura, el Ministerio Coordinador de Patrimonio y el Ministerio de Relaciones Exteriores.

Actualmente, dirige el programa cultural La noche boca arriba, en CulturaFM (Quito) y mantiene columnas de opinión en varios portales digitales. Vicepresidente de la Fundación Prospecta, que fomenta el arte, la cultura y el patrimonio.

Bibliografía

Acosta, A. (1 de noviembre de 2001). *Ecuador: El proceso de "sucretización" en el Ecuador* [Estudio de caso]. <https://www.alainet.org/es/active/1549>

Basilago, J. y Pellegrino, G. (2015). *La canción de Mario: Benedetti musicalizado*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

Fukuyama, F. (1992) *El fin de la Historia y el último hombre*. Editorial Planeta

Galarza Zavala, J. (1972) *El festín del petróleo*. (3ª Ed.). Ediciones Solitierra <https://cehist.mil.ec/images/2019/libros3/10.pdf>

Gieco, L., Felo, Aute, L. E., Near, H., Torf, A., Orestes, M., Franco, L., Palomares, G., Nicola, N., Mora, G., Salinas, H., A.A.D.D., Martí, J., Chávez, Ó., Santa Cruz, V., Rodríguez, S., Regan, B., D.R.A., Mejía Godoy, L. E. (1984). *Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana*. [Disco LP en vivo] Comité Internacional de la Nueva Canción y Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

Hérendez, J. (1897) *El Gaucho Martín Fierro* (V. Zumárraga, Digitalización). Casa Editora y Depósito General Martín Fierro Bolívar 14. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucho-martin-fierro--1/html/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Movimiento Ecuatoriano de la Nueva Canción (1984). *Manifiesto* [Panfleto]

Rodríguez, P. (2019) *Charlas de Rock* (1ª Ed., Vol. 1). Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

Serrat, J. M. (2022, 27 de mayo). Discurso de aceptación del Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Costa Rica. [Grabación de audio de un discurso] <https://youtu.be/O-FpbkXJzZM>

**constelación tres
1984: LA CANCIÓN
COMO CONTINENTE**



Ecós del Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana en las voces de tres cantoras

Rafael Barriga
Moderador

En julio de 1984 tenía doce años. Asistí a las once noches del Festival de la Nueva Canción Latinoamericana en el Coliseo Julio César Hidalgo y pude conocer a muchos de sus protagonistas. Mi padre, Polo Barriga, había sido contratado para dirigir la transmisión televisiva del Festival y yo lo acompañé cada noche. Ya había descubierto la música, desde muy niño, a través de la importante colección de discos de música nacional que poseían mis abuelos. La música siempre fue importante para mi familia. Mi padre, un hombre muy carismático y amigüero, durante la década de los setenta se desempeñó como director del Canal 8, por lo que solía invitar a nuestra casa a famosos artistas. Conocí a Mercedes Sosa y a Atahualpa Yupanqui en esas reuniones.

Pero en 1984, las once noches repletas de música y de gente en el Coliseo, me llegaron fuerte. Quizás la música cambió la suerte de mi familia, porque por esos días estábamos listos para salir del país, migrar a otros lados, buscar otras cosas. Nos quedamos. Me explico: unos cuantos meses atrás, un 6 de mayo de 1984, la suerte del país se enrumbó hacia el desastre. Había triunfado, apretadamente, en la segunda vuelta electoral, León Febres Cordero, “el insolente recadero de la oligarquía”. Se iba a inaugurar, en la joven democracia ecuatoriana, la prepotencia como forma de gobierno.

Mi padre, que había dirigido la campaña política del candidato perdedor - Rodrigo Borja-, no veía futuro en el Ecuador y temía, incluso, por nuestra seguridad. La campaña de León Febres Cordero fue violenta y divisiva. Él pronosticó, lo recuerdo bien, todo lo que ocurriría: violencia, sangre, torturas, desapariciones, más pobreza y desigualdad. Llamaba por teléfono a sus amigos en México: ¿podría iniciar una vida con su familia en ese país?



Patricio Manns en el Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana, Quito, 1984.
Foto: Jorge Esquiroz. Cortesía Ediciones Pentagrama

Las jornadas de julio de 1984, en el Coliseo del barrio La Tola, le hicieron cambiar de opinión. El entusiasmo de la gente, los cantos anti oligárquicos del público, la solidaridad de los artistas invitados, la música y el Nuevo Canto -la canción hecha país, hecha continente- nos convenció, a él y también a mí, que quizá había aún un espacio de resistencia, un resquicio para seguir viviendo en este país.

Sin embargo, la memoria es frágil y todo se torna difuso con el tiempo. La transmisión televisiva del Tercer Festival se ha perdido. Queda el disco triple editado en México y algún programa de mano que se escapó de la basura. Los espacios de resistencia se han hecho cada vez más pequeños. La discusión sobre el presente y el futuro casi ha quedado

confinada a los espacios académicos o intelectuales. La prepotencia como forma de gobierno continúa, hasta el día de hoy. El Ecuador de 2024 se parece al de 1984.

El parecido no es casual: se da también porque aquí estamos. Pensando por qué 1984 fue tan importante. Calculando el peso de esos días. Y preguntándonos si de verdad ese Festival les cambió la vida a algunos de nosotros. Porque el tiempo pasó y se alzaron otras voces, pero la canción siguió sonando.

La iniciativa de recordar ese Tercer Festival de la Canción Latinoamericana es interesante. No se trata del recuerdo por el recuerdo sino, más bien, de la memoria y cómo esta permanece. Bajo el nombre de “La canción como continente”, se me invitó a participar en esta mesa para moderar la discusión de tres artistas, que no necesitan moderación: Margarita Laso, Grecia Albán y Linda Pichamba.

¿El deseo de contener esa entidad a través de las canciones todavía está presente? ¿Cómo se asumen y se transmiten los legados del canto popular y la Nueva Canción? ¿Qué rutas ha tomado la música en términos poéticos, políticos y sonoros? ¿Las nuevas luchas, las experiencias cotidianas, han encontrado su voz?

Las palabras de Margarita, Grecia y Linda trazan las líneas imaginarias de esa constelación, en la que se entretrejen la memoria, vivida como recuerdo y olvido: vivencias y afectos, voces que resuenan, silencios que evocan. Invito al lector a visitar ese Tercer Festival a través del testimonio de estas cantoras que, desde voces distintas, nos “cantan” ese pasado que a veces calla y a veces nos grita pero que resuena, siempre, en nuestro accidentado presente.

Biografía

Como realizador, productor y crítico de cine y audiovisual, dirigió *El secreto de la luz* (2014) junto con Mayfe Ortega sobre la obra de Rolf Blomberg. Es el director artístico de los festivales Ecuadorian Film Festival in New York y La fractura del siglo. Fue director de programación de Multicines y fundador, programador y editor de Ochoymedio.

Como gestor editorial ha sido autor y editor de numerosos libros sobre cultura, cine, historia e historia de la política ecuatoriana: *El ojo del siglo: 100 cineastas* (1996), *Velasco, retrato de un monarca andino* (2006), *El tiempo de Alfaro* (2010), *Verde, pintón y maduro: los 25 años de El Pobre Diablo* (2016). Ha dirigido el proyecto editorial y sonoro de *Más allá de la simple receta* de Franklin Tello Mercado. Como radiodifusor, lleva 28 años haciendo el célebre programa Tan Lejos Tan Cerca.

De cantoras y canciones

Margarita Laso

Ponente nacional



Margarita Laso en las Jornadas 1984, Quito, 2024. Foto: Antony Lozada.

Para mí, una suerte estar aquí. Un gusto compartir con Grecia Albán y Linda Pichamba, queridas amigas, y voces que quiero y admiro. Como antecedente diré que, antes de llegar aquí y ser parte de esta Constelación, me he tomado unos días para pensar y recordar lo que fueron las tremendas jornadas del Festival de la Nueva Canción Latinoamericana. En ese momento, yo tenía poco más de veinte años, pero la música ya había empezado a crecer en mí, en nosotros, mucho antes. Viví toda mi adolescencia acompañada de una guitarra y del deseo de crear canciones, de aprender las canciones que escuchaba -muchas las escuchaba en mi propia casa-, y que llegaban poco a poco a imponerse y trascender. No como ahora, con la velocidad que se conecta la música. Ahora se lanza una canción y, de repente, empieza a circular con mucha facilidad. Entonces teníamos ese mecanismo precioso,

“mecánico”: los casetes, que eran una maquinita que nos permitía hacer nuestras propias listas y seleccionar la música que queríamos oír.

Yo ya había empezado a cantar: empecé por nuestro folclore, y por el folclore latinoamericano y, tal vez, sobre todo, argentino. Esta música empezó a llegar con mucha fuerza, porque la proyección de estos cantantes, “despedidos” por las dictaduras desde el sur, empezó a ser inmensa en todo el continente. Y parecía que los cantantes del folclore argentino representaban a todo el continente, ¿no? En mi casa se oía mucho a Mercedes Sosa: yo ya sentía una profunda admiración por ella, mucho antes de empezar a navegar en su sangre. Su voz vino a imponerse sobre todos los que la escuchábamos. También circulaban dichos y poemas, que conectaron a nuestra generación con otras realidades, como la Revolución Sandinista en Nicaragua. Esa revolución dio un vuelo increíble de esperanza a los movimientos sociales, a las izquierdas del continente. Y ese fue el surgimiento de nuevas agrupaciones musicales, que se presentaban en las peñas de Quito. Yo aún no podía frecuentarlas, pero por suerte las peñas duraron unos añitos más. Después del Festival, estaban ahí, como lugares de encuentro y de nuevas búsquedas.

¿Cómo me conecto yo con lo que soy ahora? Pienso otra vez en la gran Mercedes Sosa. Pienso en la Margarita de veinte años, *Corazón de estudiante* como dice la canción, que la veía actuar y pensaba: “Tal vez ella me alcance a oír y me dirá ‘Ven, súbete al escenario, canta conmigo’”. Mi fantasía era muy hermosa, porque me veía a mí misma -a esa Margarita de veinte años-caminando sobre las sillas, subiendo al escenario. Y lo que me han enseñado los años es que a los escenarios vas entrando por la parte de atrás, despacito, esperando a los otros. Algo que era impresionante era el repertorio de Mercedes: había un repertorio amplio, que ella mostraba, exponía. Más de la mitad eran canciones desconocidas, pero que, al salir del Coliseo Julio César Hidalgo, o de cualquier otro lugar donde habíamos visto su trabajo, ya las sentíamos incorporadas a nuestra vida.

Una cosa que ya en ese tiempo me empezó a doler, era que en su repertorio nunca hubo algo del Ecuador. Si alguno de ustedes encuentra una canción ecuatoriana en el repertorio de Mercedes Sosa, díganmelo: eso sería un consuelo para mí. Ella cantó canciones de autores y

compositores contemporáneos de muchos países latinoamericanos, pero no había algo ecuatoriano. En toda la luminosidad de La Negra Sosa, así como de muchos otros artistas que nos hacían vibrar, faltaba algo ecuatoriano. Excepto quizá entre los Inti-Illimani: Max Berrú,⁴¹ uno de sus fundadores, era ecuatoriano, y ellos tenían algo de nuestro cancionero.



Mercedes Sosa en el 17 Festival de la Canción Política, Berlín, 1987. Archivo 1984.

Ya entonces, me importaba mucho ver dónde estaban las mujeres, qué mujeres estaban presentes, dónde estaban. Y ver dónde estaba la gente del Ecuador, qué ecuatorianos estaban ahí y dónde estaban. Fui construyendo mi camino, recital a recital, pero siempre me pareció muy importante incluir canciones nuestras, canciones ecuatorianas. En ese tiempo, tocaba albazos -me “sabía” unos albazos que me parecían muy

⁴¹ Max Berrú Carrión (1942-2018)¹ fue un músico ecuatoriano-chileno, miembro fundador de la agrupación musical chilena Inti-Illimani, donde participó como uno de sus principales cantantes durante más de 30 años entre 1967 y 1997. Sus últimos años los dedicó a su carrera solista.

lindos y poderosos-, pero sentía que había una suerte de desconexión entre esta música -que había sido la música exitosa de las radios, y que seguía siendo la música de la comunidad nacional- con las nuevas propuestas musicales que surgían en esos años.

Percibía que la música tradicional no llegaba a conectarse con todo el discurso de la Nueva Canción. Y que las canciones debían ser nuevas propuestas, en un contexto donde la canción política tenía mucha importancia ¿no? Es por eso que, poco a poco, empecé a crear mi propio repertorio, e incorporar más canciones ecuatorianas, intentando conectar esas canciones con ese espectro latinoamericano del que somos parte. A veces, somos una parte muy pequeña o muy silenciosa, pero creo que podríamos adquirir una luminosidad tremenda. En mí creció la decisión política de hacer canciones locales, nuestras. El folclore es hermoso en todas partes; toda la música es bella. No se puede afirmar que hay una música más bella que otra, porque la música expresa quiénes somos como seres humanos. Si la música ecuatoriana es triste, lo es porque los ecuatorianos somos parte de la humanidad. Y, por la misma razón, la música ecuatoriana es celebratoria. Ya en esos años sentía necesidad de buscar un canto afirmativo: algo que nos hable de Ecuador, que implique cantar a nuestros autores y compositores contemporáneos y vincularlos con la tradición. Un caudal invariablemente cambiante.

Siempre vi el escenario electoral con mucho escepticismo. Creo que hemos recorrido toda una curva en estas décadas. Entonces parecía que, en efecto, íbamos a poder caminar por la vía electoral hacia transformaciones sociales que perduraran. Pero con las dictaduras en el Cono Sur, ese proceso se quedó trunco. Y ahora, parece que la curva ha regresado al mismo lugar. En estos momentos todo lo electoral se ha convertido en una broma. Ya en los ochenta era muy escéptica: no podía creer en los cambios sociales que prometía el retorno a la democracia, mucho menos si, electoralmente, los gobiernos que venían -elegidos en la urnas- no auguraban nada bueno. Sin embargo, numerosas organizaciones revolucionarias, desde otros países, mostraban resultados esperanzadores en su caminar.

Algunas canciones eran una muestra de esa esperanza. Paradójicamente, eso me hace pensar en canciones dedicadas a las víctimas de la represión o a los desaparecidos, unos himnos gloriosos que tenían la

virtud de consolar. Pienso, por ejemplo, en *Una canción posible*, de Víctor Heredia que, en una de sus líneas hablaba de los “victoriosos torturados”. Muchas canciones hablaban de la tortura. En ese entonces, muchos pensábamos que la tortura sólo ocurría en el marco de dictaduras y de gobiernos totalitarios, y que eso iba a pasar, que era un momento de la humanidad que íbamos a superar pronto. Con el paso del tiempo, una va aprendiendo algo distinto: la tortura, como la guerra, es una herida de la humanidad, una herida que no se cierra, no se supera. Se tolera y hasta se alienta en ambientes violentos como el que vivimos hoy. Pero, nos quedan las canciones: las canciones están ahí para consolar, para darnos fugaces momentos de unión, de pertenencia, para sentir que somos parte de esa esperanza. En realidad, se trata de una utopía, que es algo que nos une por momentos, aunque nuestra vida cotidiana transcurra en medio de los pesares: de las desigualdades, de nuestras propias imposibilidades, y de nuestra incapacidad de crecer y de trascender.

¿Cómo vivía el Festival en ese momento? Creía que nuestro canto debía ser un canto libertario. Escribía poemas, cantaba. Quería cantar, quería caminar. Tania Libertad ya había pasado por el Coliseo y yo coreaba sus canciones: “Ven a mi encuentro, si te atreves”. Sentía, como muchos jóvenes de mi generación, que había llegado el momento de tomarse el mundo. Saliendo del Festival, nos íbamos a cantar en alguna parte, juntos. Ya entonces pensaba cuál era el papel que yo quería desempeñar para saciar mi sed. Y mi sed era construir ese lugar donde íbamos a poder cantar. Incluso ahora me pregunto cómo sería si un día de semana, un viernes, por ejemplo, nos reuniéramos para ofrecernos canciones mutuamente, para volver a cantar, juntos.

Pensaba estudiar música, pero la música que se estudiaba era precisamente la música académica: el piano, el minueto y otras composiciones clásicas, la notación musical... Todas esas piezas muy bellas, maravillosas, pero ajenas a nuestro deseo, a mi propia urgencia. Lo que quería era cantar. Ese era mi discurso -y el de una generación entera-: “Si se calla el cantor, calla la vida”. Para ser congruente, en lugar de estudiar literatura -es decir, en vez de ponerme a leer y a estudiar para aprender a escribir-, entré a estudiar sociología, para tener la teoría política a la mano, por si alguien me hacía una pregunta difícil. No, no puedo responder preguntas difíciles porque aún no terminé la carrera. Para mi generación, la política parecía ser un llamado: los jóvenes

debíamos actuar políticamente. Con el paso del tiempo y luego de muchos años de escribir poemas y canciones y de cantar inconsolablemente, mi acción política terminó siendo ésta: acompañar a vivir, con la música y la voz.

Biografía

Nació en Quito. Poeta y cantante de música popular. Ha trabajado como editora y ha sido articulista para algunas publicaciones. Como cantante, ha grabado catorce álbumes discográficos que contienen diversas temáticas y géneros tradicionales, regionales y contemporáneos. Música ecuatoriana, tangos, boleros, canciones de cuna y canciones de navidad hacen parte del repertorio que ha entregado al público y que se encuentra en las plataformas digitales.

Ha publicado los títulos de poesía: *Erosonera* (1991), *Queden en la lengua mis deseos* (1994), *El trazo de las cobras* (1997) (Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade), *Los lobos desarmados* (2004), *La fiera consecuente* (2012), *El camal de los leones* (2018). Desde los años noventa sus textos aparecen en antologías y traducciones, así como en páginas virtuales de poesía. Algunos de sus poemas han sido musicalizados y tiene también letras de canciones.

Constelaciones

Linda Pichamba

Ponente nacional



Linda Pichamba en las Jornadas 1984, Quito, 2024. Foto: Antony Lozada.

Nací en mayo de 1994, diez años después de la represión del gobierno de León Febres Cordero contra toda la sociedad. En toda mi niñez estuve muy involucrada con la música, porque nací dentro de una familia con un legado y una tradición musical arraigada. Mi padre José Luis Pichamba, constructor de instrumentos andinos, mantuvo una estrecha amistad con el etnomusicólogo francés Chopin Thermes, fundador de Ñanda Mañachi (1973). Mi padre colaboró en las grabaciones de varios discos de Ñanda Mañachi y, desde ese entonces, emprendió viajes a Europa representando la música tradicional del Ecuador.

Mientras tanto, en casa, mi madre jugó un rol importante, junto con mis hermanos, al trabajar arduamente en la construcción de instrumentos musicales, en esos tiempos tan precarios para la comunidad. Con mis hermanos levantamos el espacio Taller de Instrumentos Andinos Ñanda

Mañachi, que ahora es un centro cultural y turístico. En toda nuestra niñez siempre estuvieron presentes la danza y la música.

Al retorno de mi padre, después de haber viajado por varios años, yo ya tenía seis años. Desde entonces, guardo siempre la imagen de mi padre y mi madre despertándose cada mañana para fabricar un instrumento. Mi padre me enseña a cantar mi primera canción -Negra Guitarra-, que la interpretábamos con mi hermana Paola para los turistas que nos visitaban en el taller. Hasta hoy, no ha habido un solo día sin sonidos en mi casa, incluso durante la pandemia. Eso para mí era un claro mensaje de “resistencia” ante las adversidades sociales.⁴²

A la edad de nueve años con mi padre y mi hermana viajamos a Ibarra y visitamos una casa pequeña. Recuerdo que estaba jugando entre los árboles y comiendo las guayabas del suelo. La inocencia del momento no me permitía comprender que ese día marcaría mi vida. Fue la primera vez que tuve la oportunidad de grabar una canción con Chopin Thermes: el tema Cay Chiri Tutapi para el álbum La persistencia de los sueños de Ñanda Mañachi, publicado en el año 2002.⁴³

Posteriormente, la maestra Margarita Laso nos invita a ser parte de su trabajo discográfico de canciones de Navidad *Manito de Cera* (2004), en la cual grabamos el tema *Cay Chiri Tutapi (Esta noche fría)* en versión

⁴² En el contexto de la pandemia por COVID-19, Linda Pichamba lanzó la canción *AYRIWA* como: “un homenaje a las madres y niños del mundo, quienes desde de sus distintas realidades enfrentaron la pandemia (...), y nos dieron la fortaleza para luchar por nuestras familias y encontrar en el arte un refugio, inspiración y la esperanza para cambiar al mundo. Ayri.” Véase Pichamba, L., Pichamba, I., Cachimuel, C., Cachimuel, R., Rodríguez Estrada, D. (Producción y arreglos/Grabación y edición), Cilveti, J. (Mezcla y masterización). (2020). *AYRIWA*. [Canción]. ©Linda Pichamba Lema, 2021. Todos los derechos reservados. <https://youtu.be/c3RFcLDte5s> [Nota de la Editora]

⁴³ Lema, F., Pichamba, A., Pichamba, H., Pichamba, A., Pichamba, E., Remache, H., Morales, G., Quinatoa, C., Quinatoa, H., Díaz, E., Aguilar, A., Cotacachi, L., Potosí, S., Muenala, S., Quinchuquí, V., Imbaquingo, A., Cabascango, L., Pichamba, M., Pichamba, L., Pichamba, P., Pichamba, I., Cayambe, D., Cayambe, J. E., Pichamba, J. L. (Dirección Musical), Chopin Thermes, J. G. (Concepción y realización). (2002). *Ñanda Mañachi. La persistencia de los sueños*. [Disco Compacto]



Chopin Thermes impulsor de Ñanda Mañachi y el sello discográfico Llaquiclla. Ibarra, 2022. Cortesía Miguel Alvear.

quichua y español. Estos primeros vínculos han trazado el “camino” para lo que vendrá después.⁴⁴

¿Qué pasó en 1984 en el Ecuador y por qué hablar de Ñanda Mañachi?

Para remontarnos en la historia, en 1973 nace Ñanda Mañachi con la llegada del etnomusicólogo Chopin Thermes al Ecuador, quien publica una serie de discos Ñanda Mañachi con el sello discográfico Llaquiclla. A través de estos trabajos se empiezan a visibilizar los valores culturales de los pueblos originarios del Ecuador y del mundo. Producir estos discos era un acto de resistencia política y social mediante la música de aquellos pueblos que fueron marginados y que no podían ser escuchados en una sociedad donde el racismo, la represión y la segregación permanecen incesantes hasta hoy en día. En 1982, dos años antes de la represión desatada por Febres Cordero, Ñanda Mañachi” ya se encontraba lanzando su nuevo disco *Bolivia Manta Reencuentra a Ñanda Mañachi-*

⁴⁴ Margarita Laso y varios artistas. (2004). *Manito de Cera. Canciones de Navidad*. [Disco Compacto] Gallito Verde

Churay Churay,⁴⁵ disco que revolucionó la música tradicional en todo el mundo.

La gran marcha es una de las canciones de este disco, con poesía del escritor ecuatoriano Jaime Galarza, donde se denuncia la violencia, el abuso de poder, los atropellos, la represión política de entonces y donde ya se veía venir el terrorismo de estado en Ecuador. Con este trabajo, Ñanda Mañachi colaboraba artísticamente y se manifestaba con músicos tradicionales de las distintas comunidades de Imbabura y el Tahuantinsuyo.

Profundizar en la historia de Ñanda Mañachi también me ha permitido reflexionar sobre mi caminar con la música, sobre todo desde el 2014, cuando conocí a Rosa Sandoval la primera cantora de esta agrupación. Sus luchas y las de todas las mujeres que fueron parte de este legado, han sido un gran aporte para que hoy en día las mujeres seamos visibilizadas y nos atrevamos a hacer música, sin ser juzgadas por la comunidad y la sociedad.

En una ocasión, me encontraba ensayando con un grupo musical conformado sólo por hombres. Con la ilusión de la adolescencia y las ganas de aprender me atreví a tocar la guitarra y cantar, pero uno de los músicos me dijo con palabras fuertes: “¡No toques la guitarra, te hace ver muy liberal y las mujeres indígenas no son liberales!”. Eso me confronta tanto que, a raíz de ese momento, me reuní con varias artistas que habían vivido lo mismo para crear el primer grupo de mujeres indígenas quichuas Waminsí, en el año 2017.

Con artistas pertenecientes a las comunidades de Quinchuquí, Peguche, Pijal (Imbabura) y de Chimborazo, decidimos crear un espacio donde pudiéramos tocar nuestros instrumentos y cantar nuestras propias canciones. Ya habíamos participado en varios conciertos y festivales hasta el 2023, pero nuestro rol también había sido poder participar activamente en las festividades comunitarias. Por eso nació este colectivo de mujeres Waminsí que, a lo largo de los años, ha ido revitalizando el

⁴⁵ Bolivia Manta, Ñanda Mañachi (Varios artistas) (1982). *Bolivia Manta Rencontre Ñanda Mañachi – Churay Churay* [Álbum LP] Auvidis

aprendizaje de la flauta tradicional de carrizo que, dentro de la comunidad, sólo era permitido que tocaran los hombres.



Waminsi en la toma de la plaza del Parque la Matriz, Cotacachi, 1 de julio de 2024.
Foto: Iván Andrango. Cortesía linda Pichamba.

Se conoce que cada 21 de junio, en la provincia de Imbabura, se celebra el solsticio con el Inti Raymi. Las comunidades se toman las plazas: la plaza de Cotacachi-Parque La Matriz se convierte en un espacio sagrado para la celebración del Inti Raymi. Cada 1 de julio se celebra el Warmi Punlla, que es el Día de la Mujer, donde las comunidades quichuas del cantón Cotacachi se toman la plaza como un acto de reivindicación y resistencia ante el poder colonial, político y religioso. Esto también pasa en las comunidades Kayambis y Karankis, con la participación mayoritaria de las mujeres; este es el caso de Zuleta, de donde provienen las cantoras

de Ñanda Mañachi. En esta comunidad, en pleno siglo XXI, persiste el poder colonial: se debe rendir tributo y pedir permiso al hacendado -el “patrón”- para poder celebrar el Inti Raymi.

La primera vez que asistí al Warmi Punlla en el 2016, me sorprendí mucho porque no había una sola mujer tocando o cantando, celebrando su día; eran los mismos hombres quienes estaban tomándose la plaza. Con el grupo Waminsí nos encontrábamos tocando nuestros instrumentos y cantando, mientras toda la sociedad estaba criticando nuestra participación por ser mujeres. Desde entonces, me he comprometido en brindar un espacio para el aprendizaje de la flauta tradicional de carrizo y otros instrumentos que se interpretan en el Inti Raymi, para que en los años venideros se puedan involucrar más comunidades con sus mujeres. Después de varios años, es alentador y maravilloso ver más grupos de mujeres tomándose la plaza y jugando realmente su rol en esta festividad.

Este año me llamó la atención una cosa en especial. Reflexioné sobre el trabajo que llevo años realizando para reivindicar a las mujeres en estos espacios. Días antes de la celebración del Warmi Punlla, la organización de mujeres de Cotacachi UNORCAC da a conocer una resolución, en la que se manifiesta que sólo las mujeres indígenas pertenecientes al cantón Cotacachi pueden tomarse la plaza, restringiendo la participación de otras comunidades de los alrededores.⁴⁶

No podíamos ser parte de esta celebración: en la resolución se señalaba que los grupos de mujeres de Otavalo distorsionan la verdadera celebración del Warmi Punlla. ¡Tanta lucha para tomarnos estos espacios y somos las mismas mujeres quienes nos cerramos las puertas! Frente a esta segregación, tomamos la decisión de asistir pese a todo, como un acto también de resistencia. La celebración del Día de la Mujer finalizó con actos de violencia, provocados por las mismas comunidades que habían restringido nuestra participación, así como riñas entre mestizos e indígenas por haber folclorizado la vestimenta y la música.

⁴⁶ Comité Mujeres UNORCAC. [comitemujeres.unorcac]. (28 de junio de 2024). PRONUNCIAMIENTO POR LA CELEBRACIÓN DEL WARMI PUNCHA [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2245467712466146&set=pcb.2245467779132806>

Las mismas mujeres indígenas de Cotachachi intentaron agredirme a través de mensajes con segregación como “¡Fuera Otavalo!”. Desde mi espacio y mi grupo de mujeres no caímos en sus provocaciones y nos mantuvimos a la altura tocando nuestros instrumentos. La cantora chilena Violeta Parra, en su canción *Arauco tiene una pena*, dice: “Ya no son los españoles/ los que los hacen llorar/ hoy son los propios chilenos/ los que les quitan su pan”.⁴⁷ Relacioné esta canción con lo que estaba sucediendo: la represión no ha terminado, es una realidad que se vive día a día en nuestras comunidades, en pueblos y ciudades, en países de todo el mundo que están en guerra.



Grupo musical de mujeres quichuas Waminsi, 2017. Foto: David Gramal. Cortesía de la autora.

Si alguien me pregunta si lo sucedido en 1984 -la represión del gobierno de León Febres Cordero contra la sociedad- ha cambiado o no en la actualidad, respondería con sinceridad que no. Nada ha cambiado. En mi camino hacia Quito desde Otavalo para contarles todo lo que acabo de

⁴⁷ Parra, V. (1962). Arauco tiene una pena [Canción]. En *Levántate Huenchullán*. Odeón

decir en este conversatorio, este 30 de agosto de 2024,⁴⁸ al pasar frente al Palacio de Gobierno para llegar al Centro Cultural Metropolitano, encontré la Plaza Grande vallada y militarizada por el actual gobierno del presidente Daniel Noboa. La Unión Nacional de Educadores se manifestaba contra el presidente Noboa ante la falta de atención de temas urgentes: inseguridad, mala gestión económica y abuso de poder.⁴⁹ Realmente, seguimos viviendo en mil novecientos ochenta y cuatro en pleno 2024.

Biografía

Sus inicios en la música fueron a los ocho años, junto a la agrupación Ñanda Mañachi, donde fue cantante y, posteriormente, intérprete de varios instrumentos andinos. Formó parte de proyectos musicales como la Banda Municipal de Antonio Ante, el ensamble Juyungo -que fusiona la música quichua y afroecuatoriana-, el ensamble de cámara de cantos quichuas Awak Taki y la agrupación musical Waminsí, esta última formada exclusivamente por mujeres quichuas, de la cual es fundadora.

Linda Pichamba también forma parte del proyecto musical TIGRAMUNCHIC que, actualmente, se dedica a la investigación y recuperación de músicas tradicionales de Ecuador y Colombia. Interesada también en la investigación, realizó el proyecto *Coplas de la ruta norte*, que comprende la recopilación de las coplas de los pueblos Karanquis y Kayambis. En el Taller de Instrumentos Andinos Ñanda Mañachi crea su

⁴⁸ Pichamba, L. (2024, 29-30 de agosto). *Constelaciones* Jornadas milnovecientosochentaycuatro: Nueva canción latinoamericana, memoria y presagio. Quito, Ecuador.

⁴⁹ Unión Nacional de Educadores. (6 de agosto de 2024). Boletín de prensa. *UNE se movilizará el 30 de agosto por seguridad y presupuesto*. <https://une.edu.ec/boletin-de-prensa-2/>

escuela, dedicada a la música y los cantos tradicionales. Ha participado en festivales de música dentro y fuera del país.

Bibliografía

Bolivia Manta, Ñanda Mañachi (Varios artistas) (1982). *Bolivia Manta Rencontre Ñanda Mañachi – Churay Churay* [Álbum LP] Auvidis

Comité Mujeres UNORCAC. [comitemujeres.unorcac]. (28 de junio de 2024).

PRONUNCIAMIENTO POR LA CELEBRACIÓN DEL WARMI PUNCHA [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2245467712466146&set=pcb.2245467779132806>

Lema, F., Pichamba, A., Pichamba, H., Pichamba, A., Pichamba, E., Remache, H., Morales, G., Quinatoa, C., Quinatoa, H., Díaz, E., Aguilar, A., Cotacachi, L., Potosí, S., Muenala, S., Quinchuquí, V., Imbaquingo, A., Cabascango, L., Pichamba, M., Pichamba, L., Pichamba, P., Pichamba, I., Cayambe, D., Cayambe, J. E., Pichamba, J. L. (Dirección Musical), Chopin Thermes, J. G. (Concepción y realización). (2002). *Ñanda Mañachi. La persistencia de los sueños*. [Disco Compacto]

Margarita Laso y varios artistas. (2004). *Manito de Cera. Canciones de Navidad*. [Disco Compacto] Gallito Verde

Parra, V. (1962). Arauco tiene una pena [Canción]. En *Levántate Huenchullán*. Odeón

Pichamba, L. (2024, 29-30 de agosto). *Constelaciones* Jornadas milnovecientosochentaycuatro: Nueva canción latinoamericana, memoria y presagio. Quito, Ecuador.

Unión Nacional de Educadores. (6 de agosto de 2024). Boletín de prensa. *UNE se movilizará el 30 de agosto por seguridad y presupuesto*. <https://une.edu.ec/boletin-de-prensa-2/>

Dar voz al presente

Grecia Albán
Ponente nacional



Grecia Albán en las Jornadas 1984, Quito, 2024. Foto: Antony Lozada.

El presente se expresa libre cuando la memoria habilita un universo rico de experiencias y sonidos, a veces afectuoso, otras complicado. La voz es un dispositivo humano, que conecta el cuerpo vivo con sus emociones, sus memorias y se proyecta hacia quien escucha, al presente y al futuro. El canto es un anhelo, una forma de revivir lo vivido y mantenerse a flote. Cantar, decir lo sentido en escenarios o espacios comunes, compartir mi historia a mi manera, significa mucho en un trayecto atravesado por los silencios. Me tomo el canto como instrumento del cuerpo para pensar y existir.

A través de este texto quiero expresar las ideas y palabras que surgieron durante la tertulia convocada por el proyecto Mil Novecientos Ochenta y Cuatro, en la mesa Constelación Tres: La canción como continente,

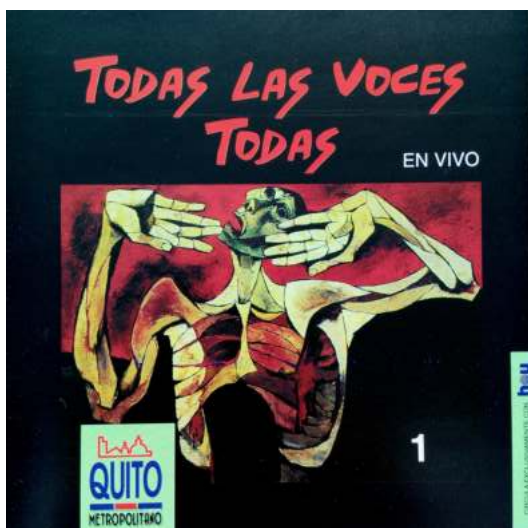
realizada en Quito el 30 de agosto del 2024, en la que tuve el gusto de compartir y de escuchar a Margarita Laso y Linda Pichamba, dos mujeres cantoras a quienes admiro y aprecio profundamente. Este diálogo fue motivado por varias preguntas que nos realizó Rafael Barriga y, a continuación, trataré de responderlas a través de mis memorias.

La música llegó a mi vida desde la cotidianidad de la familia. Nosotros somos de Latacunga y mis viejos trabajaron toda la vida en el campo, con proyectos en comunidades indígenas en Cotopaxi y en la Amazonía del Ecuador. Nuestra infancia fue en el páramo, la selva y de Latacunga al Tena, con fugaces pasadas por Quito. Horas de horas de carretera en familia, escuchando y atesorando los casetes de música variada, regrados y comprados en puestitos. Recuerdo los casetes de Archidona, Ambato y Tena. También escuché música de fiesta, de banda de pueblo, con danza y personajes del sincretismo religioso de mi ciudad natal, Latacunga.

El canto llegó a través de Maru, mi mamá. Ella cantaba mientras me enseñaba a flotar en el río: el canto estaba impregnado de un universo afectivo inmenso enmarcado en los sonidos de la selva. Para flotar hay que estar relajada, respirar profundo y confiar en el cuerpo y su potencial de estar vivo, presente. Recuerdo la voz de mamá jugando conmigo, dándome amor en canciones y confianza para la vida. Desde entonces se instaló en mí lo que hasta ahora me mantiene cantando: un mecanismo afectivo, profundo, dador de sentido e inherente a las personas, a la crianza de los humanos. Canto que permite conectar experiencias, imágenes, sonidos y emociones para ser compartido. La voz es una extensión del cuerpo que, superando su límite orgánico, recorre el espacio tocando lo que se encuentre en su camino, cosas, objetos, materiales y también otros cuerpos. En ella habita la particularidad, el timbre, la identidad, provenientes de su anatomía, de su herencia cultural y su gusto. La voz toma, recoge, guarda, recuerda, transforma y decide, suelta, brinda, libera; inhala-exhala.

En la vida amazónica, no era común para nosotros asistir a conciertos, ni tampoco éramos cercanos a conservatorios ni centros culturales. En el año 1996, a mis diez años, mis viejos me llevaron a Quito a mi primer gran

concierto Todas las Voces Todas,⁵⁰ un festival que me impactó. Fue la primera vez que escuché un coliseo entero cantando a todo pulmón canciones en español, con estas memorias de la dictadura y con esa esperanza de la izquierda. Silvio Rodríguez sólo con una guitarra nos removió el corazón. Piero, Mercedes Sosa, Fito Páez, León Gieco, Pueblo Nuevo e Inti Illimani, era una gran celebración latinoamericana, una comunión con aires de esperanza. Fue un concierto muy especial y quedaron los discos, con los que pudimos revivir una y otra vez. Tras esta experiencia, comprendí que la música y el canto no sólo brindaban este espacio sentido, sino que también eran una forma de pensar, de posicionarse y de enfrentar las tensiones políticas del capitalismo y las dictaduras latinoamericanas.



Festival "Todas Las Voces Todas" organizado por la Fundación Guayasamín en 1996.

⁵⁰ "Todas las Voces Todas" fue un festival de Nueva Canción Latinoamericana que se llevó a cabo el 7, 8 y 9 de junio de 1996, en Quito, con la presencia de 18 cantautores. El dinero recaudado se utilizó para la construcción de La Capilla del Hombre, que reúne la obra pictórica y los murales del artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. El festival tuvo dos ediciones más: el 13, 14 y 15 de noviembre de 2003, y el 27 y 28 de noviembre de 2012. Esta última edición, la taquilla se entregó al proyecto Yasuní-ITT. Véase (1 de noviembre de 2012) "Festival Todas las Voces todas" llega a su tercera edición. *El Telégrafo*. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/festival-todas-las-voces-todas-llega-a-su-tercera-edicion> [Nota de la Editora].

Ya viviendo en Quito, pude ser parte de una época en la que emergieron muchos festivales independientes, universitarios, solidarios y enmarcados en otras luchas sociales, con géneros como el rock, punk, metal y, posteriormente, la música de tambores. Pude conocer y admirar muchísimos grupos, entre ellos Sal y Mileto, Curare, Pulpo 3, Jaime Guevara y, más adelante, Tambores y Otros Demonios. Aunque amaba y asistía a todos los conciertos que podía, no lograba identificarme del todo: la música era un espacio exclusivo para los hombres, la presencia de las mujeres en esos escenarios era escasa. Jolynn Vallejo y Beatriz Ortiz (La Negra Bacha-Blackguman) fueron mis primeras grandes influencias locales, en contextos políticos muy delicados para el país. En el levantamiento indígena del 2001⁵¹ ambas voces guiaban desde el canto un sentir colectivo, como activistas y cantoras con mucho que decir y, a la vez, mucha fuerza para hacerlo desde el rock y la música de tambores.

Pensar en las voces que me han marcado, implica volver a dos momentos clave escuchando a Margarita Laso. El primer momento sería el año 2005 a mis diecinueve años, todavía sin saber que me dedicaría al canto, cuando en una búsqueda ansiosa por conocer la música ecuatoriana escuché con fascinación su discografía, en especial los discos: *Más bueno que el pan*, *Mi lindo Carpuela* y *El Canelazo*. Me sentaba en las tardes a transcribir de mi puño y letra las canciones y melodías para aprenderlas y, así, poder conectarme con la música de mi tierra. No sentía cansancio: me ilusionaba profundamente escucharla y aprender de ella, su canto me transmitía generaciones. Un segundo momento, un 5 de diciembre del 2007, la escuché en vivo en la Casa 707 de La Ronda. Fue absolutamente mágico: su voz amorosa y suave que se alternaba con

⁵¹ Bajo el lema “Nada sólo para los indígenas”, en febrero de 2001, el movimiento indígena ecuatoriano, organizado en la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador (CONAIE), se movilizó contra las medidas económicas impuestas por el gobierno de Gustavo Noboa, a poco más de un año del levantamiento que condujo a la caída del presidente Jamil Mahuad. Según Manuel Chiriboga, este levantamiento se distinguió de los anteriores (1990, 1994, 1997 y 2000) porque la CONAIE tomó distancia de sus aliados urbanos -la Coordinadora de Movimientos Sociales y el Frente Popular-, pero, al mismo tiempo, buscó un respaldo social amplio de la población de bajos ingresos, al margen de su identificación étnica. Chiriboga también señala que se dio prioridad a las demandas más cercanas a las necesidades de la población, pero en el marco de un movimiento “que busca(ba) presentarse como alternativo al modelo neoliberal y la pérdida de la soberanía nacional”. Véase Chiriboga, M. (2001). El levantamiento indígena ecuatoriano de 2001: Una interpretación. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. No. 010, 28-33. [Nota de la Editora]

palabras sentidas. Hallé en ella una alegría y una forma de resistencia cultural conmovedora, que tocó mi corazón. Lloré durante todo el concierto y, en ese instante, algo cambió en mí.

Me cuesta hablar por mi generación; no encuentro justo hablar por otros. He compartido y discrepado mucho políticamente dentro de los grupos musicales. En La Malamaña tuve el gusto de trabajar con Edgar Granda, un músico y compositor con un pensamiento lúcido, crítico y promotor de la justicia para los territorios del noroccidente y su lucha contra la minería, quien además escribía sobre el amor desde nuevas masculinidades. Eso y los temas de género nos costaron más grupalmente: iniciar una reflexión sobre el rol sexualizado de las mujeres en la salsa fue difícil, romper y proponer otras formas de participación no fueron posibles sin entrar en conflicto. Esas tensiones y preguntas nos confrontaron, para posteriormente convertirse en aprendizajes.



Disco MAMAHUACO de Grecia Albán, 2017. Cortesía de la artista.

Quiero cerrar este pequeño texto reconociendo la importancia de la escucha: sin escucha no hay canto. Escuchar la música con atención y guiada por el gusto (o mal gusto), afinar la intuición que permite que la voz transite libremente por el cuerpo y sus memorias. Escuchar lo que nos

hace falta, el contexto, recoger canciones como semillas para sembrarlas en el imaginario propio. Inundar el imaginario de voces y posibilidades. Abrir la boca confiando en la escucha y el potencial de la voz para repararnos, individual y colectivamente.

Biografía

Cantante y compositora ecuatoriana, nacida en Cotopaxi. En su carrera como cantante ha construido un universo musical único, investigando en las músicas de raíz ecuatoriana, en las voces de mujeres cantoras de América Latina, en los sonidos del bosque y en el jazz. Ha grabado discos y realizado giras en Europa, Estados Unidos, Asia y América del Sur en los últimos 12 años, trabajando como cantante solista y colaboradora en diversos proyectos musicales.

Forma parte del departamento de canto de la Universidad de las Artes y promueve los proyectos Sinchi Warmikuna, un colectivo de mujeres cantoras quichua, y Sonidos Ecuatoriales, con el cual difunde a través de conciertos, *playlist* y diversas propuestas la música ecuatoriana contemporánea de raíz.

constelación cuatro
1984: Acervos, ausencias y resonancias



Acústicas de resistencia en el canto popular ecuatoriano. Formas de escucha de los archivos sonoros etnográficos

Juan Mullo Sandoval

Ponente nacional

Introducción

Las grabaciones de sonoridades campesinas registradas en cintas de carrete abierto de los años cincuenta y sesenta fueron realizadas en Ecuador por connotados investigadores como el etnomusicólogo Carlos Coba Andrade y los antropólogos Piedad y Alfredo Costales. No parece ser coincidencia que en las décadas siguientes (entre 1970 y 1980), se bifurquen en esta tarea algunos músicos que formaban parte del movimiento de la Nueva Canción quienes, motivados por las corrientes musicales del Cono Sur, posibilitaron a la etnomusicología contemporánea importantes registros. En general, el objetivo era auscultar los cancioneros indígenas que evocaban la realidad latifundista ecuatoriana. Cancioneros que, perteneciendo a distintos sistemas culturales, calendarios festivos y rituales andino-quichuas, expresaban estéticas de gran valor social y político.

Propuestas del canto social ecuatoriano, partieron de las grabaciones de campo para constituir algunos repertorios. El Grupo Jatari, por ejemplo, en su discografía tiene melodías indígenas como *Peguiche Tiu*, *Tonada Chimborazo*, *Ananay*, *La venada*, *Nuca llama* y similares. Su director, el compositor Patricio Mantilla, funcionario en 1986 del Instituto Andino de Artes Populares (IADAP), centro investigativo de gran trascendencia, posibilitó a partir de estos registros publicaciones didácticas afines a la canción social.

El interés del presente ensayo es aportar desde los parámetros históricos a la documentación de la Nueva Canción de los años setenta y ochenta, con el propósito de establecer desde la perspectiva etnográfica, la función de los archivos sonoros ligados a expresiones de resistencia, en momentos donde se consolidaban las organizaciones sindicales, los movimientos indígenas, los sectores estudiantiles y las vanguardias

artísticas. Se parte de la archivística, la musicología histórica y los testimonios de la cultura viva.



Patricio Mantilla y Ángel Criollo, músico del sector La Magdalena, Ibarra. [Fotograma].
Documental para la televisión suiza (1975). Colección de Patricio Mantilla.

Fonoteca Nacional: Inventario y memoria sonora

Fue primordial la ubicación de los repositorios de la canción social o canto popular, grabados en casete por los integrantes de las agrupaciones relacionadas con el movimiento de la Nueva Canción. A cincuenta años del hecho, estaría en riesgo el ciclo de vida de este material en soporte analógico.

En cuanto a la memoria y preservación de estos acervos, al no existir en el país un repositorio público en donde puedan copiarse y salvaguardarse, como sería el caso de una Fonoteca Nacional, han caído en el olvido y sin posibilidad de activarse como recursos del conocimiento. A manera de reflexión, la categoría de memoria sonora implica no solo la experiencia fenoménica de la escucha, sino también la construcción y percepción del sujeto en su proceso histórico para dar valía a su pasado. Como asevera la antropóloga del sonido Victoria Polti: “De esta manera el sujeto performa su biografía sonora y construye subjetivamente aspectos significativos de la memoria colectiva, del carácter social que adquiere el concepto” (Polti, 2014).⁵²

En el año 2009 se realizó el Primer Inventario de Patrimonio Sonoro del Ecuador, en el marco de un proyecto conjunto del entonces Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC),⁵³ en donde se dio prioridad a la búsqueda de los archivos sonoros etnográficos y algunos repositorios de las culturas urbanas, especialmente las grabaciones electromagnéticas existentes en las radiodifusoras.

Es uno de los primeros censos sobre la existencia de los archivos sonoros del país: se indagó en los registros de audio en varios soportes de grabación, georreferenciados en casi todo el territorio. En uno de los acápites del informe final se manifestaba lo siguiente:

Se demanda, junto a los pueblos originarios, la valoración de sus acervos culturales históricos, manifestados en la oralidad, sus patrimonios sonoros, sus sistemas coreográficos y musicales, pero sobre todo sus fuentes vivas. No se trata de la “rememoración de tradiciones”, sino de incorporar en el

⁵² Polti, V. (2014). *Memoria sonora, cuerpo y bio-poder. Un acercamiento a la experiencia concentracionaria en la Argentina durante la última dictadura cívico-militar* [Trabajo]. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario. <https://www.aacademica.org/000-081/1560>

⁵³ Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural e Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (2009). Informe final del Primer Inventario de Patrimonio Sonoro del Ecuador [Informe] Este trabajo fue coordinado por los investigadores Pablo Guerrero y Juan Mullo Sandoval. Véase también Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Fondo Editorial Ministerio de Cultura <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>

enfoque intercultural, estrategias que cuestionen las desigualdades sociales; la imposición de visiones neoliberales del “folklore” y toda forma discriminatoria, excluyente e inequitativa. (Ministerio Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural e Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2009)⁵⁴

Bajo esta premisa, se planteó la necesidad de la constitución de la Fonoteca Nacional, tema de análisis que fue retomado por los investigadores Fabiano Kueva y Juan Mullo Sandoval en la Revista de investigación sonora y musicológica *Traversari* No. 1, publicada en mayo de 2015.⁵⁵

Archivos sonoros etnográficos

La última dictadura en Ecuador duró de 1976 a 1979. En este lapso se crearon algunas instancias burocráticas que fortalecieron los primeros archivos sonoros institucionales, como el Centro de Investigación y Cultura (1978-1983) del Banco Central del Ecuador, creado en la Gerencia de Cultura por Francisco Aguirre. En el contexto de dos gobiernos democráticos desde 1980 hasta 1988, se estructuró en esa misma institución la Musicoteca (c.a. 1980) y su órgano de difusión musical, la Revista *Opus*. Por esa época surgen repositorios como el Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana y otras entidades, que comienzan a acopiar grabaciones de campo, producciones etnográficas audiovisuales y alguna discografía de músicas indígenas que se realizaron en los años setenta. Es el caso del elepé *Ñanda Mañachi* (1977)⁵⁶ y *Música etnográfica y folklórica del Ecuador* (1975).

⁵⁴ Polti, V. (2014). *Memoria sonora, cuerpo y bio-poder. Un acercamiento a la experiencia concentracionaria en la Argentina durante la última dictadura cívico-militar* [Trabajo]. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario. <https://www.aacademica.org/000-081/1560>

⁵⁵ Véase Kueva, F. (2015). Sonidos de la memoria. Sobre la posibilidad de una fonoteca en el Ecuador. *Revista de investigación sonora y musicológica Traversari*. No. 1, 32-43, y Mullo Sandoval, J. (2013). La sonoridad del instrumento musical del pasado en la heterogeneidad del oído actual. Reflexión histórica sobre la colección del Museo Pedro Pablo Traversari. *Revista de investigación sonora y musicológica Traversari*. No. 1, 24-31.

⁵⁶ Pineda, L. E., Molina, J. M., Cachihuango, A., Cayambe, J., Tubumbango, P., Perugachi, C., Sandoval, R., Saravino, Z., Males, E. (Director) y Thermes, Ch. (Director) (1977). *Ñanda Manachi Vol. 1*. [Álbum LP]. Llacquilla



Peñin, J. y Velázquez, R., Coba, C. (Coord.) 1975. *Música etnográfica y folklórica del Ecuador*. Disco LP. Revisión: Consejo Técnico del Instituto Otavaleño de Antropología (IOA). Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Son importantes las primeras colecciones en cintas de carrete abierto del Instituto de Antropología y Geografía (IEAG); de la Fundación Wilson Hallo; del Instituto Otavaleño de Antropología (IOA); del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (CIDAP) de Cuenca; del Instituto Andino de Artes Populares (IADAP) de Quito. A estos acervos se suman las colecciones de investigadores como el etnógrafo Manuel Agustín Landívar, el etnomusicólogo Chopin Thermes o el compositor José Bergmans (UNESCO).

Los archivos sonoros de la Nueva Canción

Los archivos organizados que pudieron ubicarse para este proyecto, han sido sonoridades ausentes en los procesos de documentación histórica. El sonido y la escucha fueron dos conceptos que jugaron un rol

fundamental en cuanto a estas identidades musicales urbanas. El investigador Fabiano Kueva menciona: “La música y las expresiones artísticas y comunitarias fueron siempre una órbita de resistencia en tiempos políticos nublados” (Kueva, 2024).⁵⁷

Los estudios sonoros han hecho posibles juicios relevantes sobre las implicaciones políticas que circularon en este período. Surgieron muchas agrupaciones de música latinoamericana que son testimonio vivo de los convulsionados años setenta y ochenta, así como repositorios de pasquines, fotografías y casetes. Por ejemplo, entre el año 1978-1980 tres de los músicos que participaron del movimiento de la Nueva Canción fueron investigadores del Instituto Andino de Artes Populares (IADAP): Patricio Mantilla, de la agrupación Jatari y Ataulfo Tobar y Diego Luzuriaga, de Taller de Música. Al igual que ellos, varios integrantes de la Nueva Canción también hicieron grabaciones etnográficas.

Las colecciones de la Nueva Canción mencionadas en este espacio, corresponden al acervo del compositor Patricio Mantilla, fundador y director del grupo Jatari; al archivo sonoro de la agrupación Noviembre 15, publicado por el Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador (PCMLE), con un catálogo de cien canciones en formato de audio MP3;⁵⁸ al acervo del grupo Huasipungo de la parroquia Conocoto; y al archivo sonoro de Juan Mullo Sandoval, ubicado en Tumbaco.

Praxis acústicas políticas

“Los mundos audibles de los indígenas de Sudamérica”, una cita del etnomusicólogo y activista Antony Seeger, o el “oído etnográfico”, concepto propuesto por el etnomusicólogo Alan Lomax, este último uno de los más grandes recopiladores de canciones campesinas y populares

⁵⁷ Kueva, F. (2024, 29-30 de agosto). *Presentación*. Jornadas milnovecientosochentaycuatro: Nueva canción latinoamericana, memoria y presagio. Quito, Ecuador. [milnovecientosochentaycuatro – FABIANO KUEVA](#)

⁵⁸ Formato de compresión de audio digital con pérdida de datos. El compresor MP3 analiza la señal de entrada y elimina la que puede desecharse, aplicando un modelo psicoacústico. Este está basado en la forma en la que el oído humano percibe el sonido y es luego percibido por el cerebro, aprovechando las imperfecciones. Véase (2024). Formatos de audio: pros y contras de cada uno. *UNIR Revista Artes y Humanidades*. <https://www.unir.net/revista/humanidades/formatos-audio/>

norteamericanas, como las de Woody Guthrie y Pete Seeger (1939), son parámetros que implican relecturas para nuestro quehacer investigativo.

El tema de la occidentalización de las culturas musicales indígenas fue, en su momento, la motivación para registrar las manifestaciones campesinas que mantenían su rol y sus funciones rituales y festivas en la cosmovisión andina. Algunas de las agrupaciones quiteñas de la época de los setenta, como Jatari, Noviembre 15, Pueblo Nuevo, Illiniza, Ilumán, Huasipungo, Shyris, Tierra Libre, así como otros grupos de la década de los ochenta, iniciaron, por decirlo así, nuevas experiencias acústicas que transferían en sus grabadoras, para luego recrearlas en los repertorios y circuitos artísticos urbanos, especialmente música andina.

Bajo este hecho, el análisis de la dimensión sonora etnográfica, en ese momento contestataria frente a los sistemas de dominación política, posibilitó construir desde la canción espacios que cuestionaban al poder y, a la vez, creaban memorias e identidades emergentes, muchas de ellas calificadas como subversivas. La escucha fue el objeto y la herramienta analítica para orientar una nueva experiencia acústica. Dentro de los estudios sonoros, se propone una epistemología del sonido o “acustemología”, concepto propuesto por el antropólogo y etnomusicólogo Steven Feld.

En el terreno de la disciplina antropológica, James Clifford se preguntó por el “oído etnográfico” y ya denunciaba por los años '80 la hegemonía del ojo sobre el oído en la mayoría de los estudios culturales y antropológicos en particular. Steven Feld es quizás el teórico más influyente, y el que más aportes ha realizado a esta área, desde que propuso la “acustemología” (la fusión de la epistemología con la acústica), con el fin de restituir la presencia de la escucha y el sonido en el campo de la producción misma de conocimientos. Según este autor “la escucha y la producción de sonidos son competencias corporeizadas que sitúan a los actores sociales y su posibilidad de agencia en mundos históricos concretos”. (Polti, 2014, p. 5)⁵⁹

⁵⁹ Polti, V. (2014). *Memoria sonora, cuerpo y bio-poder. Un acercamiento a la experiencia concentracionaria en la Argentina durante la última dictadura cívico-militar* [Trabajo]. XI



Presentación de la agrupación "Pueblo Nuevo" en la Peña Jatari Tambo, ubicada en la calle Los Ríos del Barrio La Tola, Quito-Ecuador. Fotografía por Autor desconocido, 1977. Colección de Patricio Mantilla.

La etnomusicología, la antropología sonora y los análisis acústicos, entre otras disciplinas, han aportado a los estudios del sonido, concebidos como producción de conocimiento en el marco de los conflictos sociales. La escucha, particularmente, como percepción especulativa y crítica, ha dado complementariedad a este proceso. Su rol fue muy importante en el contexto de las políticas represivas del último período de la dictadura militar de los años setenta y, luego, de los gobiernos de Osvaldo Hurtado⁶⁰ y León Febres Cordero de los ochenta, este último creador de los escuadrones de la muerte.

Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario. <https://www.aacademica.org/000-081/1560> Véase Feld, S. (1984), "Communication, Music and Speech about Music", en Yearbook for Traditional Music, Vol. 16.

⁶⁰ El 9 de diciembre de 1981, durante el gobierno de Osvaldo Hurtado, el Frente Unitario de Trabajadores (FUT) y las centrales sindicales decretaron un paro nacional en rechazo al alza del precio del azúcar y de los combustibles. En octubre de 1982, la Unión Nacional de Educadores (UNE) se manifestó contra el alza del precio de la gasolina y de los pasajes.

Agrupaciones musicales estudiantiles, de los barrios y de organizaciones populares, alineadas al movimiento del Canto Popular, que obraba bajo distintas tendencias ideológicas, en centros de reuniones como Cantavida o el Centro de Arte Nacional, apelaron a la escucha de canciones sociales como uno de los pocos medios de difundir su posición política. En este sentido, las “peñas” fueron los lugares donde la escucha se convirtió en una praxis acústica, ligada al pensamiento social de las fuerzas progresistas y la canción política. En estos lugares comienzan a cantarse albazos, sanjuanitos y tonadas: ritmos indigenistas, evocados con charangos, guitarras, bombos, quenás y zampoñas, instrumentos musicales ligados a una ideología latinoamericanista.

En la década de los ochenta, el movimiento manifiesta varias ramificaciones y tendencias. El cantautor quiteño Jaime “Chamo” Guevara, que autodefine su arte como anarquista, compone un albazo-rock en 1987, en plena arremetida represiva del gobierno de Febres Cordero, a quien denominó “Febrester Stalleone”.

Apresador apresado (albazo-rock)⁶¹

Letra y música: Jaime Guevara

Yo creí que disparaban sus fusiles en mi honor
Y resultan que me agarran por mañoso y opresor
Y “ahura y ahura”, cómo me escapo de Taura
Ayayayay
Se me caen los calzones y los humos de matón
Al barrer con mis bigotes todo el campo de aviación
Y “ahura y ahura”, cómo me escapo de Taura
Ayayayay
Pobre Rambo
Pobre Rambo derrumbado
Pobre Rocky
Pobre Rocky derrocado
Pobre Cobra descubrado
Pobre cowboy frustrado
Apresador apresado

⁶¹ Guevara, J. (2001). Apresador apresado [Canción]. En *In Fraganti*. <https://youtu.be/sF5vrGmd8dE>

En una encuesta nacional realizada por el investigador Oswaldo Carrión (2002) con la asesoría del Centro de Estudios y Datos (CEDATOS-GALLUP), se consultó a comunicadores, público, artistas, investigadores, productores, intelectuales y asociaciones afines, para seleccionar los ritmos y las cien canciones más trascendentes del cancionero popular ecuatoriano. Entre ellas, *Apresador apresado (Taura)*⁶² fue seleccionada como la mejor canción protesta. En el libro *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana. Previa Encuesta Nacional*, el cantautor Jaime Guevara señala que:

(...) este albazo-rock de sentido histórico-protesta lo compuse en 1987, en vista de los incidentes en la base aérea de Taura del viernes 16 de enero de ese año, protagonizados por el entonces Presidente Constitucional de la República Ing. León Febres Cordero y un General de la Fuerza Aérea Ecuatoriana. (Carrión, 2014: 288)⁶³

Mi testimonio

El 4 enero del año 2021, en un coloquio realizado sobre la Nueva Canción, escribí el ensayo *Derivas latinoamericanas y transnacionales del canto popular en Ecuador*. Al ser un evento internacional, la invitación planteó una interrogante particular, pues pocos de los participantes conocían de este movimiento en el país. Tuve que comenzar por algunos archivos personales, y básicamente, mis recuerdos. A partir de 1970 fui parte de este proceso con la organización Cantavida, y hasta 1984, con la agrupación Taller de Música, año en que nació mi primera hija.

⁶² El 16 de enero de 1987, durante una visita protocolaria a la Base Aérea de Taura, el presidente Febres-Cordero y su comitiva fueron secuestrados y retenidos por 11 horas. Los amotinados soltaron al presidente tras negociar la libertad del militar opositor Frank Vargas Pazzos, detenido desde marzo de 1986, acusado de la compra con sobreprecio un avión Fokker 100. Véase (1 de septiembre de 2016). 17 de enero de 1987. Noticias que hicieron historia. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/noticias/2016/09/01/nota/5775264/17-enero-1987/>

⁶³ Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana. Previa Encuesta Nacional*. Ediciones Duma. <https://bibliotecadigital.uce.edu.ec/s/L-D/item/1026#?c=&m=&s=&cv=>

Debido a las actividades etnomusicológicas, mi última participación en los festivales de la Nueva Canción fue en el año 1982. Al Tercer Festival Latinoamericano de la Nueva Canción de 1984, asistí como público, invitado por el compositor quiteño Alex Alvear, participante en el evento. Dos años después, en julio de 1986, Alex fue secuestrado por un comando militar del gobierno de León Febres Cordero. Él relató lo ocurrido: en el barrio La Mariscal de Quito fue encapuchado y torturado; liberado tras dos días de cautiverio, pudo contar su historia. No fue desaparecido como otros artistas.

Yo recibí una llamada de alguien que quería contratar la banda... “¿Cuánto cobran?”- que ni sé qué, y le digo tanto quiero, y así hablando como normalmente es. Y él me dice - “Espérate un ratito, tengo que hablar con mi socio que está aquí”, - y había un tipo sentado en un carro, en un jeep Suzuki. Entonces me acerco con él, le digo - “Hola ¿qué tal? - y de repente viene otro tipo por atrás y me agarra y me mete a la fuerza al carro. O sea, empieza un forcejeo ahí, entonces, no sé de dónde me vino la idea de gritar, de avisarle a la gente, yo gritaba - “¡Avisen a Iván que me están llevando, avisen que me están llevando, avisen, avisen!”- ... Me ponen un saco encima, un costal, no sé, y me acuestan en el asiento de atrás, o sea para que no me mueva.⁶⁴

El festival de 1984

Los festivales de la Nueva Canción realizados en el medio quiteño de los años ochenta, tuvieron un restringido rango de circulación. Otros, realizados bajo coyunturas institucionales lograron un gran alcance, como ocurrió con el Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana de 1984.

El investigador Hernán Peralta, destaca el Tercer Festival Latinoamericano de Nueva Canción, realizado en 1984, donde

⁶⁴ Dávila Navarrete, D. y Zambrano Murillo, G. (Anfitrionas). (2021-presente). *Crónicas al borde. Alex Alvear: La música en los cruces* [Podcast]. <https://cronicasalborde.com/portfolio/t1e6/> Transcripción: https://cronicasalborde.com/wp-content/uploads/2021/08/Guion_EP6_Alborde_AlexAlvear.la-musica-en-los-cruces_2021_.pdf

participarían más de cien artistas de diecisiete países de Sudamérica, Centroamérica, Estados Unidos y España. El modelo de gestión, estuvo ligado a instituciones culturales oficiales como la Casa de la Cultura Ecuatoriana y a organizaciones políticas como el FADI (Frente Amplio de Izquierda). Pese a los programas de radio, cancioneros, discografía y exigua documentación, el Tercer Festival no logra sostenerse en el tiempo, la mayoría de sus grupos se dispersaron. Sin mayor sustanciación ni auspicios desaparecieron, al parecer su estructura organizativa no vino de bases populares, su estrato social dirimente fue la pequeña burguesía. “Estos músicos, aunque lanzaron un manifiesto, no lograron integrarse ni formar una entidad clasista” (Godoy, 2005: 229). El Movimiento Cultural Noviembre 15, es evidente que no consta en esta convocatoria, debido a su línea pro-maoísta y además, porque desde 1977 tiene –como se mencionó– su propio festival: “Rosa de Agosto”. (Mullo Sandoval, 2021)⁶⁵

Son dos elepés producidos en México y grabados en vivo en el Coliseo Julio César Hidalgo de la ciudad de Quito, durante el mes de julio de 1984. El evento fue auspiciado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en el marco de la presidencia de Edmundo Ribadeneira. A pesar de que el festival se hizo en Ecuador, sólo una agrupación musical ecuatoriana participa en la producción discográfica, Pueblo Nuevo. Los grandes ausentes fueron las agrupaciones Jatari y Noviembre 15 y los artistas Jaime Guevara y Enrique Males, precursores del canto popular en Ecuador. En los archivos investigados se pueden constatar afiches de otros festivales realizados en los barrios populares de Quito. El pensamiento crítico, expresado en la canción política, que en Ecuador se prefería denominar Canto Popular, se convertía en una herramienta que movilizaba a sectores obreros, estudiantiles y campesinos.

⁶⁵ Mullo Sandoval, J. (2021, 21-22 de enero). *Derivas latinoamericanas y transnacionales del canto popular en Ecuador*. ¡La Nueva Canción da la vuelta al mundo! Conexiones, transferencias y apropiaciones. II Coloquio de Investigación Musical. Quito, Ecuador. Véase también Godoy, M. (2005) *Breve historia de la música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional.



*Afiche del Festival Popular "Libertad" de Cantavida. Quito-Ecuador.
Fotografía por Autor desconocido. Colección de Patricio Mantilla*

Epílogo

En el año 2014, un grupo de investigación y producción dirigido por el trovador Fabián Meneses, publicó el disco compacto *Antología del silencio*. Participaron diez cantautores y cantautoras representantes de la canción contemporánea. La actual creatividad trovadoresca en Ecuador es la corriente artística que ha dado continuidad a este proceso:

proyectos como Cantoras de Otavalo, de la artista quichua Ana Cachimuel, anuncian nuevos rumbos a la canción social ecuatoriana.

Biografía

Musicólogo, compositor e investigador. Fue parte del recordado grupo Taller de Música. Ha coordinado el Diplomado de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Director de la Revista Traversari de Investigación Sonora y Musicológica de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Cuenta con más de una decena de publicaciones de investigación musicológica. Su trabajo ha sido reconocido con varios premios. Ha participado en coloquios, congresos y publicaciones internacionales. Fue autor del documento sobre emergencia patrimonial de los acervos musicales y sonoros. Es uno de los promotores de la creación de una Fonoteca Nacional en el Ecuador

Bibliografía

Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana. Previa Encuesta Nacional*. Ediciones Duma. <https://bibliotecadigital.uce.edu.ec/s/L-D/item/1026#?c=&m=&s=&cv=>

da Silva, R. (2024). Sonidos y sentidos: Entrevista con Steven Feld. (F. Ochoa Escobar, Trad.). *A Contratiempo Digital. Revista Universidad Federal de Santa Catarina* (No. 26) ISSN 2145-1958. <https://www.musigrafia.org/acontratiempo2/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld.html> (Trabajo original publicado 2015). Véase también da Silva, R. (2015). Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. *Revista De Antropologia*, 58(1), 439-468. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/102113>, acceso agosto de 2015. Original en portugués.

Dávila Navarrete, D. y Zambrano Murillo, G. (Anfitrionas). (2021-presente). *Crónicas al borde. Álex Alvear: La música en los cruces* [Podcast].

<https://cronicasalborde.com/portfolio/t1e6/> Transcripción:

https://cronicasalborde.com/wp-content/uploads/2021/08/Guion_EP6_Alborde_AlexAlvear.la-musica-en-los-cruces_2021-.pdf

Feld, S. (1982). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press.

Guevara, J. (2001). Apresador apresado [Canción]. En *In Fraganti*.

<https://youtu.be/sF5vrGmd8dE>

Godoy, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Corporación Editora Nacional.

Kueva, F. (2015). Sonidos de la memoria. Sobre la posibilidad de una fonoteca en el Ecuador. *Revista de investigación sonora y musicológica Traversari*. No. 1, 32-43
_____ (2024, 29-30 de agosto). *Presentación*. Jornadas milnovecientosochentaycuatro: Nueva canción latinoamericana, memoria y presagio. Quito, Ecuador. [milnovecientosochentaycuatro – FABIANO KUEVA](#)

Mantilla, P. (1985) Proyección de la música popular, agrupaciones corales: técnica vocal. *Instituto Andino de Artes Populares. Serie Proyección de la música popular*, (Fascículo No. 3), 56 p.

Mantilla, P. y Sandoval, P. (1986). Proyección de la música popular. Antecedentes del canto colectivo en el Ecuador. *Instituto Andino de Artes Populares. Serie Proyección de la música popular*, (Fascículo No. 1), 55 p.

_____ (1986). Proyección de la música popular. Cancionero coral; propuestas metodológicas. *Instituto Andino de Artes Populares. Serie Proyección de la música popular*, (Fascículo No. 2), 37 p.

Mullo Sandoval, J. (2013). La sonoridad del instrumento musical del pasado en la heterogeneidad del oído actual. Reflexión histórica sobre la colección del Museo Pedro Pablo Traversari. *Revista de investigación sonora y musicológica Traversari*. No. 1, 24-31.

_____ (2009) *Música patrimonial del Ecuador*. Fondo Editorial Ministerio de Cultura <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>

_____ (2021, 21-22 de enero). *Derivas latinoamericanas y transnacionales del canto popular en Ecuador*. ¡La Nueva Canción da la vuelta al mundo! Conexiones, transferencias y apropiaciones. II Coloquio de Investigación Musical. Quito, Ecuador.

Peñin, J. y Velázquez, R., Coba, C. (Coord.) (1975). *Música etnográfica y folklórica del Ecuador*. [Disco LP] Revisión: Consejo Técnico del Instituto Otavaleño de Antropología (IOA). Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Pineda, L. E., Molina, J. M., Cachihuango, A., Cayambe, J., Tubumbango, P., Perugachi, C., Sandoval, R., Saravino, Z., Males, E. (Director) y Thermes, Ch. (Director) (1977). *Ñanda Manachi Vol. 1*. [Álbum LP]. Llacquilla

Peralta Idrovo, H. Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano. Quito, 2003, 200 p. Tesis (Maestría en Comunicación). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/2523>

Polti, V. (2014). *Memoria sonora, cuerpo y bio-poder. Un acercamiento a la experiencia concentracionaria en la Argentina durante la última dictadura cívico-militar* [Trabajo]. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario. <https://www.aacademica.org/000-081/1560>

Villacrés Martínez, M. La nueva canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari, Quito, 1972-1984, Quito, 2014, Tesis (Licenciatura en Ciencias Históricas) Pontificia Universidad Católica del Ecuador. <https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/32253>

La Fonoteca Nacional de México: Voces, escuchas y memorias sonoras de nuestro pasado y presente

Margarita Sosa Suárez
Ponente internacional (México)

Iniciaré mi intervención planteando una primera pregunta: ¿qué es la Fonoteca Nacional de México? Es la institución responsable del rescate y la preservación del patrimonio documental sonoro. También tiene el propósito fundamental de dar a conocer el acervo sonoro que resguarda, para que este patrimonio sea conocido y disfrutado por las nuevas generaciones. Y, por supuesto, para hacer perdurable esta memoria sonora. El patrimonio documental sonoro es parte de nuestra herencia como mexicanos y es un elemento primordial de la identidad y de la memoria nacionales, pero también es uno de los patrimonios más frágiles y desatendidos.

¿Qué hace la Fonoteca Nacional, cómo lo hace y para qué lo hace? Para dar respuesta a estas preguntas, iniciaremos diciendo efectivamente qué es lo que hace la Fonoteca: salvaguarda el patrimonio sonoro de este país. Cómo lo hace: a través de la recopilación, conservación, digitalización, catalogación, acceso y conocimiento del acervo mediante la investigación, de acuerdo con estándares nacionales e internacionales. La Fonoteca también lleva a cabo actividades artísticas, académicas, culturales, recreativas para fomentar una cultura de la escucha. Ahora, lo más importante: ¿para qué lo hace? Pues para dar acceso a investigadores, profesores, estudiantes, al público en general. La idea fundamental es devolver a la sociedad mexicana este importante patrimonio y que tenga acceso a esta herencia sonora.

¿Hacia dónde quiere ir la Fonoteca Nacional? Busca ser una institución rectora y de servicio a nivel nacional y con reconocimiento internacional, en materia de preservación del patrimonio sonoro. También busca garantizar la preservación de este patrimonio sonoro de México y el acceso público al mismo con cobertura nacional y, paralelamente, poner en valor la importancia del sonido en los procesos sociales y culturales,

mediante acciones que impacten en la sensibilización y concientización del entorno, a través de la escucha.

Vale la pena mencionar que la Fonoteca Nacional de México es una institución muy joven. Acabamos de cumplir apenas quince años en diciembre pasado; no obstante, la Fonoteca es una institución que nació fortalecida en el sentido de que se tuvo la visión a mediano y a largo plazo y se dotó a la institución de la infraestructura necesaria, tanto material como de recursos humanos. En ese sentido, cuando la Fonoteca Nacional abre sus puertas en 2008, ya contaba con más de 200 mil soportes sonoros en sus bóvedas, gracias a una convocatoria previa. Es decir, cuando la Fonoteca se inaugura ya tiene un considerable acervo bajo su resguardo.

¿Qué tipos de contenidos se pueden encontrar en la Fonoteca Nacional de México? Pues una variedad enorme: la historia nacional desde distintas perspectivas, la riqueza de la diversidad musical de México, la multiplicidad lingüística. Nuestro país cuenta con una riqueza lingüística excepcional: se hablan más de 68 lenguas indígenas que, a su vez, en conjunto, suman un total de 364 variantes. Los lingüistas incluso, dicen que no hay 68 lenguas indígenas o idiomas, sino que en realidad hay 364. Eso da una idea de la enorme variedad lingüística de nuestro país. También se puede encontrar la historia, creatividad y transformación de la radio en México, ya que la Fonoteca cuenta con un acervo radiofónico importante, Por ejemplo, este año se cumplen cien años de las primeras transmisiones de Radio Educación, una de las emisoras más antiguas de nuestro país. Además, la Fonoteca resguarda los testimonios de personajes relevantes de distintos ámbitos socioculturales -política, arte, investigación, etcétera-, y también, por supuesto, contiene el pensamiento y la creación artística a través de la grabación.

Sus contenidos dan cuenta de la rareza, unicidad y antigüedad de ciertas grabaciones; el uso de los sonidos en el transcurrir del tiempo; la transformación de la industria fonográfica en nuestro país, que inició a principios del siglo XX; la evolución de la tecnología aplicada; los sonidos en riesgo; los sonidos ya extintos; paisajes sonoros, arte sonoro y experimentación.



Área de preservación de la Fonoteca Nacional de México. Archivo 1984.

La Fonoteca ofrece diversos servicios, que pone al acceso de todo público y que son totalmente gratuitos. Cuenta con una biblioteca, con la Audioteca Octavio Paz y con una Red Nacional de Audiotebas en dieciséis Estados de la República Mexicana. Esto implica que algunas instituciones, especialmente bibliotecas, cuentan con una computadora dedicada exclusivamente al acervo de la Fonoteca Nacional. Ahí la gente puede consultar, desde el Estado de la República en el que se encuentre, todo el acervo de la Fonoteca, que es bastante amplio.

También contamos con el Sistema Nacional de Fonotecas. Ofrecemos el servicio de visitas informativas, que son muy apreciadas, sobre todo por estudiantes de las carreras de Bibliotecología, Archivonomía, Educación, Comunicación, Historia, entre otras. Tenemos un jardín sonoro, encuentros de especialistas en audio, que se llevan a cabo cada año, encuentros nacionales de fonotecas y acervos sonoros, cursos de capacitación y programas de sensibilización y formación de formadores, entornos sonoros y comunidades de escucha. La Fonoteca cuenta

también con un Diplomado de Preservación y Documentación Sonora, a través del Programa Iberoamericana Sonora y Audiovisual.

Ahora bien, ¿de qué manera se organiza la Fonoteca Nacional para llevar a cabo las tareas de preservación? Contamos con una Dirección General, dirigida por el Dr. Francisco Rivas; y una Dirección de Conservación y Documentación Sonora, que actualmente dirijo. Además, la Fonoteca cuenta con una Dirección de Tecnologías de la Información y otra de Servicios de Audio Digital, que son la columna vertebral de la Fonoteca debido a la importancia de los procesos de los que están a cargo. Otras áreas son la Dirección de Promoción y Difusión del Sonido y la Dirección de Administración. Nuestro director general es el presidente del Programa Iberoamericana Sonora y Audiovisual.

A continuación, describiré a grandes rasgos el flujo de trabajo que llevamos a cabo en la Fonoteca para la preservación. Hasta donde hemos podido indagar, somos la única Fonoteca Nacional en el mundo que tiene un proceso de esta naturaleza, que inicia cuando se identifica un acervo sonoro valioso fuera de nuestra institución y se hace todo lo posible por traerlo, y finaliza cuando el acervo se pone a disposición del público y se divulga, a través del Internet y las redes sociales, entre otras posibilidades.

La Fonoteca Nacional se encuentra localizada en un edificio histórico del siglo XVIII, rodeado de jardines. En 2005, se construyó un nuevo edificio, para llevar a cabo las tareas de preservación. Este edificio está construido exclusivamente para albergar bóvedas, ubicadas en la planta baja y en el primer piso, con capacidad para albergar un millón de soportes. Actualmente, las bóvedas están llenas al sesenta por ciento de su capacidad.

Contamos también con las instalaciones necesarias para llevar a cabo las otras tareas. Así, por ejemplo, tenemos una bóveda de tránsito, que es un espacio de trabajo donde todos los días se asignan y se reparten las tareas: los soportes que se van a catalogar y a digitalizar, los soportes que van a requerir un proceso de preservación previo a su digitalización, etcétera. Este es un espacio muy dinámico, ya que por esta bóveda pasan más de cinco mil soportes al mes, que se trabajan en diferentes actividades.

Nuestras bóvedas disponen de un control de temperatura y humedad permanente, y un monitoreo tres veces al día, para garantizar la preservación del acervo. Contamos con cuatro cabinas dedicadas a diferentes soportes: tenemos cabinas para DAG's y casetes, cabinas para discos y cabinas especiales para cintas de carrete abierto, que son el soporte con mayor presencia en nuestra Fonoteca. En el primer piso se encuentra el sistema SAIP: el conjunto de servidores y todos los equipos que soportan el almacenamiento masivo digital de todo el acervo de la Fonoteca Nacional y que tiene varias copias de seguridad. Una de ellas, curiosamente, es analógica: se trata de una copia final de todo nuestro acervo se encuentra en cintas LTO.

El sistema para la administración de todo nuestro acervo, es un sistema austriaco que se llama NOA- mediARC. Este sistema nos permite llevar el control y el historial de cada uno de nuestros soportes físicos, de cada casete, de cada disco, de cada cinta de carrete, mediante un inventario. Desde el momento en que ingresa un soporte al sistema, mediante el inventario se le asigna un número, que va a ser su identificador y lo va a llevar siempre: ese número de inventario es único. Una vez que se realiza el inventario, en ese mismo registro se lleva a cabo la digitalización; es decir, el sistema, a la vez que digitaliza, ingesta también en este mismo registro. La catalogación continúa con el mismo sistema, que quienes catalogan tienen que verificar que el soporte o el documento sonoro esté digitalizado; si no está digitalizado no se puede catalogar. Finalmente, el soporte o el documento sonoro tienen su salida en la consulta pública y en las tareas de divulgación de la Fonoteca Nacional.

¿Cómo es la Fonoteca Nacional de México en números? A la fecha -hasta el 23 de agosto de 2024-, el total de nuestros fondos y colecciones ascendía a 267. Tenemos un total de 636.480 soportes inventariados, que pueden ser consultados en nuestra base de datos. Hay 241 mil soportes digitalizados, lo que nos da un porcentaje del 38% del acervo total, y un 29% de documentos sonoros catalogados. Aunque nos falta por digitalizar un 62% y por catalogar un 71%, hay que recalcar que el 100% de los soportes está inventariado, lo que significa que los usuarios pueden localizar lo que necesitan, con el apoyo de nuestro personal -los investigadores y las personas a cargo de la Audioteca-. Y, una vez que localizan lo que necesitan, las personas pueden solicitar que se digitalice, si todavía no está digitalizado.



Fondo documental Ediciones Pentagrama en la Fonoteca Nacional de México. Archivo 1984.

Este es uno de los servicios que ofrece la Fonoteca Nacional que le dan sentido a nuestro trabajo. Siempre que nos preguntan el porqué de esta necesidad de garantizar el acceso casi inmediato a los materiales, defendemos el hecho de que una Fonoteca no es un depósito que aloja fondos y colecciones. No somos una bodega, donde la gente busca lo que necesita. La Fonoteca, más bien, busca que todos los materiales sean accesibles, que estén inventariados y que, si no se tiene acceso al audio, se tenga lo antes posible el audio digitalizado y la catalogación.

En la Fonoteca Nacional, sobre todo a partir de la pandemia por COVID-19, comenzamos a apoyar a instituciones y a personas particulares a través de nuestros investigadores, que hacían búsquedas específicas de los temas que ellos requerían ya que, evidentemente, no podían acudir personalmente. En este contexto que generamos un nuevo servicio, que ha crecido significativamente desde el año 2020. Los usuarios pueden solicitar una copia digital y la Fonoteca se las proporciona, indicándoles a quién deben solicitar autorización para su uso, que son generalmente los productores, no así los coleccionistas. Este servicio ha tenido buena

recepción y mucho éxito, ya que nos ha permitido lograr que los usuarios accedan a los materiales que solicitan, respetando la Ley de Derechos de Autor vigente en México.

Ahora bien, ¿qué tipo de soportes sonoros resguarda la Fonoteca Nacional? Fundamentalmente, las cintas de carrete abierto, que constituyen casi el 50% del acervo de la Fonoteca Nacional. Le siguen los discos en varios formatos -33, 45 y 78 son quizá los más abundantes-, pero también hay discos de corte directo y discos de gran formato - discos de 40 cm.-, y una enorme variedad dentro de estas categorías. Luego están los audios digitales, que también incluyen los ADAC, los Discos Compactos y los DAG, los casetes y micro casetes, con el 5,26%. Y, finalmente, otro tipo de formatos, entre los cuales vale la pena destacar los más antiguos: los cilindros de cera y de averol; el hilo magnético, que es un soporte muy raro; y los rollos de pianolas.

A pesar de que el acervo de la Fonoteca Nacional es muy amplio, hemos hecho un intento por clasificar sus contenidos. En primer lugar, tenemos los siete fondos y las colecciones que hemos podido registrar como Memoria del Mundo de México por la UNESCO, algunos de ellos basados en grabaciones de campo. En el segundo lugar de esta macro clasificación están los fondos radiofónicos, conformados por trece radiodifusoras: doce son públicas y una es privada. La privada es la más grande, con más de 160 mil soportes. También hay una buena representación de las emisoras públicas: Radio UNAM, que tiene un acervo excepcional; Radio Teocelo, que es la primera radio comunitaria de México; y el Instituto Mexicano de la Radio y Radio Educación que, como les comentaba, está cumpliendo cien años desde sus primeras transmisiones.

En tercer lugar, tenemos los fondos con testimonios de personajes relevantes, de distintos ámbitos socioculturales. Contamos con testimonios de sindicatos, movimientos sociales, incluso de organizaciones guerrilleras, entre muchos más. Por ejemplo, resguardamos los fondos de Ricardo Montecano, de Juan Ramón Aupart y el Archivo de la Palabra del Instituto Mora. Tenemos también un acervo pequeño del guerrillero Lucio Cabañas. Aunque se trata de fondos pequeños, contienen materiales muy interesantes.

En el cuarto lugar de esta gran clasificación están los fondos y colecciones de paisajes y de arte y experimentación sonora, que la Fonoteca Nacional de México ha incrementado poco a poco a través de varias iniciativas. Y, finalmente, contamos con un acervo muy grande, que son los fondos y colecciones de música que, a su vez, se dividen en cuatro grandes bloques.

El primer bloque está constituido por la música de las culturas indígenas de nuestro país, que es muy amplia. De los 68 grupos etnolingüísticos que lo integran tenemos representación, tanto en voz como en música, a 60 de ellos. Este es un acervo que permanentemente estamos buscando la manera de ampliar, ya que consideramos que este trabajo es prioritario. Un segundo bloque es el de la música de las regiones de México, registrada en una gran cantidad de grabaciones de campo. Esta música se conoce también como música tradicional, o música de las regiones. La música mexicana de concierto constituye el tercer bloque, ya que la Fonoteca resguarda las primeras grabaciones que se hicieron en nuestro país de esta música, a la que también se la denomina música académica o culta.

Y, finalmente, el cuarto bloque es el de la música popular mexicana, que está registrada desde fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La Fonoteca cuenta con investigadores que estudian cada uno de estos grandes rubros; también hay una investigadora dedicada exclusivamente a la investigación del acervo radiofónico. Es importante señalar que, del 100% de nuestro acervo, el 60% pertenece a particulares, lo que demuestra la confianza que ha generado la Fonoteca Nacional en los coleccionistas, que han elegido a nuestra institución para preservar su memoria sonora.

A continuación, me referiré a los siete registros que la Fonoteca ha propuesto como Memoria del Mundo. Precisamente hoy entregamos un octavo registro para que pase a ser considerado como parte de Memoria del Mundo de la UNESCO. En México, la Fonoteca Nacional debe ser la institución que más registros de Memoria del Mundo resguarda, lo que nos llega de orgullo y representa una gran responsabilidad para nosotros.

La Fonoteca ha propuesto siete registros que la Fonoteca por iniciativa propia. Hoy, justamente, entregamos una propuesta para un octavo

registro, esperemos conseguirlo, pero como podrán ver los cuatro primeros son grabaciones de campo cuya calidad no siempre es buena, pero que son únicas e irrepetibles. Se trata de grabaciones realizadas entre 1840 y 1890 por personajes como Thomas Stanford y las de Raúl Hellmer, así como el trabajo de Henrietta Yurchenco, pionera excepcional de las grabaciones de campo en comunidades indígenas de México y Guatemala. Además, tenemos colecciones importantísimas de Beno Lieberman, Enrique Ramírez Arellano, Eduardo Llerenas y Álvaro Gálvez y Fuentes “El Bachiller”, el primer comunicador importantísimo de nuestro país y conocido fundador de instituciones.

Otro registro es el archivo de Carl Lumholtz, un explorador noruego que visitó nuestro país, sobre todo las regiones del norte, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX para realizar grabaciones de campo, que son las más antiguas que se conocen, de las comunidades rarámuris, huicholas y purépechas en nuestro país. En el Archivo John y Colette Lilly se resguardan las grabaciones sonoras y audiovisuales -cine-, realizadas justamente en la misma comunidad huichola visitada por Lumholtz, pero con varios años de diferencia -entre el 69' y el 83'-. Consideramos que estos archivos -que no están resguardados en la Fonoteca, sino el Archivo John y Colette Lilly- son valiosísimos, ya que, junto a nuestros registros, un investigador curioso podría contar con grabaciones sonoras del mismo lugar en dos épocas distintas. Y, finalmente, la Fonoteca preserva un acervo excepcional de la Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas de nuestro país.

¿De qué manera la Fonoteca Nacional fomenta la cultura de la escucha? Cada semana realizamos tres eventos, totalmente gratuitos, entre siete y nueve de la noche. Se presentan conciertos, hay conferencias y charlas, se lanzan libros; la mayoría de estos eventos están relacionados con la divulgación y difusión de los contenidos del acervo de la Fonoteca Nacional. En el contexto actual, la Fonoteca también impulsa iniciativas novedosas. Una de ellas es la creación de un mapa sonoro en línea, que tiene una peculiaridad: las personas no sólo pueden acceder a éste y escuchar los sonidos, sino también agregar una grabación de su entorno o su comunidad, como un poema en lengua, un paisaje sonoro, el canto de los pájaros. Recientemente, a finales del año pasado, se lanzó una convocatoria para recabar pregones para el mapa sonoro. Esta iniciativa

tuvo un gran éxito, ya que los usuarios subieron más de 250 pregones, que se pueden escuchar en el enlace: <https://mapasonoro.cultura.gob.mx/>

Debido a la amplitud de nuestro acervo y a los derechos de autor de los fondos y colecciones, no podemos tenerlo para libre acceso y descarga en Internet. Ante esta situación, algunos años atrás la Fonoteca Nacional realizó una curaduría y creó una plataforma amigable, con el fin de poder poner a disposición de los usuarios los registros que nuestros investigadores identificaron como “joyas”. Nuestra Musiteca, alojada en <https://musiteca.mx> no sólo contiene audios, sino también videos, fotografías y archivos, entre los cuales hay libros que se pueden descargar de forma gratuita. Uno de estos libros es *Los surcos de la memoria*, una historia de las grabaciones comerciales en México, sobre todo desde el Porfiriato (es decir, entre 1876 y 1911).

Desde hace unos cinco años atrás, la Fonoteca Nacional tuvo que establecer ciertos criterios para ingresar nuevos acervos a sus bóvedas, ya que teníamos muchos ofrecimientos de fondos y colecciones. Aunque todavía tenemos espacio, decidimos tener en cuenta una advertencia de la UNESCO y la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), a la que pertenece la Fonoteca. En el año 2019, se indicó que las cintas magnéticas -como, por ejemplo, las cintas de carrete abierto, los casetes y los cartuchos-, están en enorme riesgo y podrían, incluso, dejar de escucharse a partir de 2025, sobre todo si no se encuentran las condiciones de temperatura, humedad y, en general, conversación adecuada. Además, para ese año, químicamente la vida de estos soportes ha llegado a su fin. Y, por si fuera poco, cada vez hay menos reproductores que permiten escucharlos. En el caso de la Fonoteca, casi no hay reproductores de cintas de carrete, pero, afortunadamente, siempre encontramos a personas que nos donan aparatos que pertenecieron a sus familias y los hacemos reparar con piezas que los proveedores traen de otros países, especialmente de Estados Unidos.

Lo dicho por la UNESCO y la IASA es una señal de alerta, que conmina a todas las instituciones o personas particulares a hacer algo: todos los que conservamos un acervo -sea pequeño, mediano o grande- en estos soportes, debemos darle prioridad a su digitalización, su preservación y su resguardo. El objetivo es que estos acervos permanezcan en el tiempo

y puedan ser escuchados, pero sobre todo el propósito debe ser protegerlos considerando, como dije antes, que suelen ser los patrimonios más frágiles y desatendidos. Es por eso que, en los últimos años, la Fonoteca le ha dado prioridad al ingreso de fondos y colecciones en este tipo de soportes, justamente con la idea de apoyar a los coleccionistas y salvaguardar los acervos que se encuentran en riesgo.

Biografía

Estudió Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Trabajó en el Instituto Nacional Indigenista, hoy Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas de 1992 a 2014. Coordinó en esa institución diversos proyectos orientados a la preservación del patrimonio documental, sonoro, videográfico y cinematográfico de los pueblos indígenas de México.

También tuvo a su cargo proyectos editoriales como *Pioneros del indigenismo en México*, *Obras fundamentales del indigenismo y la antropología en México* y las revistas *México Indígena* y *Culturas indígenas*. El último cargo que desempeñó fue como directora de Acervos. Desde 2015 trabaja en la Fonoteca Nacional, y actualmente es directora de Conservación y Documentación Sonora

A propósito de la obra de Miguel Alvear: *Por arriba Juan, por abajo Jean*⁶⁶

Chopin Thermes / Miguel Alvear

Ponente internacional / Ponente nacional

LLAQUICLLA: Triste y alegre a la vez

En junio 1973, empecé la labor, nueva en aquella época, de reunir por primera vez y grabar intérpretes quichua de distintas comunidades de la provincia de Imbabura gracias a Hermelinda Males, quien fue mucho más que una simple informadora como acostumbran los antropólogos. Se trataba generalmente de temas tradicionales, es decir, de estos aires y canciones anónimas, sin título, que se transmiten de generación en generación, pero, que esta vez, adquirirían una interpretación nueva gracias al aporte original de cada uno, cuando en 1973 (y hasta los años noventa), los rasgos culturales -idioma, vestimenta, música, danza- de cada comunidad eran muy distintos entre sí.

A este ensamble de intérpretes le dimos, con Hermelinda, el nombre de ÑANDA MAÑACHI: Préstame el camino. No era una expresión creada por las circunstancias, pero, andando por las faldas del “Taita” Imbabura y la “Mama” Cotacachi con mi compañera, se necesitaba pedir el paso por las parcelas o terrenos y, como había un único chaquiñán (sendero para transitar a pie), nos tocaba pedir prestado el camino. El poeta Jaime Galarza lo expresó muy bien en la presentación del primer volumen de ÑANDA MAÑACHI: “Préstame el camino de ir a pie, el chaquiñán que

⁶⁶ Alvear, M. (Director). (2023). *Por arriba Juan, por abajo Jean* [Cortometraje]. El presente artículo es la transcripción de la conferencia de Chopin Thermes en torno al documental de Miguel Alvear, que fue proyectado en el marco de la Jornadas milnovecientosochentaycuatro: Nueva canción latinoamericana, memoria y presagio, en Quito-Ecuador, en febrero de 2024. Miguel Alvear (Quito, 1964) es un artista visual, cineasta e investigador ecuatoriano con una amplia trayectoria en el campo del arte, el cine y el video. Ha expuesto su trabajo artístico en eventos nacionales e internaciones, entre ellos la 55 Bienal de Venecia (2013) y la Bienal de La Habana (2006). En su filmografía constan los largometrajes Más allá del mall (2010) y Blak Mama (2009). Sus cortometrajes Camal (1991-2000) y Amina mar (1991), conforman las antologías de cine experimental Visionarios (Itaú Cultural, Brasil) y Cine a contracorriente (CCCB, Barcelona). *Biofilmografía de Miguel Alvear*. (24 de agosto de 2015). Ibermedia Digital. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/biofilmografias/biofilmografia-de-miguel-alvear/> [Nota de la Editora]

corre entre tapias y cerros, surcos y pencos, rodeando la montaña sagrada. Préstame el camino, el chaquiñán que hiciste con tus manos y también con las mías, en las mingas donde rigen la igualdad entre hombres y mujeres. Dame paso por tu terreno, mañana te daré paso por el mío.”⁶⁷



Hermelinda Males y Chopin Thermes, impulsores de Ñanda Mañachi y el sello discográfico LLAQUICLLA, Francia, años 70. Cortesía del autor.

Y es durante estas peregrinaciones con Hermelinda, quien trabajaba como enfermera auxiliar en un proyecto presentado originalmente por Ernesto “Che” Guevara en las Naciones Unidas, que pude encontrar numerosos músicos, acompañados por sus familias. Los lazos creados durante casi cuatro años me permitieron realizar una serie de grabaciones, que serían al origen de la realización y edición de varios discos entre los años 1977 y 1990, bajo el sello discográfico “LLACQUILLA”⁶⁸

⁶⁷ Pineda, L. E., Molina, J. M., Cachihuango, A., Cayambe, J., Tubumbango, P., Perugachi, C., Sandoval, R., Saravino, Z., Males, E. (Director) y Thermes, Ch. (Director) (1977). *Ñanda Manachi Vol. 1*. [Álbum LP]. Llacquilla

⁶⁸ Véase Pineda, L. E., Gómez, A., López A., Pupiales, A, Lema, F., Cayambe, J., Cachiguango, L. A., Chuquín Chircañán, A., Perugachi, C., Perugachi, A., Males, E., Sandoval, R., Thermes, Ch. (Productor y realizador) (1979). *Ñanda Manachi Vol. 2*. [Álbum

ÑANDA MANACHI

Si bien los discos DE ÑANDA MAÑACHI, como *Quichuquimanda Imbayacuna* se editaron en homenaje a Hermelinda Males, fallecida debido a una operación de cesárea mal realizada, el primer primero se publicó con ella, en Francia, con el título *Danses d'Equateur*. Este disco incluyó quenás en vez de gaitas (flautas traversas) y contó con el rondador de Arturo Aguirre, el músico principal del conjunto Los Corazas. Al igual que la música interpretada por Juan Cayambe, fue grabado en la casa (hoy en ruinas) de la calle Oviedo en Ibarra.

Escribí en el libreto del segundo volumen: “Desde la conquista española todo un patrimonio cultural común de la región andina (Costa, Sierra y Amazonía), extremadamente rico y variado ya que era la expresión privilegiada de los pueblos sumisos, fue siempre subestimado y despreciado. A pesar de todo eso sus músicas, lejos de desaparecer, lograron asimilar lo proveniente del extranjero, sin perder su fuerza ni su vitalidad y si las transformaciones sociales (intromisión de dominantes patriarcales) fueron profundas, la comunidad, centro vital de la cultura indígena, quedó (cuando llegué al Ecuador), prácticamente intacta. Sin embargo, los trastornos debidos a la modernización y a los planes de desarrollo tecnológico como a la invasión del turismo que conoce esta región andina la amenazan continuamente. Asistimos a una tentativa de aplastamiento progresivo y a veces brutal (explotación petrolera) de esta cultura original”.

Sin embargo, me consta que, en estos cincuenta años de realizaciones conjuntamente con las distintas generaciones de músicos, en el marco de los proyectos LLAQUICLLA que, frente a esta penetración que asume formas múltiples, existe una fuerte resistencia, fenómeno similar a lo que sucede en otros países sudamericanos como Perú y Bolivia. Una visión del mundo que se afirma por medio de la música, el baile, el canto y la poesía oriunda de cada idioma, preservando la identidad de cada uno de

LP]. Llacquilla; y Cachihuango, A., Cachimuel, M., Perugachi, C., Perugachi, A., Saravino, Z., Chuquín, L. M., Thermes, Ch. (Productor y realizador) (1980). *Nanda Manachi Vol. 3*. [Álbum LP]. Llacquilla. Imprenta Mariscal (Impresión). Estudios Sonox (Masterización). IFESA (Fabricación), entre otras producciones.

los miembros del grupo étnico, haciéndola participar de una tradición y de una vida cotidiana comunes. Unir en lugar de dividir.



Ñanda Mañachi, still del documental *Por arriba Juan por abajo Jean*. Ecuador – Francia, 2022.
Cortesía Miguel Alvear.

El carácter religioso de la fiesta consiste en volver sagrado todo lo que el uso cotidiano degradó. Este carácter se vuelve a transmitir por el rito, que no se somete nunca a cualquier tipo de modificación y perdura intacto, pero que puede estar sujeto sin embargo a la desaparición por la desintegración de los grupos étnicos... Y es en la fiesta cuando se graba, en el momento en que se unen estos dos aspectos de la música de ÑANDA MAÑACHI: el ritual y la improvisación. En la improvisación, los integrantes de las nuevas generaciones, en sus repasos, aportan algo nuevo al legado de “los papachos” quienes, a su vez, habían aportado antes algo nuevo al legado ancestral.

Resulta que la improvisación no deforma al rito; más bien, le da más vida. Por eso, los temas de los distintos discos de ÑANDA MAÑACHI han sido esencialmente la representación de las músicas y los cantos que acompañan las fiestas del calendario agrícola que, en la Sierra, principia en junio, así como los que ilustran la representación de eventos propios de la vida familiar. Lo cierto es que hoy en día los ÑANDA MAÑACHI viven

una realidad muy distinta a la que conocí hace medio siglo y, por lo tanto, diferente a la que vivían sus ancestros. Tal como se asimilaron instrumentos como la guitarra, el violín, el arpa, el bandolín, el rondín, etc., de orígenes poscolombinos, también se asimilaron los modales europeos clásicos. Afirmo que se asimilaron, eliminando así toda crítica negativa en nombre de un “purismo” exigente e irreal, porque desconoce el mestizaje cultural que existió siempre en el continente americano, cuyas sociedades matriarcales intercambiaron siempre de manera pacífica, sin necesidad de conquista. Este fue el caso de la cultura La Tolita-Tumaco, con intercambios con pueblos de Japón, Oceanía y Mesoamérica.

Esta inextricable combinación de un pasado muy antiguo con aportes más recientes caracterizó esta resistencia tan fuerte contra la uniformidad y la destrucción, pura y simple. Se acepta toda forma nueva de música, con tal que no deje de ser auténtica -es decir, inimitable-, con el fin de permitir la amplia difusión de todo un patrimonio multiétnico todavía mal conocido y, así, trabajar en la perspectiva de nuevos fenómenos de interdependencia. La creencia, todavía viva, en la superioridad de la cultura europea ha sido tal que ha excluido toda posibilidad de tomar en cuenta la grandeza y la verdadera importancia de todos estos pueblos. Aquí no se trata de un simple saqueo, como es costumbre en toda conquista, sino, más bien, de una voluntad de destrucción, cuyos métodos han ido evolucionando, desde el descubrimiento del continente hasta la destrucción de identidades y de culturas por la imposición de una sola visión del mundo...

En el caso de los países occidentales, la capacidad de aniquilamiento no tiene límites: la más formidable máquina productiva es, por esta misma razón, la más terrible máquina de destrucción. Mientras son útiles, individuos, grupos, etnias, sociedades y naturaleza deben ser explotados, hasta su agotamiento. ¿Prestar el camino? ¡Jamás! He aquí la historia: no se puede dar tregua a las sociedades caracterizadas por una tranquila productividad originaria (matriarcado). Y cuya meta, como todavía lo expresan los Kogui de la Sierra Nevada, es precisamente la No Explotación de las riquezas del subsuelo. “Producir o morir” es la divisa del Occidente. Frente a esto, está la actitud de los que piden prestado el camino -Ñanda Mañachi-, para jugar su propio rol aún con capacidad de asombro, con una justa proporción de alegría y tristeza (LLACQUILLA) y con la convicción para poder seguir adelante sin necesidad de

modernismo, felices porque entonces rodeados de belleza. He aquí la persistencia de los sueños.

Juan Cayambe

*Un artista debe dejar huellas de su paso
Mas no pruebas
Sólo las huellas hacen soñar*
René Char



Juan Cayambe, Hermelinda Males y Chopin Thermes, still del documental *Por arriba Juan por abajo Jean*. Ecuador – Francia, 2022. Cortesía Miguel Alvear.

Con sus preferencias yendo generalmente hacia expresiones musicales más “puras”, cuya identidad ha resistido a las marcas del tiempo, los etnomusicólogos han dejado voluntariamente a otros la tarea de estudiar y dar a conocer las músicas representativas de América Latina. En realidad, el genio propio de este continente es precisamente el mestizaje: la sorprendente diversidad de sus manifestaciones tiene pocos equivalentes en el mundo. Mestizaje que evolucionará a lo largo de una historia, en gran parte desconocida, porque inició en la noche de los tiempos, cuando estas sociedades, al desplazarse en el transcurso de miles de años, descubrieron y aplicaron en sus leyes que el ser humano había nacido para ser libre.

En 1984 muere el músico mayor del ensamble ÑANDA MAÑACHI, Juan Miguel Cayambe Ceballos a los 68 años. Artista representativo de una música fusión entre el valle del Chota (población afrodescendiente) y el altiplano de Huanupamba (comunidad Quichua arriba de Pimampiro), era único en su género y también fue el último. Encontré, por pura casualidad, a Juan, tocando en pleno mercado de Ibarra, en medio de la indiferencia general, apenas llegué al Ecuador (1973). Edité, entre 1986 y 1988, un disco en su homenaje: *Jatun Cayambe (El Gran Cayambe)*⁶⁹, que cerraba un ciclo de realizaciones LLACQUILLA-ASPIC (Bolivia Manta).⁷⁰

A propósito, Laurent Aubert, entonces director de los Talleres de Etnomusicología de Ginebra, escribía en marzo de 1989: “Más conforme a lo que esperamos, está el objetivo de esta recopilación liberada de las escorias del folklorismo; y en cuanto a Juan Cayambe, el viejo arpista, él solo reencarna tal vez el alma de la música tradicional de esta parte de los Andes”.

Juan Miguel nace en Punto de Guaranga, comunidad quichua vecina del pueblo de Ambuquí que, en 1916, debía ser un caserío con muy pocas chozas. A los 15 años, aprende de su padre la música, el violín y el arpa. Su taita, como también su maestro de Riobamba, Juan Manuel Flores, sólo interpretaban, como él decía, “músicas antiguas”. En esos años - estamos en 1931-, las músicas antiguas eran melodías de fin de siglo XIX, en gran parte muy parecidas a lo que registraron en 1921 los hermanos D’Harcourt en su libro *La Musique des Incas et ses Survivances*⁷¹ (*La Música de los Incas y sus Sobrevivencias*). Con su maestro Juan Manuel Flores aprendió albazos, pero con su padre debió aprender más bien sanjuanitos y yaravíes; por la cercanía del Valle del Chota interpretó bombas, verdadera fusión de ritmos afros con melodías quichuas.

Así lo contaba Juan Cayambe:

⁶⁹ Ñanda Mañachi (Varios artistas) (1989). *Ecuador Jatun Cayambe*. [Disco Compacto] A.S.P.I.C. France. A.S.P.I.C. Editions Suisse.

⁷⁰ Véase Bolivia Manta, Ñanda Mañachi (Varios artistas) (1982). *Bolivia Manta Rencontre Ñanda Mañachi – Churay Churay* [Álbum LP] Auvidis y Bolivia Manta, Ñanda Mañachi (Varios artistas) (1983). *Bolivia Manta Reencuentra Ñanda Mañachi – Churay Churay!* [Casete] J. D. Feraud Guzman Ltda.

⁷¹ D’Harcourt, R. et M. (1925). *La Musique des Incas et ses Survivances*. Editorial: Librairie Orientaliste Paul Geuthner

Cuando no tenía la enfermedad al pie (padecía de osteomielitis), solía tocar en matrimonios; toda la noche tocaba; y estaban toditos tomando, pero yo no tomaba, solo hacía el que tomaba o si aceptaba era un poco y sabía tocar casi ocho días seguidos, día y noche tocaba arpa y violín. Yo, de voluntad tocaba: me pagaban barato, de repente un borreguito pero otras veces algunos no me reconocían; así sabían hacer... Cuando tocaba en los mercados toditas estas gentecitas que andan por ahí dándome una ayudita: unos 3 realitos, a veces 6 realitos; no sabía faltar. En el día más o menos ganaba, siquiera 20 sucecitos. Últimamente como tenía dificultad en andar, tocando violincito, hacia macito; hasta 40-50 sucecitos y ahí le mandaba nomás a mi mujer. Ahora que se toca Huanupamba del disco (*se refiere a Ñanda Mañachi Vol. 1*), a la radio, mi hijo que es carguero me avisó: la música de papá en Radio Urcuquí está tocando, el arpa en manos de papa, patente está sonando; lindo nomás. (J. Cayambe, comunicación personal, 1987)

Antes, en el pasado precolombino, los miles de motivos para alegrarse debían ser descubiertos no sin agudeza y como fruto de una gran meditación: una buena parte de la actividad mental que hoy dirigimos hacia los planes de desarrollo tecnológico y a la solución de problemas científicos y climatológicos, se dirigía entonces a aumentar las fuentes de alegría. La sensación, el efecto, debían ser transformados en algo agradable. Las fiestas, en este último medio siglo, se convirtieron, en el mejor de los casos, en fiestas culturales y, progresivamente, se volvieron más raras.

En este mismo mundo andino de los antepasados, toda falta cometida debía provenir de algún desorden: descubrir al culpable y purificarlo era el papel principal de los adivinos. Cuando las circunstancias lo exigían, había sesiones colectivas y públicas en las que sabios, “llamadores de alma”, danzantes, amautas y músicos buscaban reinstaurar el orden perturbado. Juan Cayambe, el primer músico de ÑANDA MAÑACHI fue, en su tiempo, la reencarnación de uno de ellos. Es así que, derrotando el dolor y la muerte, los hijos de Mama Cotacachi y Taita Imbabura danzan al son del arpa y del violín y del canto de Juan Cayambe: “Es sólo arte que irrumpe como caída de agua desde las nieves perpetuas, como chorro de sol o viento despeinando las cabezas de los maizales maduros”.

Historia de una perspectiva: JUYUNGO



Perspectiva JUYUNGO, still del documental *Por arriba Juan por abajo Jean*. Ecuador – Francia, 2022.
Cortesía Miguel Alvear.

En el año 1972, en la Amazonía colombiana, por el río Cuduyarí, afluente del Vaupés, en una gran ceremonia colectiva donde se hallaban reunidos los llamados *pueblos del Anaconda* - Cubeo, Tatuyo, Barasana- tuve la oportunidad de presenciar una verdadera fusión de músicas sacras con baile. Los Cubeo fueron quienes me indicaron la conducta a seguir, para encontrarme lo más cerca posible de la esfera de los intercambios y encuentros, con fusiones más allá del tiempo y presentes en todas partes. Después de unos rituales de varios días con la bebida sagrada del Yagé, fueron ellos quienes me indicaron el camino a seguir para lograr todas las grabaciones que ellos me veían realizar y cuyos sonidos son como el yagé, que corre por las venas, y suenan como el viento que sopla al final del día. Pero llegaría el final de este periplo que había emprendido cuatro o cinco años atrás. La fusión de músicas y cantos vivos de los Tatuyo y

Cubeo se desarrollaba como la anaconda en un yapurutú ancestral que, de pronto, se me presentó como un ídolo de La Tolita, alumbrado por todos lados y sonriendo con esta luz difusa que envuelve los objetos de la denegación y saluda el punto de no retorno.

“La hierba seca incendiará la hierba húmeda” (Proverbio africano)

JUYUNGO en Chachi significa Mono. Al igual que el Jaguar y la Serpiente, el Mono era considerado un animal sagrado en la cultura La Tolita-Tumaco (700 años antes de nuestra era y 500 años después). El disco *Equatoriales* (1991)⁷² surge del deseo de propiciar el encuentro entre músicos de diferentes orígenes étnicos, y darles la oportunidad de interpretar una música tradicional nueva y respetuosa de las diferencias, lo que era algo innovador en el Ecuador de ese tiempo.

El mestizaje de los mestizajes

El ensamble JUYUNGO está integrado por músicos del pueblo quichua de la provincia de Imbabura (ÑANDA MAÑACHI); por músicos afroecuatorianos como Guillermo Ayoví, alias Papá Roncón, así como del pueblo Chachi de la provincia de Esmeraldas -Ramón Cimarrón-; y por compositores como Pablo Valarezo, percusionista y xilofonista lojano de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En 1991, pude reunirlos para una única presentación en el Festival de Lille, en Francia, que tuvo tal éxito que el festival financió la realización del disco *Equatoriales*. En éste se incluyeron grabaciones con músicos de más allá de las fronteras del Ecuador. En 1996, siempre con la misma idea de favorecer encuentros, llevé a cabo en Ecuador la grabación, realización y edición del disco EL VIAJE DEL YAGÉ.⁷³

En ambas producciones, JUYUNGO se enriqueció con la participación de artistas como el legendario guitarrista de Ayacucho, Raúl García Zárate, interpretando el pasillo quiteño *Kasilla shungulla* (*Cálmate Corazón*). Este tema también cuenta con la participación de Juan Luis Restrepo, de Medellín, quien toca la viola de gamba. Restrepo acompaña, en el

⁷² Juyungo (Varios artistas) (1992). *Equatoriales. El viaje del Yagé*. [Disco Compacto]

⁷³ Juyungo (Varios artistas) (2024). *Juyungo: Afro-indigenous Music From The North-Western Andes*. [2LP] Honest Jon's Records

clavecín, los temas *A Saravino* y *Ceremonia Matrimonial*. En esta última melodía, Mohand Saci (Kabilie) toca la quena, Jean-Pierre Bluteau (Pachacamac, Francia) la guitarra y Silvia Talisa (Orquesta Sinfónica de Lima, Perú) toca la viola.

EL VIAJE DEL YAGÉ. El Bejuco umbilical: Yagé o Ayahuasca

El canto del yagé ⁷⁴ conduce a la reunión con los antepasados. El contenido sonoro y musical de este disco se desenvuelve a través del bejuco sagrado que nos une a los antepasados, quienes forjaron una de las más maravillosas culturas: La Tolita-Tumaco. A su territorio, comprendido entre el norte de la costa del Ecuador y el sur de la de Colombia, en distintas y lejanas épocas llegaron viajeros, emisarios, chamanes, de todo el continente –Norte y Centroamérica-, de las Guayanas, del Caribe, de la desembocadura del río Amazonas, incluso desde África. Otros, como los Arawak, llegaron de Asia y Oceanía, siguiendo las grandes corrientes marinas. Todos los pueblos que vivieron en este territorio costero y andino y que conformaron la cultura.

La Tolita-Tumaco, antes de su eclipse definitivo, heredó a otras civilizaciones la herencia recibida durante los mil años de su amplio desarrollo. Este legado que se puede observar y disfrutar en las estatuas, máscaras y joyas que nos quedan, y que expresan la fusión de tradiciones traídas de lejanos continentes por estos viajeros místicos. El genio poético las ha enriquecido.

JUYUNGO es la fusión de expresiones musicales de estos pueblos, que nos enseñan que existen otras opciones, otras posibilidades, otros modos de pensar y actuar con el planeta Tierra. Al saber que en la Amazonía los

⁷⁴ El yagé, también conocido como ayahuasca es una mezcla de dos plantas: la enredadera de ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) y un arbusto llamado chacruna (*Psychotria viridis*), que contiene el alucinógeno dimetiltriptamina (DMT). El yagé ha sido utilizado por varios siglos con fines rituales por los pueblos amazónicos de Ecuador, Perú y Colombia. Actualmente, hay un gran interés en investigar las propiedades farmacocinéticas de la ayahuasca en tratamientos para las adicciones, enfermedades neurodegenerativas, ansiedad y depresión, trastornos psiquiátricos e, incluso, neoplasias (tratamientos del cáncer). Véase: Escobar Cornejo, G. (jul./dic. 2015). Las propiedades farmacocinéticas del ayahuasca. *LIBERABIT Revista de Psicología* (Vol. 21 No. 2) http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-48272015000200013
[Nota de la Editora]

chamanes Jaguar se desplazan todavía bajo la vía láctea y que los mitos de los mitos de los antepasados tienen aún todo su sentido, somos capaces de reencontrar la lección esencial de la vida: para no desaparecer, necesitamos la sabiduría ancestral. El ideal JUYUNGO es compartir la vida de los pueblos que no han olvidado las antiguas costumbres y que siguen en contacto con su pasado, en el soplo del viento, la textura de las máscaras de barro cocido y pulidas por la lluvia, el sabor de las hojas amargas...

*Quando vengas a nuestra Tierra,
descansarás bajo la sombra de nuestro respeto,
Escucharás nuestra música, también,
en los sonidos del viejo monte.
Si llegas a nuestra tierra
con tu vida desnuda,
seremos un poco más felices
y buscaremos agua
para esta sed de vida
interminable*
Poema Wayuu, Guajira, Colombia



Proyección del *Por arriba Juan por abajo Jean*. Ecuador – Francia, 2022.
Cortesía Miguel Alvear.

Biografías

Chopin Thermes. Antropólogo y etnomusicólogo francés nacido en 1943. En las décadas de 1960 y 1970, después de haber viajado a Senegal, exploró México y Guatemala para conocer músicos tradicionales. Luego, viajó a Colombia, donde grabó y editó música de distintas tradiciones. Se instaló en Ibarra, Ecuador, en 1973, y fundó el conjunto de música tradicional Ñanda Mañachi: Préstame el camino, junto a Hemelinda Males y músicos de varias comunidades quichuas.

Posteriormente, Chopin creó Juyungo, un conjunto que representa a diferentes culturas de la Costa, Sierra y Amazonia ecuatorianas. Ambas bandas fueron pioneras al presentar, por primera vez en Ecuador, una música multiétnica, por lo que han sido aclamadas en festivales de todo el mundo. Chopin ha editado más de treinta producciones discográficas, reconocida con varios premios internacionales, como el Grand Prix de L'académie du Disque Europeén en 1984 por su disco *Bolivia Manta Rencontre Ñanda Mañachi – Churay Churay*.

Miguel Alvear. Estudió cine y televisión en el Institut des Arts de Diffusion-IAD (Bélgica) y arte en San Francisco Art Institute-SFAI (California). Artista visual, cineasta y promotor cultural. Desde 2001 dirige la productora Wilman C. Chicha con la que ha desarrollado varios proyectos audiovisuales, expositivos y editoriales. Fue director de proyectos y miembro del comité editorial en la Fundación Cultural Ochoymedio (2002-2014), con la que condujo proyectos de curaduría audiovisual y de investigación.

Ha trabajado como curador asociado en Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo-MAAC (Guayaquil, 2002-04) y en el Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo-CEAC (Quito, 1999). En 2009 publicó el libro *Ecuador Bajo Tierra* sobre videografías populares en Ecuador y dirigió el festival de video del mismo nombre. Dirigió el proyecto de investigación *Memorias del deporte*, una serie de 14 libros y 14 documentales sobre la práctica deportiva en Ecuador. En su filmografía constan los largometrajes: *Más allá del mall* (2010) y *Blak Mama* (2009).

Bibliografía

Alvear, M. (Director). (2023). *Por arriba Juan, por abajo Jean* [Cortometraje].

Bolivia Manta, Ñanda Mañachi (Varios artistas) (1982). *Bolivia Manta Rencontre Ñanda Mañachi – Churay Churay* [Álbum LP] Auvidis

Bolivia Manta, Ñanda Mañachi (Varios artistas) (1983). *Bolivia Manta Reencuentra Ñanda Mañachi – Churay Churay!* [Casete] J. D. Feraud Guzman Ltda.

Cachihuango, A., Cachimuel, M., Perugachi, C., Perugachi, A., Saravino, Z., Chuquín, L. M.,
Thermes, Ch. (Productor y realizador) (1980). *Ñanda Manachi Vol. 3*. [Álbum LP]. Llacquilla. Imprenta Mariscal (Impresión). Estudios Sonox (Masterización). IFESA (Fabricación)

D'Harcourt, R. et M. (1925). *La Musique des Incas et ses Survivances*. Editorial: Librairie Orientaliste Paul Geuthner

Juyungo (Varios artistas) (1992). *Equatoriales. El viaje del Yagé*. [Disco Compacto]

Juyungo (Varios artistas) (2024). *Juyungo: Afro-indigenous Music From The North-Western Andes*. [2LP] Honest Jon's Records

Ñanda Mañachi (Varios artistas) (1989). *Ecuador Jatun Cayambe*. [Disco Compacto] A.S.P.I.C. France. A.S.P.I.C. Editions Suisse.

Pineda, L. E., Molina, J. M., Cachihuango, A., Cayambe, J., Tubumbango, P., Perugachi, C.,

Sandoval, R., Saravino, Z., Males, E. (Director) y Thermes, Ch. (Director) (1977). *Ñanda Manachi Vol. 1*. [Álbum LP]. Llacquilla

Pineda, L. E., Gómez, A., López A., Pupiales, A, Lema, F., Cayambe, J., Cachiguango, L. A., Chuquín Chircañán, A., Perugachi, C., Perugachi, A., Males, E., Sandoval, R., Thermes, Ch. (Productor y realizador) (1979). *Ñanda Manachi Vol. 2*. [Álbum LP]. Llacquilla



Acceso bloqueado al Centro Cultural Metropolitano, sede de las Jornadas 1984, por orden del gobierno nacional ante la marcha de maestros y profesores, viernes 30 de agosto de 2024.

EPÍLOGO

Fabiano Kueva / Josefina Torres / Karina Barragán
Comité editorial milnovecientosochentaycuatro

Un conjunto de estrellas que, a partir de trazos imaginarios, forman un dibujo que evoca una figura. Es así como se define habitualmente una constelación: ese conjunto de estrellas, a menudo situadas a miles de años luz unas de otras, pero que cuando brillan juntas dibujan líneas imaginarias y trazan nuevas regiones celestes. ¿Cómo aplicamos este esquema imaginario cuando se trata de un país, de una región, de su historia, de sus cada días? Convocar al pasado no es una tarea sencilla ni mucho menos impune, durante nuestras Jornadas 1984 tanto ponentes como asistentes delinearon varias “similitudes y ecos” entre 1984 y el 2024. Pero más allá de toda operación poética, la verdad es que el Ecuador, actualmente gobernado por el neoliberal Daniel Noboa (2023-2025), vive desde el pasado mes de enero bajo un “decreto de guerra interna contra el crimen y el terrorismo”, ambas definiciones ambiguas y arbitrarias se adecuan a la agenda electoral del gobierno y su línea directa con la Embajada de Estados Unidos.

Este “modus vivendi”, como estado de excepción permanente, es justificado, al igual que en el período de León Febres Cordero (1984-1988), con narrativas beligerantes de “seguridad y progreso”, lo cual frena la voluntad de respuesta popular y va “naturalizando” la vulneración de los derechos individuales y sociales a todo nivel (detenciones, redadas, toques de queda, servicios públicos deficientes, desmantelamiento del Estado), consolidando un régimen de pánico, miseria y control.

Como pequeña muestra: el viernes 30 de agosto de 2024, día de nuestra segunda Jornada, en que el centro histórico de Quito fue cercado y militarizado por orden del gobierno nacional como respuesta a una marcha de maestros y profesores en defensa de la educación pública. Sin embargo, nuestros diálogos lograron realizarse y estas memorias dan fe de ello.



Cierre *Jornadas 1984*: Óscar Paredes, Simón Pacheco, Alicia López, Chopin Thermes, Linda Pichamba, Juan Mullo, Mayra Estévez, Gustavo Lovato, Fabiano Kueva, Fernando López, entre otros. Centro Cultural Metropolitano, Quito, agosto 2024. Foto: Pedro Cajamarca.

Las voces de los autores y autoras de los catorce artículos incluidos en estas memorias evocan las complejidades y vislumbres dados durante el Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana (Quito, 1984) y el contexto que lo hizo posible y necesario. Tenues o ruidosas, estas voces nos hablan de un pasado que se proyecta en el presente desde las nociones de presagio -lo que estaba por venir tras el fin del Festival-, y de ausencia -los que "debían estar", pero no estuvieron allí-, con el recuerdo generacional como punto de partida y eje transversal de la reflexión.

El detonante de estas memorias fueron una serie de preguntas que nos guiaron y acompañaron a lo largo de este trabajo: ¿cómo resonó el Festival en la sociedad ecuatoriana de los ochenta? ¿Qué significó para toda una generación "juntarse en el Coliseo", quizá por última vez, antes del embate de la represión? Y, ¿cuáles fueron los encuentros y desencuentros posteriores de las distintas tendencias de la joven

izquierda reunidas en ese evento? “Autohistorizar(nos)” o esbozar los contornos de la propia historia y, a la par, de la memoria individual o colectiva, puede ser un trabajo arduo y, a veces, infructuoso. Es por eso que nuestra intención no fue dar respuestas definitivas sino, más bien, reformular esas preguntas iniciales y, quizá invitar al lector a plantear nuevas inquietudes desde la sensibilidad y la escucha atenta.

Las voces de los autores y las autoras, inscritas en un presente/pasado complejo, suscitan conjeturas e intuiciones que, a su vez, dan lugar a nuevas preguntas. ¿Cuál es el lugar que ocupa el Festival y el Nuevo Canto en nuestro imaginario colectivo a más de cuatro décadas del retorno a la democracia? ¿Qué significados se le atribuyen al Festival en el presente, desde la propaganda nostálgica de los gobiernos progresistas, o bien, desde la acción política de nuevos actores? ¿Los levantamientos populares se desmarcan de la Nueva Canción, o la rehabilitan como la “vieja” banda sonora de las nuevas luchas?

Pero tampoco hay respuestas definitivas para estas preguntas. En un contexto caracterizado por el retroceso de las ideas de izquierda y la emergencia de la nueva derecha y el giro conservador, el aporte más significativo de estos catorce artículos es, precisamente, permitirnos planteárnoslas. Como estrellas situadas a años luz de distancia, pero que comparten un brillo semejante, las voces de estos catorce autores nos permiten adivinar nuevas figuras.

Algunos artículos nos hablan de la emergencia de esa “nueva/vieja” derecha que, bajo los dudosos valores de “paz, seguridad, orden y progreso” conminan a la sociedad a cerrar los ojos y taparse los oídos ante las violaciones sistemáticas de los derechos humanos. Otros, nos develan cuán urgente es que la cultura, en sus diferentes expresiones, se imbrique en la movilización social contra las nuevas y viejas formas de opresión como ese tejido simbólico que les dé sentido y “sur”. Algunos autores nos invitan a reflexionar sobre la relación entre músicas tradicionales y Nueva Canción y, otros, a pensar en el carácter elusivo de la memoria y de la fragilidad del registro y del soporte, en un país que carece de una Fonoteca Nacional. Y otros testimonios nos revelan una trayectoria vida -y militancia-, con la Nueva Canción como canto y voz, compromiso político, silencio, escucha atenta y rebelión.

Los artículos delinear la figura de una nueva constelación, que sólo es visible desde el sur. En esta figura imaginaria, la Nueva Canción sería como una estrella fugaz: uno de esos cuerpos celestes que refulgen momentáneamente, a veces con un brillo velado u opaco, y que aparecen y desaparecen de pronto, dejando al espectador con la duda de haberlos visto o no. Sin embargo, en esa nueva constelación, el canto y la voz de resistencia siempre está presente, porque los meteoros tienen la necia costumbre de recorrer la misma órbita, aunque su paso tome unos cuantos años luz entre visita y visita. Quizá la persistencia de la Nueva Canción que, entre 1984 y 2024, “ha tomado canto y voz” en al menos dos generaciones, es su rasgo distintivo. Porque al mirar el cielo confiamos en que la estrella fugaz volverá a recorrer el horizonte: quizá no estemos seguros de cuándo, ni de cómo, pero sabemos que volverá a pasar por aquí.

Y es esa constelación, dibujada a partir de unas líneas imaginarias, la que nos permite emprender un recorrido -a la vez político e intelectual-, orientado a visitar el pasado y configurar una memoria de nuestra historia reciente. Trazar los contornos de esa figura de contornos difusos, con sus luces y sus sombras, será un trabajo colectivo, siempre inacabado. Porque la memoria, más que ninguna otra dimensión de la cultura, se resiste a las respuestas definitivas, los epílogos y los puntos finales.

Es hora de que la canción vuelva a empezar...

Múltiples materiales de nuestro proyecto
se encuentran disponibles en:



<https://arteymemoria.org/>

Organiza:



Con el apoyo de:



CENTRO CULTURAL
METROPOLITANO

Secretaría de
Cultura



Quito
Alcaldía Metropolitana

