



IDENTIDADES REPRESENTADAS

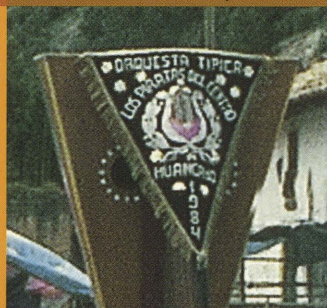
performance, experiencia y memoria en los andes



Capítulo 5

Cánepa Koch

Editora



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2001

La presente edición se ubica en el marco de las publicaciones que promueve el Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú gracias al apoyo de la Fundación Ford.

Primera edición: diciembre de 2001

Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes

Carátula: Natalia Iguíñiz

Copyright © 2001 por Fondo Editorial de la

Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Cercado, Lima, Perú.

Telefax: 330-7410

Teléfono: 330-7411

E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal 1501052001-4556

Derechos reservados

ISBN 9972-42-450-2

Impreso en Perú – Printed in Peru

Poniéndose de pie

Técnica de interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador*

Nan Volinsky

En este artículo destaco el significado de la técnica interpretativa entre los violinistas indígenas, jóvenes con educación formal que participan con sus compañeros quechuas saraguros en la tarea común de resurgimiento étnico, proceso a través del cual el pueblo redefine su identidad descartando, ampliando o modificando prácticas culturales preexistentes (Conzen *et al.* 1992, Nagel 1996). Muchos de estos violinistas saraguros y sus colegas músicos tienen el español como lengua materna y cursan estudios de secundaria y superiores para trabajar posteriormente en ámbitos sin precedentes para ellos, como ingeniería, contabilidad y medicina veterinaria. Aunque estos jóvenes no desean una transculturación hacia la sociedad blanca o mestiza, su generación experimenta una pérdida de aspectos culturales distintivos que los diferencian como saraguros; por ejemplo, lamentan su necesidad de aprender el quechua como segunda lengua. Con el fin de revitalizar su etnicidad, los músicos promueven la participación de los jóvenes de su comunidad en los denominados grupos culturales, organizaciones formales que utilizan los recursos musicales para «rescatar, promover y difundir» lo que ellos perciben como la cultura musical auténtica de los saraguros mayores. Los mestizos del pueblo rara vez participan de esta cultura musical.

Debido a que los violinistas mayores y sus acompañantes en el tambor, llamados *segunderos*, han moldeado gran parte de lo que constituye la cultura musical de los saraguros, los miembros de los grupos culturales requieren de su instrucción y guía. Pero en lugar de retomar la antigua tradición saraguro de violín y tambor para asegurar la continuidad étnica, estos jóvenes músicos la transforman, produciendo una sensibilidad étnica renovada, propia de una generación joven, formada académicamente.

Una transformación notable ocurre en la esfera de la técnica de interpretación del violín. La práctica antigua entre los violinistas saraguros mayores es sentarse

* Mi investigación en Saraguro duró dos meses en 1991 y 18 meses, de noviembre de 1992 a julio de 1994. Fue financiada por sendas becas de la Fulbright-IIIE y de la Fundación Tinker, y por el colegio de graduados de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Estoy muy agradecida a los muchos saraguros que me ayudaron en mi investigación, especialmente a las queridas familias del doctor Vicente González y Alejandrina Medina, de Manuel de Jesús Cartuche, de Francisco González y Francisco Japón. Agradezco al doctor Norman E. Whitten, mi asesor de grado en antropología, por su generoso apoyo intelectual.

para tocar en unos bancos bajos comunes y corrientes, y apoyar el violín entre el pecho y la rodilla (figura 1). En lugar de utilizar esta técnica antigua, los jóvenes violinistas con educación superior se *ponen de pie*, apartan los codos de los lados y otorgan nuevos significados —disciplina y propiedad— a su postura interpretativa y al patrón de movimiento corporal (figura 2).

Para entender por qué un joven violinista sostiene el violín con una postura diferente y muestra nuevos movimientos corporales, es conveniente conceptualizar la técnica interpretativa como una modalidad de movimiento humano configurado, que traduce la experiencia económica y política del músico. Los planteamientos teóricos que orientan este artículo se inspiran en el trabajo de John y Jean Comaroff (1992: 77), quienes señalan que «los cambios sistemáticos en la posición del cuerpo sirven para indicar cambios en la ubicación social». Estos jóvenes violinistas ocupan una ubicación social históricamente nueva dentro de la sociedad saraguro, porque su educación formal superior les ofrece nuevas oportunidades ocupacionales y opciones de vida que los saraguros mayores no han tenido. Este artículo se sustenta en mi trabajo de campo con los saraguros y en las teorías de resurgimiento étnico y movimiento humano, para demostrar cómo los jóvenes violinistas con nuevas identidades ocupacionales y de clase transforman la definición y expresión de su identidad saraguro. Señalo de qué manera ellos marcan esta transformación al reinventar el antiguo estilo de fandango (un género profano de canto y danza) interpretado en violín-tambor y realizar cambios sistemáticos en las prácticas que han caracterizado tradicionalmente la técnica interpretativa del violín. Entendemos por ello que los jóvenes violinistas usan el movimiento corporal que acompaña a la técnica interpretativa como un recurso clave en la revitalización de su identidad étnica.

1. El resurgimiento étnico contemporáneo saraguro y la creación de grupos culturales

Muchos saraguros graduados de escuelas y universidades con nuevas identidades ocupacionales se han agrupado como una fuerza política a través de la Federación Interprovincial de Indígenas Saraguros (FIIS). En esta institución, los saraguros reafirman sus derechos de autonomía en educación, política y desarrollo económico. Tal activismo es la expresión local de una tendencia a nivel nacional hacia la movilización política indígena que la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) ha liderado desde 1986. Luis Macas, un saraguro, presidió la CONAIE durante varios años antes de convertirse, el 19 de mayo de 1996, en el primer indígena en la historia del Ecuador en ser elegido diputado de la nación. Mientras él defiende los derechos indígenas en el Congreso de la República, la CONAIE continúa su lucha por transformar el Estado-Nación ecuatoriano en una «democracia comunitaria multinacional» que lleve a cabo «la liberación política y

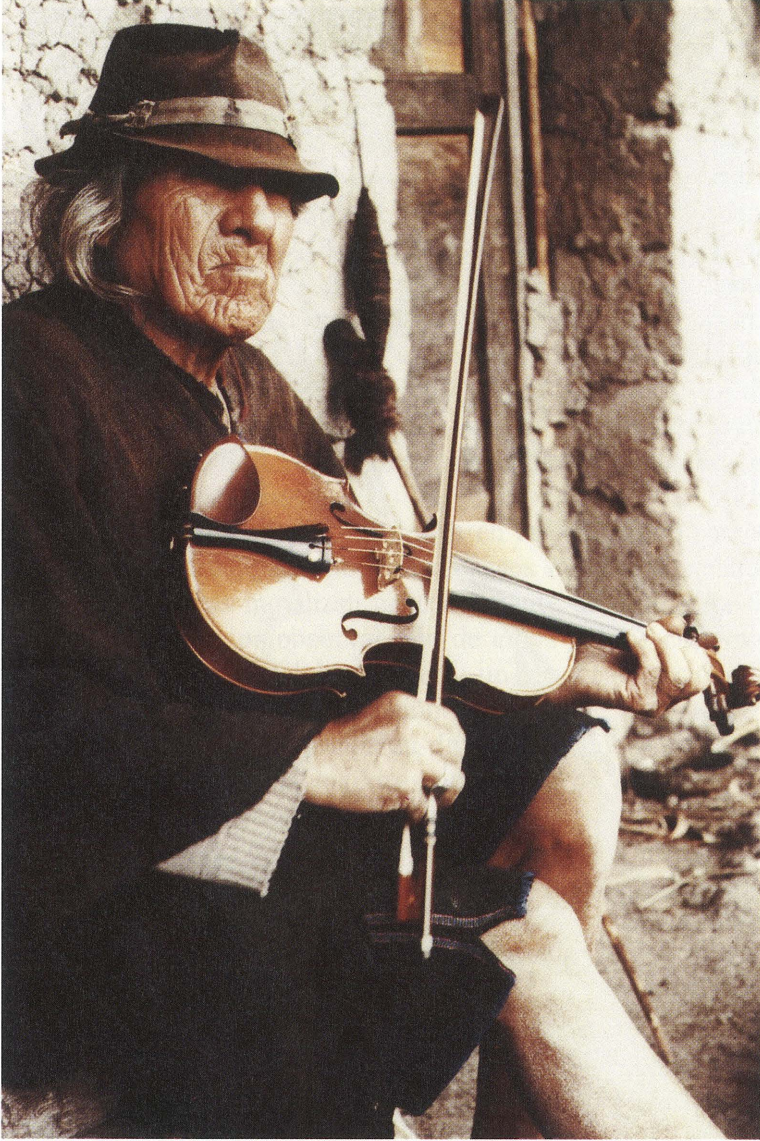


Figura 1: Francisco González en su casa en Tambobamba, junio de 1991.
Foto: Nan Volinsky.



Figura 2: Ricardo Tene en el pueblo de Saraguro, 1993. Foto: Nan Volinsky.

económica [...] para las nacionalidades indígenas, los afro-ecuatorianos y los diferentes sectores sociales» (CONAIE 1993). Las políticas sociales que designan y legitiman las categorías étnicas están, por ello, planteadas tanto a nivel local como nacional.

En lugar de sentirse constreñidos por estereotipos inflexibles que asocian lo indígena con la falta de educación formal y movilidad ocupacional, muchos saraguros participan en procesos de etnogénesis, a través de los cuales se esfuerzan en su vida cotidiana por redefinir lo que significa ser indígena (Nagel 1996: 23). Una persona puede ser saraguro y estudiante universitario, doctor o político. Y como pueblo, los saraguros pueden controlar sus propios asuntos. Es dentro de este clima de renovación étnica que los grupos culturales locales conformados únicamente por líderes y miembros saraguros se han venido formando desde fines de la década del 70, manejando un discurso explícito de rescate y promoción cultural, y operando con una agenda de actividades destinada a remediar lo que perciben como una pérdida de diferenciación étnica. Sus actividades incluyen dramatizaciones teatrales de rituales y celebraciones, tales como velatorios en los funerales de los niños y el festival de San Pedro, los cuales muestran detalles etnográficos característicos de los saraguros.

Existen dos importantes grupos culturales en la comunidad parroquial de los saraguros que trabajan principalmente con recursos musicales, aunque para ciertas presentaciones públicas movilizan un contingente de danzantes de su comunidad. En la figura 3 podemos observar uno de estos grupos culturales ensayando con sus danzantes el baile del sombrero, una representación típica que se lleva a cabo durante el velatorio de un niño.

Dentro de las actividades principales de estos grupos, están incluidas las consultas y entrevistas con los mayores acerca de las prácticas culturales y musicales del pasado, los ensayos, las apariciones en desfiles cívicos locales, la producción de grabaciones comerciales y las giras locales, nacionales e internacionales. A menudo, en el curso de sus actuaciones, un representante del grupo se dirige al público para hablar sobre la preservación y el fortalecimiento de la identidad saraguro y explicar la filosofía de la agrupación. En muchas actuaciones del Grupo Rumiñahui, el presidente Segundo González comunica al público sus esfuerzos de rescate cultural. Recurre además a las personas mayores de la comunidad, solicitando su apoyo y consejo, ya que los integrantes de su grupo desean saber más acerca de las prácticas musicales del pasado.

Una de estas dos agrupaciones culturales es el Grupo Artístico Cultural Saraguro, fundado por algunos de los que formaron el FIIS. La otra asociación importante es el Grupo Cultural Rumiñahui, de Tuncarta, cuyos miembros actúan independientemente de toda organización política saraguro, aunque algunas dependencias dentro del FIIS pueden solicitarles que se presenten en una que otra función.

En 1986, el joven guitarrista Segundo González formó el Grupo Rumiñahui con los jóvenes de su comunidad natal de Tuncarta. Los seis o siete músicos de principios de la década del 90 eran jóvenes hispanohablantes, estudiantes de la escuela secundaria o de la universidad. Los músicos y danzantes son vecinos de la misma comunidad y muchos de ellos se vinculan entre sí por lazos de parentesco, siendo primos o hermanos.

Los miembros del Grupo Rumiñahui tienen como lema: «por el rescate, el fomento y la difusión de la cultura saraguro», tal como aparece en su primer casete comercial. Por lo tanto, proponen su agenda de una manera explícita y algunos de ellos, en su conciencia histórica, ven a los viejos saraguros como representantes de una cultura musical auténtica, puesto que vivieron antes de que la radio empezara a diluir dicha autenticidad cultural con influencias musicales foráneas.

Los músicos del Grupo Rumiñahui han grabado la música y las canciones de algunos antiguos violinistas, entrevistándolos tanto acerca de las prácticas que aún se conservan como sobre aquellas que se han perdido. Segundo comentó cómo empezó su trabajo con los músicos mayores:

... cosas que estaban perdiendo y que me interesaba en conocer. Entonces de ahí nacía mi inquietud [de...] a los mayores, sobre todo para que ellos me den información. Y como empezó, o sea me gustó la música, empecé por preguntar a los mayores entendidos en música. Y de ahí yo propuse invitar a los músicos que... aquí... en mi casa, y realizar grabaciones. Entonces de esta manera misma facilitaba para aprender y hacer música para muchachos. (S. González 8/3/91: 8)

En la figura 4 vemos a Segundo grabando su entrevista con Francisco González en junio de 1991. En la figura 5, Segundo graba la música de Francisco Japón (violín) y de Daniel Chalán (bombo), en julio de 1991. En la figura 6 vemos a Segundo y a sus hermanos menores Lauro y Marco trabajando con su tío Abel, cuya casa colinda con la suya. Abel estuvo ayudando a los hermanos González a explicar y a transcribir las letras de canciones grabadas en quechua.

2. Música folclórica, la práctica musical del Grupo Rumiñahui y su fandango reinventado

Los integrantes del Grupo Rumiñahui han alcanzado la mayoría de edad observando la manera de interpretar de los violinistas mayores y las técnicas antiguas que estos utilizan en las celebraciones de Navidad, los velatorios y las fiestas donde se baila el fandango. Teniendo como punto de partida este concepto de técnica interpretativa, ellos elaboran luego sus propias propuestas musicales. A diferencia de los saraguros mayores, sin embargo, estos jóvenes músicos son cosmopolitas y se sienten atraídos por el lenguaje musical folclórico. Por ello



Figura 3: Práctica de los músicos y danzantes del Grupo Rumiñahui. Tuncarta, julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 4: Segundo González entrevistando a Francisco González en casa de este. Tambobamba, julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 5: Segundo González graba a los maestros Francisco Japón en el violín y a Daniel Chalán en el bombo. Casa de Segundo González, Tuncarta, 31 de julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 6: Segundo, Lauro y Marco González recibiendo ayuda de su tío. Casa de los hermanos González. Tuncarta, julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.

utilizan este lenguaje, al igual que las prácticas antiguas, de las cuales extraen sus propuestas estilísticas y estéticas. La música folclórica es a menudo interpretada por varones mestizos, urbanos y con educación superior en los teatros municipales, las salas de concierto y las peñas folclóricas; luego de su surgimiento en el medio urbano boliviano, ha incrementado su popularidad a lo largo de los Andes, llegando incluso más lejos. Representa un género importante en la industria de la música comercial andina. Los saraguros que estudian en las universidades de Loja y Cuenca adquieren casetes comerciales de música folclórica en estas ciudades, ampliando así su colección personal. Este lenguaje musical ha tenido una enorme influencia en muchos aspectos de la práctica musical de los grupos culturales. Aunque el desarrollo histórico de la música folclórica ya ha sido analizado en detalle (Céspedes 1984 y 1993), haré una pequeña síntesis a partir del trabajo de Céspedes (1993: 54-56) para tener una referencia que nos permita acercarnos a la práctica musical del Grupo Rumiñahui.

La avanzada revolución nacional de 1952 en Bolivia destacó la necesidad de integrar en su totalidad a las poblaciones quechua y aymara, que habían estado anteriormente subrepresentadas y sin derecho a voto en el Estado-Nación. La legislación y las políticas sociales formuladas a favor de estos ciudadanos indígenas causaron una migración masiva hacia la ciudad de La Paz. Allí fueron rechazados por algunos y acogidos por otros. Las personas y los organismos gubernamentales que los acogieron tuvieron la posibilidad de apropiarse y fantasear con los símbolos de la cultura indígena, de su pasado y su presente, y construir un «folklore» inspirado en dichos símbolos (Céspedes 1984: 224-225, 1993: 55). El reconocimiento de la música cultural nativa se institucionalizó cuando el Departamento de Folklore, recientemente creado dentro del Ministerio de Educación, organizó y auspició «los festivales de música tradicional en la ciudad y en pueblos rurales escogidos» (Céspedes 1993: 55). Estos festivales descontextualizaron y modificaron las prácticas celebratorias nativas en un intento de construir una imagen atractiva de bolivianidad para la industria turística (l. cit.).

Dentro de este clima de apropiación surgió la peña folclórica como un espacio social donde, a principios de la década del 60, «las clases altas urbanas estaban más expuestas a la reubicación de las formas nativas» (l. cit.). «El primer esfuerzo consciente para poner el “folklore” en vitrina fue la creación de la Peña Naira en 1965» (ib.: 225). Los músicos de La Paz y de las provincias tocaron música folclórica en las cada vez más numerosas peñas de la ciudad. Los esfuerzos gubernamentales por integrar al sector indígena de la población nacional dentro de la corriente principal confluyeron, además, con las expectativas y las preferencias estilísticas del público y de los músicos de las peñas: el público «quería música folclórica pero no en crudo», por lo que los intérpretes reelaboraron su música para cumplir con estas expectativas (ib.: 55). Los músicos de las peñas se apropiaron de los símbolos de la cultura indígena para la elaboración de su música y su imagen como artistas. Modificaron los instrumentos nativos y los

añadieron al charango, la guitarra y el tambor (ib.: 56). Se vistieron con ponchos y decoraron sus atuendos y las cubiertas de sus grabaciones comerciales con motivos geométricos inspirados en las ruinas precolombinas del Tiahuanaco. Utilizaron quechua o aymara en sus canciones y en los comentarios que intercalaban en su música. Usaron palabras en español, quechua o aymara para construir y evocar un mundo rural indígena de amor perdido, festividades, pobreza y abusos, así como de fuerzas de la cosmología nativa como la Pachamama (madre tierra). Y por último, aunque no de menor importancia, *se pusieron de pie* para la interpretación.

Hoy los músicos de las peñas continúan usando estas tácticas para mostrar una imagen de autenticidad nativa. Pero dentro del contexto cultural de la Peña, los músicos descontextualizan y transforman los instrumentos musicales nativos, el estilo y las formas de los que se apropian. Las peñas pertenecen, en general, a un contexto cultural urbano no nativo donde los músicos actúan en un escenario formal provisto de micrófonos y amplificadores. Este escenario separa a los músicos de su público y, en consecuencia, impide el tipo de interacción social y musical que es típico de las comunidades campesinas quechuas y aymaras. En estos ambientes rurales, los instrumentos musicales se:

[...] tocan de manera integrada, comunal y se asocian a ocasiones específicas de los ciclos del calendario anual como parte de todo un sistema simbólico coherente con otros aspectos de la cosmología nativa. En la ciudad, aun cuando connotan autenticidad, indianidad y por extensión andinidad, los instrumentos están también imbuidos de manera competitiva con los valores de la ciudad: la individualidad y la virtuosidad versus lo comunal. (Céspedes 1993: 56)

Los casetes comerciales de música folclórica ofrecen, sin embargo, impactantes imágenes de lo andino y de lo indígena que poseen un gran atractivo. Teniendo en cuenta los fundamentos políticos, étnicos, históricos y de clase del lenguaje musical de la Peña boliviana, su penetrante influencia entre los pueblos quechuas del Ecuador, como los saraguros, salasacas y otavalos, constituye un asunto rico y complejo, ya que los miembros de estas comunidades participan en sus propios procesos de etnogénesis. En la ciudad de Otavalo, una región quechua de las zonas altas del norte ecuatoriano muy visitada por los turistas, algunas peñas se han destacado por poseer una amplia colección de grabaciones comerciales de los grupos de Peña bolivianos. Los grupos otavalos han adoptado los instrumentos propios de la Peña para reelaborar el *sanjuanito* (un tipo de canción-danza popular otavalo) e interpretarlo en peñas de la localidad, así como para venderlo en el mercado turístico y en la industria de la música comercial.

En Saraguro ha habido muy poco desarrollo del turismo y las peñas son inexistentes. Aun así, muchos jóvenes saraguros se apasionan por la música folclórica. Los músicos del Grupo Rumiñahui prefieren los casetes de grupos folclóricos tales como los Charijayac y Banda Mañachi (grupos otavalos) y Maya

Andina y Proyección (grupos bolivianos), y desarrollan sus habilidades musicales tratando de *reproducir* (copiar al pie de la letra) las canciones de dichos casetes en los instrumentos de estilo folclórico panandino que han adoptado. Los músicos del Grupo Rumiñahui tocan quena, zampoña, tambor, guitarra, mandolina, charango y violín (figura 7). De izquierda a derecha, se observa a Asunción Chaco Guailas (guitarra), Segundo González (guitarra), Máximo Sarango (violín), Marco Sarango (quena) y el hermano de Segundo, Marco (quena).

Dentro del Grupo Rumiñahui, ninguno toca el acordeón, a pesar de que se ha vuelto un instrumento de uso bastante extendido en Saraguro, por lo menos en estas dos últimas décadas, reemplazando cada vez más al violín en la mayoría de contextos interpretativos. Sospecho que los músicos del Grupo Rumiñahui no se han tomado la libertad de incorporar el acordeón a su conjunto porque es algo anómalo en la escena folclórica de la peña. Sin embargo, mientras los conjuntos folclóricos bolivianos no han incluido regularmente el violín, los otavalos, los salasacas, los saraguros, los quechuas canelos y los grupos de músicos jóvenes napo runa sí lo han incluido de manera permanente en sus conjuntos. El violín combina bien con otros instrumentos de cuerda del conjunto. Y lo que es más importante, el violinista representa y recurre a una tradición del violín que es única en cada uno de estos grupos quechuas.

Los músicos del Grupo Rumiñahui tocan en una amplia gama de ambientes, muchos de ellos pequeños escenarios, a menudo elevados y alejados del público, el cual está sentado ocasionalmente en asientos acondicionados para un auditorio. Por ejemplo, participan en concursos locales que se realizan para ejecutar la música más *típica* (auténtica); en celebraciones familiares de carácter privado, tales como inauguraciones, bodas y fiestas de graduación de la escuela secundaria; y en giras tanto por el Ecuador como por Norteamérica (viajaron a la región del noroeste estadounidense durante los veranos de 1995 y 1996). Han realizado, asimismo, dos grabaciones comerciales, la segunda de las cuales fue un disco compacto que se vendió durante sus giras por Norteamérica. Nunca los vi tomar el lugar de un violinista o acordeonista durante una festividad religiosa. Salvo por razones pedagógicas, los músicos mayores y los grupos musicales como el Grupo Rumiñahui muy rara vez aúnan sus fuerzas en el mismo escenario.

En sus actuaciones, los músicos del Grupo Rumiñahui combinan sus *covers* con sus propias interpretaciones del fandango. Convertidos en un conjunto de moda luego de las grabaciones comerciales de los grupos folclóricos panandinos, han adoptado el lenguaje musical de estos como un importante marco de referencia para sus propuestas artísticas. Por ejemplo, tocan una canción durante tres o cuatro minutos y cantan un número fijo y una secuencia de estrofas determinada por ellos antes de empezar su interpretación. Estas decisiones son eficaces en las actuaciones grabadas con fines comerciales, así como en las realizadas sobre un escenario. Los músicos mayores generalmente tocan durante las fiestas bailables de las festividades religiosas. Sus fandangos son a menudo muy largos, ya que el violinista y su segundero cantan un número infinito de estrofas. Los miembros del

Grupo Rumiñahui reconocen que estos fandangos son demasiado largos y repetitivos para el escenario y para las grabaciones comerciales. Por ello definen estas características antiguas del fandango en términos negativos llamándolo «monótono» y «aburrido». Sienten que corren el riesgo de perder el interés de su público si tocan los típicos fandangos largos que se interpretan en ambientes festivos. La solución que ellos dan es cantar solo una selección de sus estrofas favoritas. Luego de algunos minutos, simplemente detienen el fandango y proceden con la siguiente canción.

Aunque los integrantes del Grupo Rumiñahui utilizan el lenguaje folclórico y descontextualizan la práctica musical del pueblo que ellos consideran auténtica, no son músicos de peña mestizos urbanos inspirados en la ética de la «integración» étnica. Por el contrario, emplean ese lenguaje en tanto miembros del mismo grupo étnico del cual se han inspirado y canalizan su energía creativa reinventando el fandango de viejo estilo con el fin de evocar con nitidez la práctica musical de los mayores, pero de una manera que es única y estimulante para la joven generación de saraguos formados académicamente. Segundo González, presidente del grupo, explicó cómo procedieron con los fandangos:

De ahí saqué, o sea grabé cuatro casetes con él [violinista *taita* Manuel de Jesús Cartuche, llamado *taita* Churón]. Y para empezar ya en el grupo, como ya hemos empezado a tocar más, un poco más, nos dedicamos a aprender más, tuvimos que tomar de referencia a él porque la gran mayoría de gente, *taita* Churón se... el placer de tocar. A mucha gente le gusta que toque *taita* Churón. En todas las fiestas... [está en] en las fiestas sólo tocando él. *Entonces como le gustaba a la gente, nosotros tratamos de imitarle a él.* De ahí que, cuando grabamos nuestro primer casete, nuestra música tiene bastante tendencia a él... Así es. Ahora después de él ya me vino el inquietud de no solamente investigarle a él, de aprenderle, sino de aprender de todo de los músicos que hay aquí en Saraguro. *Y de esta manera, tratamos de aprender todos y sacar, en base a ellos, un estilo de música propia nuestra. Pero basándonos en ellos.* (S. González 8/3/91: 8-9; énfasis nuestro)

Habiendo identificado a Churón como el violinista más famoso de viejo estilo, Segundo y sus colegas músicos se propusieron *imitar* tanto a él como al ejecutante del tambor. Su tarea consistió en readaptar el fandango de viejo estilo, que se expresa a través del violín y el tambor, dentro del conjunto de guitarra, charango, quena, zampoña, violín y tambor. En este proceso de traslación, ellos elaboraron sus melodías, ritmos, letras y armonías vocales como rótulos efectivos del género de fandango de viejo estilo. Con sus grabaciones de campo de los violinistas que practicaban dicho estilo y la ayuda de sus padres, tíos y tías para que explicaran las letras en quechua, estos músicos lograron soluciones creativas en el curso de sus ensayos.

Uno de los violinistas, Marco, hermano de Segundo, y el quenista cantan las mismas letras con la misma armonía y el mismo modo que el *taita* Manuel de



Figura 7: Músicos del Grupo Rumiñahui repasando. Asunción Guailas y Segundo González en la guitarra, Máximo Sarango en el violín, Marco Sarango y Marco González en la quena. Casa comunal de Tuncarta, julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.



Figura 8: Los jueces en el concurso de la comida más típica de los saraguros. Empezando por la izquierda, el doctor Luis Quispe, el doctor Vicente González (padre del Segundo) y Purificación Cartuche. Plaza del pueblo de Saraguro, 21 de julio de 1991. Foto: Nan Volinsky.

Jesús Cartuche usaba con su segundero. Marco y el violinista coordinan también sus melodías en la forma típica del viejo estilo, es decir, en tercios paralelos. El que ejecuta el tambor usa dos palos para marcar el tradicional ritmo del fandango. El guitarrista y el mandolinero asumen el rol del ejecutante de tambor, rasgueando el ritmo con sus instrumentos. Cantando y tocando de esta manera, los músicos del Grupo Rumiñahui crean fandangos que tienen una gran afinidad con la práctica musical de sus mayores. Por tanto, reinventan el fandango a través del lenguaje folclórico como un rótulo palpable de la identidad étnica saraguro.

El escenario y el estudio de grabación comercial son los ambientes elegidos por los músicos del Grupo Rumiñahui, y sus fandangos reinventados se adaptan muy bien a dichos ambientes. La reinención de la interpretación del fandango es una de sus metas conscientes y refleja su visión como grupo de músicos indígenas. Fueron desarrollando esta conciencia musical desde principios de la última década del siglo XX, en la época en que el levantamiento de 1990 y el movimiento de los «500 años de resistencia indígena» sirvieron como hitos para la expansión de la influencia indígena en la política nacional.¹ Muchos saraguros como Segundo González se vieron influenciados por la retórica y el simbolismo de la autodeterminación política y cultural para los ecuatorianos indígenas. Segundo expuso la filosofía del Grupo Rumiñahui durante una entrevista en 1991, señalando las razones por las que la actuación frente a un público no saraguro era de gran prioridad para ellos:

...o sea el asunto es de que nosotros, conjuntamente con otros grupos del país, vamos a hacer un movimiento netamente cultural, porque especialmente la CONAIE tiene un movimiento político, [o sea] con este tipo de movimientos. Pensamos demostrar a través de la música, danza, poesía, demostrar a la gente, al pueblo de que [en] 500 años no hemos logrado desaparecer. Sino más bien *estamos naciendo y estamos reforzando de lo que nos queda para no perder*. Entonces eso queremos hacer y hacer sentir a la gente de que nosotros existimos... Solamente hacer conocer lo que es nuestra música, danza, poesía, o sea, aspectos netamente culturales. Como si nosotros vamos por ahí para presentar en otro lugar por ejemplo, en una ciudad de nuestro país, y llevamos un cargamento de música, o sea de lo que es cultura nuestra, hacer conocer. Entonces de esa manera va a ser difundir nuestra cultura. (S. González 8/3/91: 4-5; énfasis nuestro)

Aunque Churón se sintió orgulloso de saber que las grabaciones de esta música habían llegado a diversos países, gran parte de los músicos del viejo estilo no muestran este interés o necesidad tan marcados como lo hace el Grupo Rumiñahui, que promueve y difunde su cultura por medio de grabaciones comerciales. Marco González tuvo una actitud diferente que compartió con sus compañeros:

¹ Para un análisis crítico de estos sucesos, véase Whitten 1996.

Entonces años vivieron haciendo música, pero nunca llegaron a grabar. Entonces nos pusimos de acuerdo, bueno pues, *nuestra música no puede ser solo así. Tiene que grabarse y salir un disco, algo*. Entonces realizamos nuestra primera grabación. (M. González, 7/5/91: 1; énfasis nuestro)

Con un medio de comunicación tan accesible como son los casetes y los discos compactos, los músicos del Grupo Rumiñahui amplían el espacio auditivo y visual donde inscriben su imagen como artistas indígenas cosmopolitas. Por ejemplo, en palabras impresas en la cubierta de su disco compacto, dicen representar «la genuina expresión de la música saraguro». Y con sus voces grabadas expresan entusiasmo y gusto cuando intercalan en las interpretaciones de su fandango muchas frases en quechua, en lugar de usar el castellano.

Los miembros del Grupo Rumiñahui reafirman, además, su etnicidad saraguro luciendo un traje típico en la mayoría de sus presentaciones, así como en las cubiertas de sus grabaciones comerciales. Esto contrasta con los músicos del género folclórico panandino, quienes usan ponchos que simbolizan una imagen romántica de los antiguos pueblos inca o tiahuanaco. El traje típico saraguro es el que los viejos saraguros todavía siguen usando y que se llevaba comúnmente en el pasado. Mientras que los saraguros mayores guardan su mejor traje típico para los domingos, cuando van al pueblo a oír misa o a hacer compras en el mercado, la mayoría de los saraguros jóvenes y de edad mediana reservan el atavío típico para ocasiones más formales, tales como celebraciones cívicas y religiosas. Entre los varones, el traje típico consiste en un sombrero blanco de alas anchas, un cinturón de cuero con monedas incrustadas, una túnica y un poncho oscuros, pantalones cortos también de color oscuro y un zamarro blanco (un pellejo que cubre la parte delantera de las piernas). No usan calzado. Los músicos del Grupo Rumiñahui a menudo llevan un atuendo típico cuando actúan frente a públicos saraguros, ecuatorianos y norteamericanos. Los saraguros mayores que todavía llevan el traje típico en su vida diaria también caminan descalzos. Al igual que ellos, los jóvenes músicos del Grupo Rumiñahui figuraron descalzos en la cubierta de su disco compacto.

El significado del traje típico como un rótulo étnico se hizo evidente cuando fue requerido para ingresar a una fiesta social de los saraguros. Segundo González organizó un concurso de comida típica el domingo 21 de julio de 1991 en la plaza central del poblado de Saraguro. La figura 8 muestra a los miembros del jurado del concurso de comida, quienes la probaron y evaluaron. El jurado estaba compuesto, tal como vemos en la figura indicada, por Purificación Cartuche y los doctores José Quispe y José Vicente González (el padre de Segundo y Marco), quienes aparecen en el costado superior derecho. Durante el concurso de comida, Segundo anunció un gran baile popular que se llevaría a cabo al anochecer. El Grupo Rumiñahui y el Grupo Artístico Cultural Saraguro se turnaron para interpretar su música durante la fiesta.

El concurso de comida y la fiesta bailable formaban parte del Inti Raymi (fiesta del sol o de la cosecha), una festividad profana organizada por el FIIS que evoca imágenes incaicas, ya que muchos saraguros creen ser descendientes de colonos enviados a esta región por los incas. Segundo González anunció por micrófono el siguiente requisito: «Solamente para entrar debes usar los trajes típicos. Tu peinado debe ser normal» (S. González 7/21/91). En otras palabras, nadie que usara trenzas francesas o un sombrero de ala ancha sería admitido en la fiesta.²

El sombrero de alas anchas es ahora lo que Meisch llamaría un *residuo arcaico*, que define como «una vestimenta cotidiana o festiva de una época anterior que ahora se usa sólo para ocasiones especiales tales como fiestas cívicas y religiosas, días de mercado, bodas, bautizos y acontecimientos similares» (1991: 47). De acuerdo con su definición, el cinturón con monedas, la túnica y los zamarros del traje típico saraguro se están volviendo también un residuo arcaico (Meisch 1991:162). Los jóvenes músicos saraguros utilizan este atuendo para sus proyectos de revitalización étnica. El vestido es uno de los determinantes más saltantes de identidad étnica en los Andes y en Mesoamérica (Meisch 1991: 146, Otzoy 1996, Abercrombie 1992: 290-292). Sin embargo, el traje típico, la trenza de mediana longitud y el discurso quechua son significantes de gran eficacia para la identidad étnica, al margen de la manera en que la persona los use y confiera significado a su movimiento corporal. ¿Cuál es entonces el significado de la postura corporal y del movimiento para estos jóvenes saraguros con educación formal que están a la búsqueda de proyectos de resurgimiento étnico?

3. Transformación en la técnica de ejecución del violín

Los dos violinistas del Grupo Rumiñahui solo ejecutan violines comunes, que los saraguros llaman *violines extranjeros*. En realidad, una vez que un violinista saraguro de cualquier edad tenga la oportunidad de tocar un violín extranjero, lo preferirá porque, al disponer de un alma en su caja de resonancia, puede ser tocado a un mayor volumen. Los violinistas saraguros prefieren el sonido alto e intenso de un violín extranjero debido en parte a que puede ser escuchado por las multitudes en las festividades religiosas. Existe un consenso en el sentido de que el violín típico confeccionado por carpinteros saraguros suena demasiado ronco y bajo (suave) en

² Este requisito no fue totalmente respetado y durante la noche muchos saraguros bailaron con sus ropas cotidianas. Sin embargo, el requisito de admisión estableció un mensaje bastante claro para todo el público saraguro: «Usen sus trajes típicos con seriedad». El empleo de la presión para persuadir a la gente a llevar atuendos étnicos contrasta con la presión ejercida por los gobiernos nacionales u otras entidades no indígenas para que los nativos dejen de usar sus vestimentas étnicas (Meisch 1991: 165, pie de página 8 en las páginas 167-168).

relación con sus expectativas. El violín típico no tiene alma en su interior. En comparación con el violín extranjero, es mucho más pesado y ancho, y el arco es más corto. Los que aún tocan con un violín típico comúnmente lo hacen porque un violín extranjero les resulta demasiado caro.

Estos violines difieren enormemente en peso y tamaño. El músico debe adaptar su postura para sostener el instrumento con soltura y poder ejecutar uno u otro tipo de violín. Esto mismo se aplica al ejecutante de viola que decide tocar violín. Cuando un violinista de viejo estilo deja su violín típico y toma el violín extranjero, más pequeño y ligero, con su arco más largo y liviano, sigue utilizando su técnica de ejecución de viejo estilo. Por ejemplo, Francisco González es un violinista de viejo estilo, poseedor de un patrón de movimiento corporal que le permite tocar el violín típico con maestría y soltura. Cuando tocó el violín extranjero que le presté para una entrevista y sesión de grabación, se agachó y apoyó el instrumento entre el pecho y la rodilla (figura 1). Lo que quiero demostrar aquí es que los violinistas de viejo estilo como el *taita* González siguen utilizando las técnicas antiguas en los violines extranjeros, haciendo algunas adaptaciones muy sutiles de acuerdo con sus nuevas dimensiones.

En marcado contraste, los violinistas jóvenes con educación secundaria, como Ricardo Tene, tocan el violín extranjero con lo que yo llamo una técnica interpretativa de nuevo estilo (figura 2). Ricardo se pone de pie con el torso erguido, sujeta el violín debajo del mentón y aparta los codos hacia ambos lados. Ya sea que interpreten en traje típico, en un escenario o ensayen con ropa corriente en sus casas, los violinistas del Grupo Rumiñahui adoptan posiciones y movimientos corporales con patrones sistemáticamente diferentes de los observados entre los violinistas de viejo estilo. Los violinistas de nuevo estilo utilizan, además, la mano izquierda para producir un efecto de *vibrato* que añade fuerza al sonido. Debido a estos cambios en las posturas y movimientos corporales, los violinistas de nuevo estilo pueden tocar más alto y con mayor fuerza y articulación que los violinistas de viejo estilo.

Podemos entender mejor la transformación de las técnicas interpretativas de los violinistas de nuevo estilo si nos referimos a la teoría del movimiento. De acuerdo con Polanyi y Prosch (1975), el conocer una habilidad conlleva dos formas de percepción: una focalizada y otra no focalizada. Para explicar la diferencia entre estas dos formas de percepción, Polanyi y Prosch se sirvieron del ejemplo de una persona que golpea un clavo con un martillo. Una persona tiene percepción focalizada cuando «observa los efectos de sus golpes en el clavo». No «siente así que el mango ha chocado con la palma de la mano sino que la cabeza de aquél ha golpeado el clavo» (ib.: 33). Una persona tiene percepción no focalizada cuando está «pendiente de las sensaciones de la palma de la mano y de los dedos que sostienen el martillo. Son éstos los que guían de manera efectiva el manejo del martillo» (l. cit.).

La ejecución del violín implica también estas dos formas de percepción. Por ejemplo, un violinista tiene percepción focalizada cuando escucha los efectos de sus dedos en el diapasón, y percepción no focalizada cuando está pendiente de las sensaciones del brazo derecho mientras desliza el arco sobre las cuerdas. Estas sensaciones logradas con una percepción no focalizada permiten al violinista producir la música deseada.

Los violinistas del viejo estilo continúan usando las técnicas propias de este estilo con los violines extranjeros, ajustando sutilmente su cuerpo a las nuevas dimensiones de estos. Un ejemplo de tales adaptaciones es la *búsqueda* que los violinistas de viejo estilo hacen para poder asir fácilmente el arco extranjero. Un violinista coge generalmente el arco de acuerdo con el lugar donde, según su peso, percibe el punto de equilibrio. Este se ubica en un lugar diferente a lo largo de la vara según el tipo de arco (figura 9). El punto de equilibrio de un arco típico está en la zona media del arco, mientras que el punto de equilibrio de un arco extranjero se ubica en el tercio inferior.

Cuando tocaba un violín típico, el *taita* Manuel de Jesús Cartuche cogía el arco manteniendo generalmente la mano derecha a una cierta distancia del punto de equilibrio requerido para este tipo de arco, más pesado y más corto. Él aceptó tocar fandangos para una sesión de grabación. Yo le presté mi violín extranjero mientras él se preparaba para tocar con un segundero, su yerno Vicente Sarango. Esta era la primera vez que *taita* Cartuche tocaba un violín extranjero. Cuando empezó a tocar, sostuvo el arco en la misma zona de la vara en que lo hubiera hecho con su arco típico (figura 10a). Tuvo rápidamente la percepción no focalizada de que el punto de equilibrio del arco extranjero estaba más cerca a la parte inferior de la vara. Buscando una zona más cómoda, movió gradualmente la mano hacia esta (figura 10b). Cuando la encontró, lo mantuvo allí durante toda la sesión de tres horas de video que se grabó en un período de dos días (figura 10c). *Taita* Cartuche hizo algunos ligeros ajustes al arco extranjero con una percepción no focalizada. Nunca hizo comentario alguno ni recalcó el hecho de que estuviera haciendo ajustes, y yo lo noté recién cuando observé el video con detenimiento al regresar a casa después del trabajo de campo.

Al ejecutar el violín extranjero, no existen razones ergonómicas inherentes para que un violinista se ponga de pie y utilice una técnica disímil a la del viejo estilo. No necesita tampoco sujetar el violín debajo del mentón. El hacerlo significaría liberar la mano izquierda para alcanzar tonos más elevados en el diapasón, pero los violinistas de viejo estilo no utilizan estos tonos altos. Puesto que los violinistas de nuevo estilo interpretan las mismas melodías que los de viejo estilo, no requieren sujetar el violín bajo el mentón. Si los mayores pueden tocar perfectamente un violín extranjero con sus antiguas técnicas, entonces ¿por qué los violinistas del Grupo Rumiñahui, que buscan rescatar la cultura musical auténtica, descartan esa técnica? En sus esfuerzos por revitalizar la cultura saraguro a través de la música, ¿por qué los músicos del Grupo Rumiñahui priorizan el

idioma quechua hablado en lugar del lenguaje corporal del viejo estilo? La postura física y el pensamiento están intrínsecamente asociados (Farnell 1995a). Debemos considerar el significado que tienen la postura y el movimiento corporal para los violinistas si queremos comprender la transformación de la técnica interpretativa de los violinistas saraguros.

Mi breve práctica con los violinistas de viejo y nuevo estilo me permite hacerme una idea sobre el sentido que las posturas y movimientos corporales tienen para ellos. De manera concisa, Baily señaló que el «movimiento humano es el proceso a través del cual se producen las formas musicales» (1985: 237). Por lo tanto, argumentó:

Quando se aprende a tocar un instrumento de una cultura musical diferente se requiere, hasta donde sea posible, una reproducción correcta de las posturas y de los movimientos del cuerpo usados comúnmente durante la ejecución. (ib.: 241)

Este aprendizaje es un método de investigación adecuado no solo para interpretar un instrumento de una cultura diferente, sino también para conocer desde adentro los valores vinculados a los movimientos corporales inherentes a la técnica interpretativa. Por lo tanto, quisiera complementar la observación de Baily señalando que el instructor revela mucho acerca de cómo conceptualizar la significación del movimiento corporal según el grado de presión que ejerce sobre el alumno para que reproduzca su propia postura y movimientos. A los violinistas de viejo estilo que me enseñaron *no* les importaba cómo movía el cuerpo mientras intentaba interpretar su música. Logré reproducir su postura y movimientos de la manera más fiel que pude, pero fui *yo* quien inició e hizo el esfuerzo repetidas veces, y no fue iniciativa de los maestros.

Hay una gran diferencia entre este tipo de práctica y la que tuve con Marco González. Marco puso el mayor cuidado en asegurarse de que sabía manipular el instrumento y me mostró posturas y movimientos específicos bien definidos. Tocó partes de una melodía del repertorio de su Grupo Rumiñahui y luego observó y escuchó atentamente mientras yo trataba de reproducir su manera de interpretar la melodía. Fue, además, muy preciso. Insistió en que yo imitara su ejecución en cada nota, con cada dedo, y que adoptara su patrón de pasar el arco por las cuerdas. No tardó mucho en corregirme la manera en que sostenía el arco. Me indicó la postura apropiada de tomar el violín haciendo la base entre el mentón y la clavícula. Se mantuvo erguido y *de pie* mientras demostraba la manera correcta de deslizar el arco sobre las cuerdas en una dirección perpendicular al puente (o caballete).

Marco realizó un gran esfuerzo para que yo lograra la disciplina, el control y el movimiento de mi cuerpo, lo cual indica que tiene un fuerte dominio y un preciso sentido de propiedad en lo que respecta al movimiento corporal inherente a la técnica interpretativa del violín. Ello indica también que, a diferencia de Churón, quien tiene una percepción no focalizada, Marco tiene una percepción



Figura 10a



Figura 10b



Figura 10c

Figura 10: El maestro *taita* Manuel de Jesús Cartuche en su casa en Ñamarin, julio de 1991. Su sobrino Vicente Sarango, de Tuncara, lo acompaña en el bombo. Imágenes capturadas de una filmación en vídeo.

focalizada cuando mueve el cuerpo y es consciente de su técnica. En otras palabras, se cuestiona el aspecto de la técnica, ha desarrollado un sentido de lo que es correcto e incorrecto. Pregunté a Marco dónde había aprendido a tocar de esa manera, puesto que no había visto a los viejos violonistas saraguro hacerlo así. Respondió que había leído folletos de autoaprendizaje ilustrados sobre la ejecución del violín. Había observado, además, a los violinistas clásicos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Loja, así como a los violinistas de los conjuntos folclóricos que también tocaban de pie con el violín bajo el mentón. Marco desarrolló un sentido de técnica propia a partir de estas fuentes, en lugar de tomarla de los violinistas saraguros porque, insistió, la «técnica interpretativa de los violinistas de viejo estilo es un “mal hábito”». «Ellos simplemente no saben hacerlo mejor», añadió.

Marco pone de manifiesto su sentido de propiedad y control cuando toca junto a Máximo, su compañero ejecutante del segundo violín. Estos dos violinistas utilizan exactamente el mismo patrón de movimiento del arco al momento de interpretar. El control de la imagen del cuerpo es una inquietud compartida por los saraguros que se encuentran activamente comprometidos en los procesos de renovación étnica. En el caso de los violinistas de nuevo estilo, la disciplina es ejercida no solo sobre la vestimenta utilizada, sino también sobre sus movimientos corporales. Marco, quien de manera explícita busca el rescate de su cultura, se sirve de la técnica interpretativa del violín de viejo estilo como un modelo de *cómo no mover* el cuerpo.

4. La práctica interpretativa del violín y el paradigma de la *tiarina/shayarina*

Los violinistas saraguros proyectan sus diferentes sensibilidades étnicas en sus cuerpos en movimiento. La diferenciación en la práctica interpretativa del violín se basa en un paradigma cultural fuertemente vinculado a estar *sentado* o *de pie*. Un paradigma sorprendentemente similar se encuentra entre los quechuas canelos de la provincia de Pastaza, Ecuador. Haré una breve introducción sobre el paradigma de los canelos para mostrar su aplicabilidad respecto de los violinistas saraguros. En todo el territorio del pueblo canelo, el paradigma de estar sentado o de pie opera tanto en la vida diaria como en las sesiones chamánicas. «La *causai* [fuerza vital] existe en dimensiones corpóreas y no corpóreas». Whitten anota que la oposición *aya* (alma) y *aicha* (cuerpo) es análoga a la oposición *shayarina* (de pie, ser visto, aparecer) y *tiarina* (estar sentado) (1985: 135).

Para ilustrar el uso diario del paradigma *tiarina/shayarina*, Whitten describió una forma de saludo estilizado, usado diariamente entre él y su compadre Tselctselc. Whitten se dirigía a la casa de su compadre y cuando lo percibía a una cierta distancia, preguntaba:

¿*Tianguichu, gumba?* (de *tiana*, estar presente; ¿estás allí compadre?), y él responde: *tiaunimi, gumba* (estoy aquí, compadre). Luego, cuando todavía estoy a unos cuantos metros de la casa, caminando a paso firme, digo: *pactamuni, gumba* (ya estoy llegando, compadre) y él dice: *shamui* (come), *yacui* (entra) y luego *tiari* (siéntate). (ib.:135)

Antes de empezar una reunión, sentarse es para ambos algo esencial:

Los dos tenemos que estar sentados en algo que esté en el piso, nos sentamos en un banco. El jefe de familia lo hace en un banco tallado con la forma de una tortuga de agua amazónica; el visitante en un banco largo que simboliza el *amaru* (anaconda). (l. cit.)

Faviola, la mujer de Tselctselc, les sirvió una bebida fermentada de yuca en unas vasijas de cerámica decoradas con imágenes que representan la selva, el agua y las cosechas de los alrededores. Whitten anotó que:

Solo cuando nuestras barrigas están llenas de *asua* [una cerveza ligera de yuca], nos ponemos de pie, nos movemos un poco y caminamos mientras conversamos. Si otros llegan a la casa, nos sentamos de nuevo hasta que todos estén tomados, hasta que estemos llenos. (ib.: 136)

Los canelos usan el término quechua *tiarina* para referirse a la acción de sentarse y estar enraizado en la tradición de la vida de la localidad (ib.: 135-136).

El imaginario ecológico está con nosotros, el *huasi* nos contiene, estamos enraizados, por decir, en ese *huasi* por estar sentados juntos; somos reales, corpóreos; no «aparecemos de pie» uno frente al otro. El «aparecer de pie» significa ser «visto» allí, a diferencia de «estar» allí. Nosotros somos reales uno y otro en un mundo que despierta. (ib.: 136)

Con el fin de hacer frente a los trastornos y tensiones de la vida, los canelos hacen viajes a través de experiencias visionarias. La sesión chamánica tiene lugar cuando ya ha anochecido. El chamán se sienta (*tiarina*) en su banco tallado (tortuga de agua) y:

[...] después de haberse sentado y cuando ya está tomado, las fuerzas del espíritu vienen hacia él en sus manifestaciones corpóreas. Luego otros espíritus vienen hacia él y el espíritu de un chamán aparece de pie (*shayarina*). Mientras los espíritus van apareciendo de pie al chamán que está sentado en su banco, él va viajando a otros lugares donde aparece de pie frente a los espíritus. Aparecer así significa estar en equilibrio, estar listo, ser capaz, sentir la fuerza. (ib.: 120)

Los canelos usan por lo tanto el término *shayarina* para referirse a la acción de estar de pie, de aparecer, de moverse dentro de esferas que se abren hacia ellos a través de sus sueños y de la ingestión de plantas que alteran la mente. Habría que anotar de manera particular que:

El chamán se mueve en el umbral de nuestra cultura (y en el plano de la existencia de nuestro mundo cotidiano) colindando con otras culturas y otros mundos. Él pasa de nuestra cultura y nuestro mundo a otros, y regresa, habiéndolos explorado mientras conservaba y enriquecía nuestra dinámica integridad interior. El chamán conserva y manipula una serie de relaciones analógicas de manera tal que las nuevas interpretaciones pueden ser presentadas sobre una plantilla simbólica perdurable. (ib.: 114)

El chamán «mantiene al mismo tiempo paradigmas nativos y expande estos paradigmas a partir del conocimiento de otras culturas. El chamán controla el proceso de sincretismo» (ib.: 118). Existe una analogía entre los chamanes canelos y los jóvenes músicos cosmopolitas saraguros de los grupos culturales, quienes son también creadores en un proceso de sincretismo.

Tiarina y *shayarina* se refieren a diferentes cadenas de asociaciones sintagmáticas que pueden ser aplicadas a la diferenciación de la práctica interpretativa del violín de los saraguros. *Tiarina* describe a alguien que está sentado, que está, que está allí, enraizado en la tradición local de vida festiva; tales son los violinistas de viejo estilo, que están sentados cuando tocan, y lo hacen durante las fiestas destinadas a un público saraguro. *Shayarina* describe a alguien que está de pie, que está listo, sale, aparece, se mueve y está dispuesto a todo lo nuevo (ib.: 120, 135-136); estos son los músicos de nuevo estilo, que se *ponen de pie* y se mueven dentro de esferas cosmopolitas. Los músicos del Grupo Rumiñahui son análogos al chamán canelo, quien «conserva paradigmas nativos y expande estos paradigmas a partir del conocimiento de otras culturas» (ib.: 118). Estos músicos indígenas, con educación formal, cosmopolitas, conservan paradigmas nativos (por ejemplo, el fandango de viejo estilo, la lengua quechua y el atuendo étnico). Ellos expanden estos paradigmas nativos basándose en su conocimiento del lenguaje folclórico panandino cosmopolita. Por tanto, crean su nuevo y propio paradigma de acción social e identidad étnica *poniéndose de pie* y proyectando su práctica de nuevo estilo a públicos translocales, en los escenarios o en las grabaciones comerciales.

5. Conclusión

Los miembros del Grupo Rumiñahui redefinen la etnicidad saraguro en un proceso creativo por el cual eligen ciertas prácticas preexistentes para desecharlas, ampliarlas o transformarlas. Manipulan la lengua quechua y el atuendo étnico formal con el fin de reforzar su reclamo por autenticidad cultural saraguro. Estos símbolos marcan de manera efectiva la etnicidad saraguro *sin importar* si los violinistas *están sentados* o *de pie*. Prefieren interpretar en un escenario formal y en un estudio de grabación. Se presentan en nuevos ambientes y, en consecuencia, frente a nuevos públicos. Escogen la práctica del fandango de viejo estilo y la transforman en el rótulo clave de una identidad saraguro reconstruida,

que es a la vez cosmopolita, profesionalmente preparada e indígena. Aunque sacada del medio musical de la festividad religiosa de viejo estilo, el escenario y el estudio les permite movilizarse y mostrarse a sí mismos como tales a través del lenguaje folclórico panandino, el cual es ampliamente apreciado. Ellos interpretan no solo para un público saraguro, sino también para públicos no saraguros, atravesando las fronteras de su comunidad.

Los músicos del Grupo Rumiñahui otorgan un valor negativo a aquellos aspectos de la práctica interpretativa de viejo estilo que no se adaptan bien al escenario formal o a las grabaciones comerciales, transformándolos en algo que sí se adapta. Consideran que la naturaleza larga y repetitiva del fandango de viejo estilo es monótona, y por lo tanto, la acortan. El fandango reinventado de cuatro minutos es efectivo como marcador de la etnicidad saraguro, dada la manera de traducir las melodías, la letra, el ritmo y la manera de cantar de la práctica del fandango de viejo estilo, en un lenguaje de música folclórica panandina. Tal transformación de las tradiciones del violín de viejo estilo son típicas del movimiento de resurgimiento indígena-cosmopolita en el Ecuador.

Aun cuando conservan una agenda de transformación renacentista, los miembros del Grupo Rumiñahui no buscan rescatar *todos* los aspectos de la práctica musical de viejo estilo que los diferencia como grupo étnico. En las esferas regionales y nacionales, la técnica interpretativa del violín de viejo estilo es tan particular como lo son el fandango de viejo estilo, la lengua quechua, los pantalones cortos negros y las trenzas largas. El violinista de viejo estilo tiene contacto con el violín en tres puntos: el pecho, la rodilla izquierda y la mano izquierda. En cambio en gran parte del mundo es mucho más frecuente tener solo dos puntos de contacto: el cuello y la mano izquierda, o el muslo izquierdo y la mano izquierda. Lo que distingue la técnica de interpretación de viejo estilo no es por sí misma un factor suficiente para calificarla de rótulo étnico en lo que al trabajo del Grupo Rumiñahui se refiere.

Para entender por qué los violinistas del Grupo Rumiñahui desechan la técnica de viejo estilo e insisten en *ponerse de pie* cuando tocan, es necesario complementar la teoría de resurgimiento étnico con las teorías del movimiento humano. Polanyi y Prosch sostienen que «pensamos que los objetos externos [tales como el violín] nos permiten ser concientes de manera complementaria de lo que sucede dentro de nuestro cuerpo» (1975: 36). Por esta razón, podemos pensar que el cuerpo es un mediador entre el yo y la sociedad (J. y J. Comaroff 1992: 70). Al enfatizar que una persona mueve el cuerpo con libertad, Farnell aduce que el movimiento humano es «un mediador dinámico y un recurso humano esencial para el proceso de construcción del yo y del Otro» (Farnell 1995b: xi). La postura y el movimiento que acompañan la técnica interpretativa del violín pueden tal vez ser vistos como un recurso que los violinistas del Grupo Rumiñahui utilizan para reconstruir su yo y su otro.

Los violinistas del Grupo Rumiñahui consideran que la técnica de interpretación del violín de viejo estilo no es adecuada para un escenario. Un violinista que toca estando sentado, con el torso ligeramente encorvado, no proyecta a la audiencia tanta vibración visual como lo hace el violinista que *está de pie*, mostrando el torso y con los codos levantados hacia ambos lados. Los violinistas del grupo Rumiñahui cuestionan la postura y los movimientos inherentes a la técnica interpretativa de viejo estilo, introduciendo una percepción focalizada. Atribuyen un valor negativo a dicha técnica («es un mal hábito») y la cambian moviendo sus cuerpos según nuevos patrones y confiriéndoles novedosos valores de disciplina y control.

Con este fandango reinventado, los grupos culturales como el Grupo Rumiñahui han expandido y diversificado las prácticas y valores de la cultura musical saraguro. Ellos realizan tales transformaciones en conjunción con una amplia gama de transformaciones paralelas que ocurren fuera de las áreas musicales. Los jóvenes saraguros, que tienen acceso a la educación formal y gozan de una gran diversidad y movilidad ocupacional, están trabajando por reconstituir su etnicidad dentro de un proceso creativo y selectivo a través del descarte, la ampliación y la reinención. Los miembros del Grupo Rumiñahui consideran que la alta visibilidad es de gran ayuda para comunicarse con los pueblos no saraguros así como con los demás saraguros. Los músicos de los grupos culturales saraguros tales como el Grupo Rumiñahui usan el movimiento humano como un recurso clave con el cual pueden realizar dicho trabajo.

El mensaje fundamental de muchos músicos de los grupos culturales es que los saraguros deberían vivir como saraguros dentro de un marco cosmopolita y profesional. Esto significa continuar con los símbolos y prácticas de los ancianos incorporando una mirada crítica y selectiva. El violinista Marco González, por ejemplo, no quiere que su vida se limite al cuidado de animales o cultivos. Él prefiere estudiar tecnología para audio en la universidad y ganarse la vida como técnico de sonido en un estudio de grabación. Dada su preferencia ocupacional, pienso que Marco percibe la práctica musical de viejo estilo como una fuente válida de información, de opciones y de ideas, pero no como algo que debe ser reproducido sin una mirada crítica. Los músicos jóvenes con educación formal como Marco están inmersos en una amplia corriente nacional de procesos etnogenéticos, a través de los cuales los pueblos indígenas luchan por la diversificación y movilidad ocupacional, así como por la autodeterminación en asuntos culturales, educativos y políticos (Whitten 1996). Dentro de este contexto, los violinistas de nuevo estilo tienen un movimiento corporal con patrones radicalmente diferentes, no solo para indicar sus aspiraciones de hacer con sus vidas algo diferente a la costumbre y los estereotipos que les han sido asignados, sino también para indicar sus oportunidades de hacerlo como saraguros.

Referencias bibliográficas

ABERCROMBIE, Thomas

1992 «La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica». *Revista Andina* 10. 2: 279-325.

BAILY, John

1985 «Music Structure and Human Movement». En *Musical Structure and Cognition*. Eds. Peter Howell, Ian Cross y Robert West. Londres: Academic Press. 237-258.

CÉSPEDES, Gilka Wara

1984 «New Currents in *música folklórica*». *Latin American Music Review* 5. 2: 217-242.

1993 «*Huayño, Saya, and Chuntunqui*: Bolivian Identity in the Music of Los Kjarkas». *Latin American Music Review* 14. 1: 52-101.

COMAROFF, John y Jean COMAROFF

1992 *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, Colorado: Westview Press.

CONAIE (Confederación de Organizaciones Indígenas del Ecuador)

1993 «Political Declaration of Ecuador's Indigenous Peoples». En *The Political Declaration of the Fourth Congress of the Confederation of Indigenous Nationalities of Ecuador*, December 15-18. Abyayala Web Page (<http://web.maxwell.syr.edu/nativeweb/abyayala/cultures/ecuador/conaie/index.html>).

CONZEN, Kathleen Neils *et al.*

1992 «The Invention of Ethnicity: A Perspective from the USA». *Journal of American Ethnic History* 12. 1: 3-41.

FARNELL, Brenda M.

1995a *Do You See What I Mean?: Plains Indian Sign Talk and the Embodiment of Action*. Austin: University of Texas Press.

1995b «Introduction». En *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Ed. Brenda Farnell. Metuchen, Nueva Jersey: The Scarecrow Press, Inc. 1-28.

MEISCH, Lynn A.

1991 «We Are Sons of Atahualpa and We Will Win: Traditional Dress in Otavalo and Saraguro, Ecuador». En *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*. Eds. Margot Blum Schevill, Janet Catherine Berlo y Edward B. Dwyer. Nueva York: Garland Publishing, Inc. 145-177.

NAGEL, Joane

1996 *American Indian Ethnic Renewal: Red Power and the Resurgence of Identity and Culture*. Nueva York: Oxford University Press.

OTZOY, Irma

1996 «Maya Clothing and Identity». En *Maya Cultural Activism in Guatemala*. Eds. Edward F. Fischer y R. McKenna Brown. Austin: University of Texas Press. 141-155.

POLANYI, Michael y Harry PROSCH

1975 *Meaning*. Chicago: The University of Chicago Press.

WHITTEN, Norman E., Jr.

1985 *Sicuanga Runa: The Other Side of Development in Amazonian Ecuador*. Urbana: University of Illinois Press.

1996 «The Ecuadorian *levantamiento indígena* of 1990 and the Epitomizing Symbol of 1992: Reflections on Nationalism, Ethnic-Bloc Formation, and Racist Ideologies». En *History, Power, and Identity: Ethnogenesis in the Americas, 1492-1992*. Ed. Jonathan D. Hill. Iowa City: University of Iowa Press. 193-217.