



# LA MÚSICA DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS:

## aportes para un cine diverso

Lourdes Endara Tomaselli

Febrero 2015

### Resumen

La diversidad musical que existe en el Ecuador, gracias a la coexistencia de pueblos de tan variadas culturas, puede contribuir a un mejor tratamiento de uno de los elementos sonoros del cine y el audiovisual: la música. Este encuentro de tradiciones y saberes que valoran de igual forma la cosmovisión y la cosmoaudición, permite imaginar una música para cine que llegue a narrar lo que las imágenes -de tanto ser vistas- han dejado de expresar.

### Abstract

*The musical diversity that exists in Ecuador, due to the coexistence of towns with so many cultures, can contribute with an improvement of treatment with one of the sound film and audiovisual elements: music. This meeting of traditions and knowledge that value in equally worldview and cosmoaudition, allows to imagine a music for movies that has been seen both that have failed to express.*

Hablar de cine nacional supone referirse no sólo a la producción filmica realizada en el interior de las fronteras geográficas de un país - término que también puede caberle- sino a aquella producción que expresa de algún modo las diversas instancias de una nación, o de un proyecto de nación; nos referimos particularmente, en este caso, a las culturales.<sup>1</sup>

Hace ya muchos años que consumodisciplinadamente películas producidas en Ecuador por parte de realizadores nacidos en este país, especialmente las de ficción. Cada vez que me acerco a una nueva realización busco, en un afán un tanto nacionalista, encontrar algún rasgo que la diferencie de tantas producciones cinematográficas de otras latitudes, algo así como una marca cultural, algo que me haga pensar que esa obra es una representación de alguna de las más de doce culturas que habitan el microcosmos ecuatoriano. Luego pienso que el arte no tiene por qué ser localista o reflejar el ser cultural del país donde se hizo, sino que - como toda representación- es una creación nacida de la intimidad y subjetividad del autor. Entonces, me detengo y recapacito: es cierto que el arte no puede ni debe ser localista, pero cada autor o artista lleva en sí una biografía y una historia en las que la cultura o culturas en que habita son un ingrediente fundamental. Así, regreso al cine "ecuatoriano" y busco nuevamente esa huella cultural, en el sentido propuesto por Getino:

Hay varias películas ecuatorianas de ficción que me han dejado ese sabor de diferencia y me han hecho pensar que sí es posible hacer un cine con marca cultural sin caer en nacionalismos populistas. Sin

<sup>1</sup> O. Getino, *Notas sobre cine argentino y latinoamericano* (México: Edimedio, 1984), pág 83.



embargo, tres de esas películas lo han logrado gracias al tratamiento sonoro: la primera fue *Sensaciones* (1991) de Juan Esteban y Viviana Cordero; la segunda fue *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996) de Camilo Luzuriaga y la tercera fue *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero. En los tres casos, lo que me conmovió y sigue estremeciendo es la banda sonora en la que reconozco sonidos de mi ecosistema cultural, que me remiten a distintos paisajes y vivencias, sin que en ninguno de los tres casos se acuda simplistamente a lo que algunos llaman "música nacional" o

"música tradicional" o, al menos, no en su estado puro.

Por el contrario, en *Sensaciones* la música creada por Juan Esteban es una interpretación original del sonido de los Andes (de eso trata justamente la película) que acoge la base instrumental andina pero la transforma en otra cosa, estilizada, contemporánea. En este caso, la creación de una música que refleje el espíritu de los Andes, pero que no sea una copia de la música quichua o mestiza, es el desafío que el protagonista les pone a sus amigos músicos. A la par que la historia se desarrolla, los personajes descubren en su interior su memoria sonora y la convierten en piezas originales, nuevas, conmovedoras, que finalmente expresan lo que los realizadores proponen: la música cuando es auténtica, se torna en una sensación profunda, que te llega al alma. La banda sonora, que ganó el premio en el Festival Internacional de Cine de Bogotá en 1991, se fue complejizando a medida que se rodaba la película. Sobre la composición inicial, varios músicos ecuatorianos realizaron improvisaciones con instrumentos de viento y percusión andinos que se conjugan con el piano y las cuerdas; Carmen Grijalva convirtió su voz en otro instrumento más para representar las sensaciones que le generaban los Andes.

En *Entre Marx y una mujer desnuda*, la banda creada por Hugo Idrovo, Ataulfo Tobar y Jaime Guevara, integra boleros, vals,

chicha y una versión tan propia de Ecuador como es el rock de autoría de Guevara; como lo describe Pablo A. Vásquez en su tesis sobre cine ecuatoriano:

El bolero se escucha en la casa conventillo, en los lugares estrechos como en el taller. El vals para los sueños del novelista como el almuerzo en la hacienda. La música chichera se la escucha en los bares, cantinas y billares. La ópera se insinúa en casas lujosas con piscina, con espacios amplios. La cumbia solo se bailará en fiestas formales como la del partido político. El rock'n roll no es bien aceptado en los espacios antes citados.<sup>2</sup>

En el caso de *Ratas*, la banda creada también por Hugo Idrovo y por Sergio Sacoto Arias, está construida con referentes musicales diversos, que van desde el pasillo hasta la movida rockera pasando por la chicha y la nueva ola. A estos músicos se suman interpretaciones de El retorno de Exxon Valdez, Los perros callejeros, Sobre peso,

<sup>2</sup> P. Vásquez, *La recreación de la ecuatorianidad en el cine ecuatoriano* (Quito: Flacso, 2010), pág. 65.



Sal y Mileto, bandas ecuatorianas con múltiples influencias y fusiones musicales. El propio Sebastián Cordero ha hablado del peso expresivo que tiene la banda sonora en su ópera prima, que actúa como reconocimiento subliminal a la escena musical de la época en Ecuador.

Marlon (amigo del protagonista) es músico y toca en una pequeña banda, de la cual sabemos poco, pero que está relacionada con cierto tipo de música específica ecuatoriana, muy popular en esa época, como es El Retorno de Exxon Valdez. Una de las características de la banda de Marlon, según expone Cordero en un artículo de 2009 (incluido en el libro conmemorativo por los diez años de la película), es "tener la onda" de El Retorno. Esta característica habla muy bien de uno de los mayores logros en el film, que es la banda sonora, y que se introduce, como vimos más arriba, en la ficción, además de ambientar la película. Compuesta por el cantautor nacional Sergio Sacoto Arias y varios grupos ecuatorianos, es un reflejo fiel de una de las épocas más prolíferas y abundantes del país en cuanto a producción musical. De hecho, coincide con un auge, si no de la industria, sí de la música y de la creación de propuestas nuevas en todo el país.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> G. Galarza, *Construcción de una imagen estereotipada de la sociedad ecuatoriana* (Quito: PUCE, 2014), pág. 69

El que los tres realizadores de estas películas hayan crecido en ambientes en los cuales la música era parte de la cotidianidad familiar,<sup>4</sup> lleva a pensar que tuvieron la oportunidad de interiorizar desde niños la capacidad expresiva de la música y aprendieron a valorar la riqueza de la diversidad sonora del planeta, lo que les llevó a pensar sonoramente -no solo visualmente- sus películas.

De esto trata este artículo: de cómo la diversidad musical que existe en el país, gracias a que coexistimos pueblos de tan variadas culturas, puede contribuir a un mejor tratamiento de uno de los elementos sonoros del audiovisual, la música. Para empezar, vale la pena reflexionar sobre el papel que juega la música en el cine de ficción.

<sup>4</sup> Juan Esteban, Viviana y Sebastián Cordero son hermanos; sus padres inculcaron en ellos el amor a la música, primera profesión de Juan Esteban, el mayor de ellos. Camilo Luzuriaga, nacido en Loja - provincia reconocida como cuna de grandes músicos ecuatorianos- también pertenece a una familia ligada a la música. Su hermano Diego, compositor e intérprete, trabajó en la musicalización de varias de sus películas

## LA MÚSICA EN EL CINE: UNA RELACIÓN DETERIORADA

Teodor Adorno y Hanns Eisler, en su libro de 1947 *El cine y la música*,<sup>5</sup> inician sus reflexiones planteando que la música ha cumplido diferentes funciones en el cine, pero que todas ellas pueden resumirse en una: un papel de *make up*. Aunque ha pasado más de medio siglo desde este escrito, sus tesis -a mi juicio- siguen vigentes. Al inicio, la música creaba un telón de fondo mientras los espectadores aprendían a ver las imágenes en movimiento: "acude para consolarle por ser

<sup>5</sup> T. Adorno, & H. Eisler, *El cine y la música* (Madrid: Fundamentos, 2005)



mudo”.<sup>6</sup> Paulatinamente, la música cobró un cierto valor expresivo; ya no estaba solo para acompañar la visión sino para generar emociones o para agudizar las que podían ser provocadas por la imagen. Los autores señalan que la mejor época de la música en el cine fue la de transición entre el silente y el hablado, aunque eso no significó que llegara a tener un papel propiamente dramático. Lo que sí se volvió es espectacular: grandes orquestas de 50 a 100 músicos acompañaban la exposición visual, con repertorios previamente seleccionados por el administrador de las salas, para velar por la concordancia entre las piezas y la trama de la película.

Con la llegada del cine sonoro o, mejor dicho, del cine con diálogos, esa función empezó a cambiar hasta llegar hoy día a lo que los autores llaman “una función decorativa de las películas”, sobre todo en el cine industrial. La música, así, “pretende introducir un lazo humano que sirva de intermediario entre el desfile de imágenes fotográficas y el espectador. (...) Intenta insuflar posteriormente a las imágenes algo de la vida que perdieron al ser fotografiadas.”<sup>7</sup>

Según Adorno y Eisler esto ocurre debido a que el desarrollo dramático gira en torno a la

<sup>6</sup> Ibidem., pág 79  
<sup>7</sup> Ibidem.

acción; el cine industrial es una acción hablada, dicen los autores y, por ello, todo lo que distraiga la atención de esa acción debe y es eliminado o puesto en segundo plano. Esto, dicen, ha relegado a la música y a los músicos, a reproducir una serie de convenciones que facilitan la vida del espectador, simplifican el contenido y lo ponen al alcance de “todo público”. La música del cine hablado no tiene vida propia; la musicalización de una película resulta un esfuerzo por apoyar la acción dramática sin que se note su presencia o, si se nota, sea solo para remarcar tal acción. La mejor música de una película comercial, dicen, es la que no se escucha, como ocurre con la música ambiental en un restaurante, salvo en el caso de los musicales (los cuales dan muy poca importancia a la acción dramática): está ahí para que el mundo real no interfiera con la conversación (o los diálogos) ni distraiga a los comensales (o a los espectadores, en el caso del cine). Señalan al respecto:

Casi todo el mundo reconoce en mayor o menor grado los defectos de la música cinematográfica convencional. Pero, por consideraciones comerciales, están vedadas todas las innovaciones radicales. Como consecuencia de esto comienza a aparecer una determinada inclinación hacia una solución de compromiso, la ominosa exigencia: moderno, pero no demasiado.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Finalmente, concluyen, este papel  
Ibidem., pág 63

dado por las convenciones de la industria hace que la música en el cine actual no sea un recurso por medio del cual se crean contenidos. En otras palabras, la música en el cine industrial no es un elemento de la construcción dramática del filme sino un relleno, un adorno, un apoyo. Un recorrido por las comedias románticas de Hollywood, o por los policiales de televisión, demuestran que hoy como ayer, la música no es considerada un elemento central de la producción audiovisual en serie.

Por el contrario, varias piezas del cine independiente de todas las latitudes y algunas del industrial, demuestran que la música por sí misma es capaz de generar sentidos narrativos y expresivos, y lo es en tensión con la imagen. Siguiendo con las tesis de Adorno y Eisler, quienes a su vez se apoyan en Eisenstein, la música no tiene por qué ser el acompañante secundario de la imagen. Entre imagen y música existe una relación que me gusta llamar de armonía de los opuestos o, como dicen los autores, una unidad indirecta.



[...] no es la identidad inmediata entre elementos cualesquiera, sea entre el sonido y el color o la unidad del 'movimiento' en general. Si la noción de montaje, tan enfáticamente preconizada por Eisenstein, está justificada en algún lugar, es precisamente en la relación entre imagen y música. Desde el punto de vista de la estética, su unidad no es, o es sólo ocasionalmente, una unidad basada en la semejanza, y por lo general es más una unidad de pregunta y respuesta, de afirmación y negación, de esencia y fenómeno.<sup>9</sup>

Es esa relación, justamente, la que no ocurre en el cine industrial ni en buena parte del cine independiente, incluido el cine hecho en Ecuador y por ecuatorianos. La relación que se busca construir en la mayor parte de bandas sonoras es la directa, la de semejanza: si ocurre una escena de terror, sonará el "ta, ta, ta, tán" típico; si la escena es romántica, la música sonará a balada romántica, si es de guerra, sonará a banda marcial. Cuando, ocasionalmente, la música es trabajada como un elemento expresivo más, con igual peso que la imagen o los diálogos, ocurre la magia de la narración audiovisual: entramos a través de las armonías y melodías (que eso es la música) a la historia que el autor nos quiere narrar. Un buen ejemplo de ese uso, puede ser el de Kubrick en su *Odisea*:

*2001: Odisea del espacio* es una película tan famosa y emblemática que es casi innecesario hablar de ella, pero valgan las siguientes consideraciones. Lo primero es remarcar el uso exclusivo de música preescrita, pues aunque hubo una partitura original de Alex North, (...) finalmente ésta fue desechada a favor de los temp tracks (pistas temporales usadas en el proceso del montaje). Aquí la música es toda extra

<sup>9</sup> Ibidem, pág 92

diegética, exceptuando un muy breve fragmento de música diegética como parte de una emisión de la BBC que se escucha en la nave. **Sin embargo, la música logra "pertenecer" de tal manera a la diégesis, es decir a lo narrado, que se convierte en parte orgánica de la misma.** Kubrick enfrentó la crítica de muchos puristas que no escucharon con buenos oídos el uso de piezas "clásicas" vinculadas a una manifestación artística (el cine y el género de ciencia-ficción) todavía considerada "menor" por ciertos círculos de la élite cultural. En este sentido no sería la primera vez que Kubrick rompiera moldes y fórmulas preconcebidos acerca de cómo debía ser utilizada la música en el cine.<sup>10</sup>

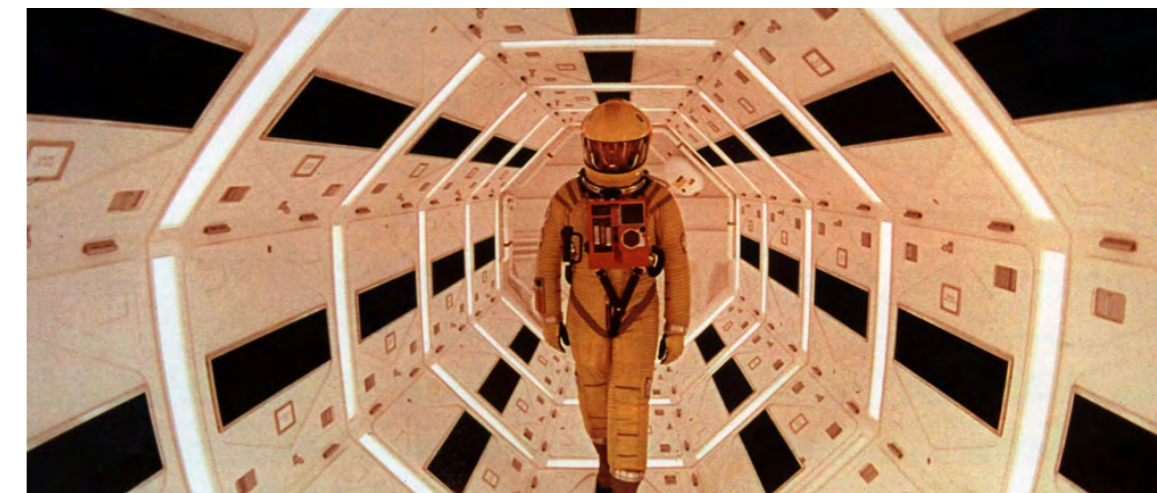
El ejemplo (hay muchos más, por supuesto) expresa que la música es capaz de crear significados por sí misma y, con su fuerza, puede aportar a construir sentidos en el cine; no tiene, por lo tanto, por qué quedar reducida a un adorno o un acompañante. El asunto está en encontrar el cómo lograr esa relación y sacar provecho de la "manera de ser" de la música, comprendiendo su especificidad.

**Si bien, en demasiadas ocasiones, el mensaje semántico de la música puede parecerse escaso, sobre todo si nos referimos a la música que sólo tiene melodía, debemos entender que la información estética conforma un campo significativo muy grande. Esto nos lleva a afirmar que la música siempre expresa algo, incluso para aquellas personas que desconozcan su lenguaje. Con la música se puede evocar, sugerir, describir, narrar. Cada acto musical genera procesos de significación.<sup>11</sup>**

<sup>10</sup> S. Larson-Guerra, *Pensar sonido: Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico* (México: UNAM, 2010), pág 210

<sup>11</sup> D. López-Gómez, *Tecnopolítica del sonido: Del instrumento acústico a la antropotecnia sonora* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013), pág 97

Entonces, ¿por qué se le sigue negando a la música su papel expresivo? Tal vez la respuesta se encuentre en la ideología logocéntrica, que privilegia la razón sobre la emoción, lo objetivo sobre lo subjetivo, la palabra sobre la sensación.



Al principio era la imagen... y tiempo después llegó el sonido. Al parecer esa realidad artística y tecnológica del cine, condicionó la manera de hacerlo. Cien años y pico después, la imagen sigue siendo privilegiada en la realización cinematográfica, relegando a un papel secundario al sonido –inclusive a los diálogos que muchas veces pecan de ingenuos, repetitivos o predecibles– y, especialmente a la música. No es casual el que se diga “vamos a ver una película”, o “acabo de ver una película”, como si todavía estuviéramos en la época del cine silente.

Es que la sociocultura urbano-occidental donde este invento cobró vida, está marcada por el privilegio a la mirada; la cosmovisión es su manera de entender el mundo. Se debe observar la realidad para interpretarla; se debe mirar el comportamiento del detenido para saber qué hará; se tiene que ver por dentro al cuerpo enfermo para hacer un diagnóstico.<sup>12</sup> “No cabe duda de que la modernidad privilegió la imagen y centró su cultura en lo visual apoyada en la tecnología”.<sup>13</sup> El privilegio de la mirada y, por lo tanto, el gran desarrollo de los dispositivos visuales (cámaras, largavistas, televisión, observatorios astronómicos, etc.) han pasado al cine como una maldición, porque reducen el potencial expresivo de lo audible, ya sea música, ruidos, palabras o cualquier sonido. Lo visual ha desplazado casi por completo el uso de los demás sentidos en los occidentales y las imágenes han cobrado una relevancia inexistente en otras culturas, pero también han perdido su capacidad de

<sup>12</sup> Ya Foucault habló largamente de las políticas de la mirada en la sociedad occidental. “En cuanto al poder disciplinario, se ejerce haciéndose invisible; en cambio impone a aquellos a quienes somete un principio de visibilidad obligatorio.”, afirma en la microfísica del poder.

<sup>13</sup> I. Saavedra-Luna, “La historia de la imagen o una imagen para la historia”. Cuicuilco, 2003, pág. 1.

generar significados. Una cosmoaudición está ausente hasta de los diccionarios.

La batalla creada por medio de ellas {las imágenes}, las ha vuelto fundamentales en nuestra moderna cultura de masas, que las utiliza para manipular información, fabricar justificaciones históricas, elaborar propaganda publicitaria, política y, desde luego, en la creación artística. Sin embargo, también es cierto que en la actualidad la saturación de imágenes en la vida cotidiana ha llegado a volverlas banales.<sup>14</sup>

Siguiendo el planteamiento de Adorno y Eisler, este privilegio tiene que ver con las cualidades de uno y otro sentido:

El hecho de que el ojo haga las veces de mediador con el mundo objetivo, pero no el oído, tiene también sus consecuencias en la composición artística autónoma: hasta las figuras simplemente geométricas de la pintura absoluta parecen fragmentos de la realidad; por el contrario, hasta las más burdas ilustraciones de la música descriptiva se comportan respecto a la realidad, a lo sumo, como el sueño respecto a la vigilia. [...] Hablando más llanamente, toda la música, incluso la más ‘objetiva’ y menos expresiva, corresponde por su substancia misma en primer término, al espacio interior de la subjetividad.<sup>15</sup>

La imagen remite a lo concreto-objetivo; la música, por el contrario a lo subjetivo. “Los sonidos al trabajar como símbolos se convirtieron en constructos de sentido, propiciando nuevas percepciones de la realidad e inéditas maneras de pensar. La música y la danza ritual abrieron el camino al desenvolvimiento del arte sonoro, precediendo a otros artes como la escultura y el dibujo”.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> T. Adorno, & H. Eisler, *El cine y la música*, pág. 93.

<sup>16</sup> J. Castillo, *La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males* - Tesis de Maestría (Quito: UASB, 2015), pág. 19.



En un sistema como el capitalista la visión es funcional a su ethos: el positivismo racionalista que *objetiviza-cosifica* todo, incluso las relaciones humanas. El cine se instaura como una “presentación” de la realidad, ocultando que es -como toda creación humana- una representación de ella. La imagen en el cine hace parte de un régimen visual creado en el capitalismo y es funcional a él para reproducir su ideología. La industria cultural más grande en la actualidad es Hollywood,<sup>17</sup> solo seguida por Bollywood y la emergente industria cinematográfica asiática (china, coreana y japonesa), e impone un modo de hacer cine acorde con ese régimen visual sobredimensionado, de tal manera que la generación de imágenes espectaculares -de las

<sup>17</sup> La hegemonía hollywoodense es descrita por Getino, en su libro: *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, en el cual señala que: “su dominio de las pantallas a escala internacional -superior al 70% como promedio- no se compadece sin embargo con la presencia de otras cinematografías en los cines locales, las que apenas representan el 2% de los títulos que se ofrecen a sus espectadores. Esto le ha permitido a la industria hollywoodense, y a las producciones conocidas como “independientes” incrementar fuertemente su capacidad productiva”. O, Getino, *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo* (Buenos Aires: CICCUS, 2007), pág. 28.

cuales las gigantescas explosiones que ocurren en cualquier persecución policial son un excelente ejemplo- se impone sobre el argumento y, por supuesto, sobre el tratamiento sonoro expresivo. Ya no importa tanto la profundidad u originalidad de la historia que se cuenta, ni la capacidad de interrogar al ser humano sobre su lugar en el mundo, sino la grandiosidad de las imágenes en pantalla que generen el afán de consumir más de lo mismo; por algo será que el 80% de los estrenos en salas comerciales es del género “acción” y que los blockbusters sean historias cada vez más simples, contadas visualmente de la manera más espectacular posible. La música en ellos, aunque parezca una contradicción dado lo que se invierte en su realización, es solamente el telón de fondo de las explosiones, disparos, gritos y rugidos de motores, ya sean estos humanos o extra-galácticos. El cine occidental es un cine para ver y en ese ver, el espectador “ve” cosas-mercancías, como dirían Adorno y Eisler.



En ese proceso de escuchar desde la canción de cuna hasta la música de los funerales, aprendemos a categorizar las combinaciones de sonidos melódicos y armónicos como ruido o como música. Los usos sociales de la música la clasifican en diversos tipos y la ubican en espacios y tiempos específicos, de ahí que haya música apropiada para ciertas circunstancias que al ser ejecutada en otras aparece como ruido molesto o, si no, imaginemos la reacción que tendríamos ante una banda de salsa tocando en medio de una misa de funeral. Al respecto, Hormigos ofrece una excelente síntesis:

Las estructuras musicales surgen de patrones culturales concretos, de ahí que cada sociedad clasifique los sonidos de acuerdo con la funcionalidad que cumplen, así encontramos música creada para el baile, para el deleite de los sentidos, música ligera, culta, religiosa, música de consumo, etc. Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, [...] cada cultura musical está compuesta de sus propias peculiaridades, y tiene establecidos procedimientos concretos para validar la música, para desplazar los límites de lo que se incluye y lo que se excluye como parte de un género o para crear etiquetas que ayuden a la interpretación y clasificación del sonido.<sup>20</sup>

Los seres humanos tendemos a valorar como música los sonidos con

<sup>20</sup> Ibidem, pág. 94

que hemos sido criados, mientras que los que no pertenecen a nuestra sonósfera, suelen ser juzgados como ruido. Cuando a esto se suman prejuicios racistas, la música de otros pueblos es negada, rechazada y desvalorizada.

Caracterizar a una melodía como agradable o correcta, depende del contexto sonoro en el que vivamos, [...] si escucho música de otra cultura, me suena desagradable, desafinado o “primitivo”. Cuando tomamos por universales nuestras propias pautas estéticas y cuando el contacto con otras culturas demuestra que no es así, solemos juzgarlas como inferiores.<sup>21</sup>

Eso es lo que ha ocurrido en América Latina, desde la conquista hasta nuestros días: la música de los pueblos indígenas ha sido ubicada en la categoría de “folklórica”; los estereotipos construidos sobre la enorme diversidad musical de los pueblos originarios de este continente aluden a que se trata de música simple, tristoná, melancólica, repetitiva, monótona y otros adjetivos negativos más, al contrario de la música académica (léase occidental), considerada como compleja, dúctil, cambiante, innovadora y ensalzada como una de las creaciones artísticas más puras de la civilización.

<sup>21</sup> L. Domenech, “Música de tradición oral qom”, *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, (2010), pág. 99.

## MÚSICA &

DIVERSIDAD CULTURAL

La música<sup>18</sup> es una manifestación cultural y a la vez es un importante elemento de socialización; cuando escuchamos música somos introducidos en el universo sonoro de la cultura en la que nacimos y habitamos.

<sup>18</sup> “[...] podríamos considerar como música a toda sucesión de sonidos ordenados premeditadamente por cualquier grupo humano con la deliberada intención de expresar o comunicar cosas”. Menozzi, *La música*, 2013.

“Las canciones y melodías que llevamos dentro de nuestro equipaje cultural implican determinadas ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce”<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> J. Hormigos, “La creación de identidades culturales a través del sonido”, *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*, No 34, Vol. XVII (2010), pág. 92.

La escucha de sonidos de otras culturas no es una práctica habitual en el medio ecuatoriano ni en el latinoamericano. Los prejuicios racistas que aún subsisten alrededor de las manifestaciones culturales de los otros pueblos, limitan nuestra capacidad de aprender de los otros y de disfrutar de esa variedad. El acercamiento a otras músicas, al tratarse de un aprendizaje emotivo (subjetivo) antes que racional (semántico), abre un universo de posibilidades para el uso creativo de esta manifestación en el cine. Un ejemplo tomado de la inconmensurable diversidad musical de Ecuador puede demostrar esta afirmación.

## el canto ritual AMAZÓNICO

La Amazonía ecuatoriana está habitada por nueve nacionalidades que a lo largo de su historia han creado una multiplicidad de ritmos, estilos y formas musicales propias. Esa diversidad musical es apenas conocida por la sociedad dominante mestiza, los registros son mínimos y su difusión es prácticamente nula. El devenir de estos pueblos hace que su música esté destinada a generar una conexión espiritual con el cosmos. Ya sea un anent cantado por la mujer shuar mientras trabaja en la huerta, como una forma de diálogo con Nunkui, el espíritu femenino que enseñó la agricultura ([OIR CLIP 1](#)), o una invocación a Amasanga Curaca ([OIR CLIP 2](#)), hecho por un sabio kichwa del Napo durante un ritual de curación, estas expresiones musicales conectan al ser humano con las fuerzas sobrenaturales, con los seres espirituales que habitan la selva.

La música festiva de cada uno de estos pueblos, se distingue en ritmo y composición de la música ritual, pero no en su uso social: la “interconexión con la espiritualidad del ser”.<sup>22</sup>

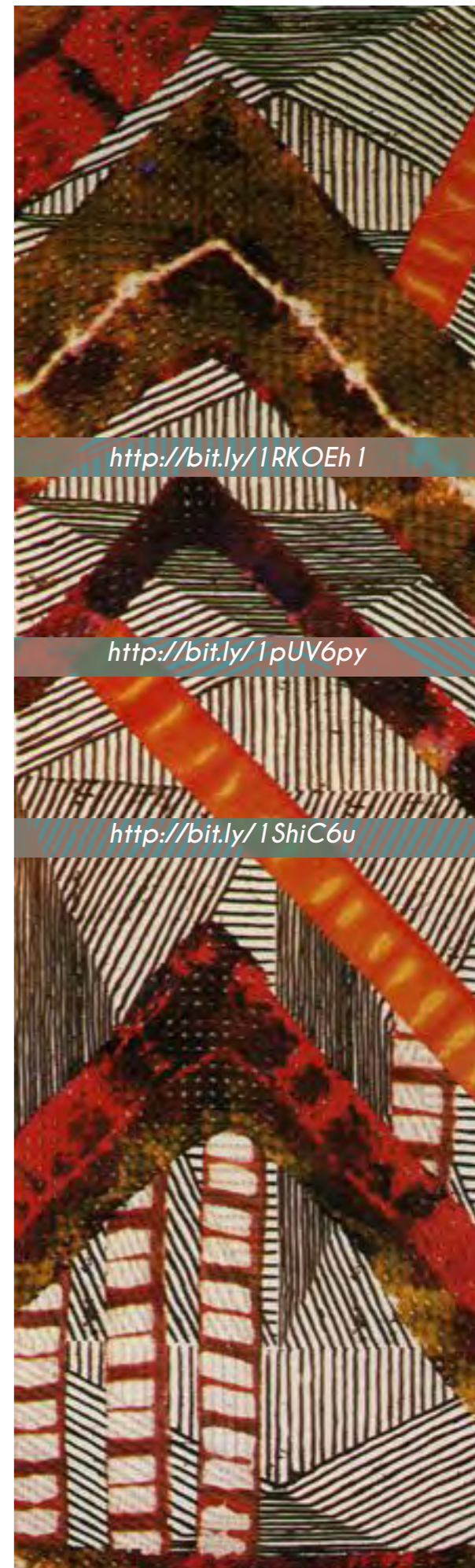
Resultaría imposible en este espacio hablar de esa multiplicidad musical de los pueblos amazónicos; así que solamente se hará referencia a la música de uno de ellos, el pueblo a'i, nombrado como cofán en la colonia. Es más, ni siquiera se podrá hablar de toda su música, sino de una de sus formas: el canto de invocación a los espíritus, practicado en los rituales de consumo de yagé.<sup>23</sup> El canto del sabio es un elemento inductor a un estado alterado de conciencia, que en el caso de los participantes puede ser agudizado por la ingesta de la infusión de yagé, aunque esto no siempre ocurre. Es el sabio (o shamán según el nombre genérico empleado en la antropología), quien decide si los participantes deben o no beber la infusión y en qué cantidad. Los estudios hechos sobre el shamanismo en este pueblo, demuestran que el poder curativo radica en el canto, no en la ingesta del yagé.

Los cantos de los shamanes cofanes, en verdad toda la ideología del yagé, existe previa e independientemente del ritual mismo del yagé. Sin embargo, la subjetividad y el poder de curación de los cantos, proviene de sus intenciones interpretadas y de su lugar necesario dentro del contexto de un ceremonial apropiado. Los cofanes que están enfermos o afligidos se mejoran cuando los shamanes cantan y llevan a cabo su curación durante los rituales. Sin la conciencia humana que reaccione y responda a las formas simbólicas intrínsecamente subjetivas, esta curación no puede lograrse. En cualquier caso la fisiología de este proceso mental sigue siendo desconocida.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> J. Castillo, *La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males*, pág. 12.

<sup>23</sup> El consumo de la liana sagrada llamada ayahuasca en kichwa o natem en shuar (*Banisteriopsis caapi*), es común en todos los pueblos amazónicos y en algunos pueblos que habitan en regiones subtropicales, como es el caso de los t'sachi, en Ecuador.

<sup>24</sup> S. Robinson, *Hacia una comprensión del shamanismo cofán* (Quito: Abya Yala, 1996), pág. 83.





La composición se basa en pocas frases musicales que se repiten en distintas tonalidades, más o menos graves sin llegar a ser agudas. “En sus rezos y cantos aluden a un recurso lírico topográfico con el que se nombran especies de aves, felinos y plantas, imágenes de espacios selváticos y vínculos existentes entre el hombre y naturaleza”.<sup>25</sup> El canto se acompaña con el sonido que producen las hojas de “montes” al ser agitadas en diversas intensidades por el sabio.

**(OIR CLIP 3)** En ciertos momentos del ritual, el sabio se mueve alrededor de los participantes -pacientes- al ritmo del canto, produciendo otro sonido con sus collares de dientes de felinos. La percusión, por lo tanto, es la base instrumental que acompaña al canto ritual.

En un intento de comprender el efecto psicológico o fisiológico del canto shamánico de los a'i, la etnomusicóloga colombiana Eliana Delgado Urrego, plantea la siguiente hipótesis:

En la comunidad de los cofanes, el uso de lo musical es evidente en las prácticas de los ritos y las costumbres propias. Además, para esta comunidad el canto se muestra como vehículo extático durante la ingesta de yagé, lo cual es evidente para los participantes de la ceremonia en la que relacionan sus visiones con imágenes metafóricas extraterrenales. Adicionalmente, la hipótesis de que cada canto contiene imágenes que son perceptibles y sensitivas para el oído humano sin tener

<sup>25</sup> E. M. Delgado-Urrego, “El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de Orito-Putumayo (Colombia)”. *Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima*, Vol.5 N°5 (2013).

en cuenta su interacción con esta cultura es probable con el estudio de la cimática.<sup>26</sup>

Según la autora, la frecuencia en que se produce el canto, así como el patrón rítmico en que este se realiza, son capaces de generar formas (morfogénesis) visibles para los participantes al igual que las figuras que forman la arena o la sal, sobre el parche de un tambor, cuando se ejecuta un determinado sonido (cimática).<sup>27</sup>

En este principio los valores de belleza occidental son alterados, en cuanto a la calidad del sonido, la ejecución y la interpretación, por la sustitución de la conciencia del hábito de conectarse con las frecuencias que ofrece la madre tierra. [...] La estética de la intensidad trabaja las sensaciones espectrales desde la experiencia física como la imagen sonora. El papel de ejecutar una frecuencia como fundamental con la intención de llevar un mensaje con su lírica evoca imágenes que pueden ser deducibles por el cerebro. Al igual que un mantra, toda palabra designa cada fórmula para entrar en meditación, se concentra en la repetición de sonidos y adquiere el valor de lenguaje divino.<sup>28</sup>

Esta perspectiva de análisis puede complementarse con lo que se denomina fenómeno sinestésico,

<sup>26</sup> Ibidem., pág 19

<sup>27</sup> Según la autora: “Sin importar el nivel de decibeles (db), en el caso del umbral de audición del humano (aproximadamente entre 20 Hz y 20.000 Hz), determinados por el Infrasonido y el Ultrasonido, aquellos son frecuencias perceptibles por el ser humano, producen sensaciones, pero no pueden ser determinados en la escritura musical (agógica y semiótica). Sin embargo su fenómeno puede ser determinado por cimática.” Esta última es la creación de formas por el sonido: de acuerdo con ello al exponer una frecuencia (Hz) constante sobre cualquier medio u objeto, se producen fenómenos acústicos de resonancia y reverberación, para lo cual se utilizaron materiales finos como la arena y la sal sobre placas metálicas. Ibidem., pág. 40.

<sup>28</sup> Ibidem., pág 18-19



es decir la capacidad de percibir con un sentido una frecuencia de onda que debería ser percibida por otro. En este caso el fenómeno sinestésico auditivo-visual consistiría en que a través del oído -el canto shamánico- se logra percibir imágenes. Si se entiende que la percepción humana es formada culturalmente, se podría pensar que lo que desde la perspectiva occidental es entendido como sinestesia, podría tratarse solamente de una diferente segmentación de las frecuencias en que la energía está fluyendo. Es decir que los límites entre lo que los occidentales denominados como “espectro audible” y “espectro visible”, no tienen por qué ser universales.

¿A qué viene todo esto? No se trata aquí de entrar a una polémica acerca de las leyes de la física (tan venidas a menos, por cierto), sino de imaginar por un momento que la música de otros pueblos, específicamente el canto ritual shamánico de los a'i, es capaz de romper la barrera de lo audible e introducirse en el mundo de lo visual. Dicho llanamente: aceptemos por un momento que cierta música puede ser vista. Y luego, pensemos que uso cinematográfico podemos hacer de esa creación humana.

# MÚSICA

## *diversa para un cine con marca cultural*

Pretender un uso expresivo o connotativo de la música en el cine, significa lograr lo que Larson-Guerra llama eficacia dramática,<sup>29</sup> capaz de crear estados físicos, emocionales, espirituales y mentales, en quienes viven la experiencia cinematográfica. Lograr que un cuerpo se estremezca, que la mente vuele, que se desaten las emociones y -para los creyentes- que el espíritu se libere y engrandezca. ¿No es eso lo que sueña hacer un cineasta? Pues para ello, sostengo, tenemos que desprendernos conscientemente de nuestros límites culturales (la cultura siempre es una frontera) ya que “los seres humanos estamos condicionados, en una medida imposible de estimar, por los supuestos de la cultura en que vivimos, y ésta nos impone modos de pensar y de percibir, hábitos, costumbres y usos”.<sup>30</sup>

29 S. Larson-Guerra, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje* (México: UNAM, 2010)

30 J. Hormigos, “La creación de identidades culturales a través del sonido”, pág. 19.



Acercarnos a la música de otros territorios culturales puede ayudarnos a salir del molde estilístico que nos impone el cine hollywoodense y a pensar en un cine “audiovisual”, que haga uso de la música para generar emociones en línea con la dramaturgia (empática) o a contramano de ella (anempática).<sup>31</sup>

Uno de los aportes de la antropología del sonido, es ayudarnos a comprender que “la sociedad suena, genera formas acústicas cuyas gramáticas y sintaxis constatan y relatan su existencia, sus lógicas y sus dinámicas”.<sup>32</sup> Pero en esas gramáticas sonoras (y musicales) no hay nada natural, todo es convención y por lo mismo puede ser cambiado a placer por el ser humano, para crear y reinventar su paisaje sonoro o sonosfera y convocar a otros a ella, a un nuevo globo terráqueo psicoacústico.<sup>33</sup>

Indagar, explorar, experimentar con la música de otros grupos socioculturales, diferentes al urbano occidental del que la gran mayoría

31 S. Larson-Guerra, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje*

32 J. M. Berenguer, *ESPACIOS SONOROS, TECNOPOLÍTICA, Y VIDA COTIDIANA* (Barcelona: Orquesta del Caos, 2005), pág. 13

33 Sloterdijk citado en D. López-Gómez, *Tecnopolítica del sonido: del instrumento acústico a la antropotecnia sonora* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013).

de cineastas ecuatorianos proviene puede ser un aporte a la creación de una identidad cinematográfica nacional; además, puede contribuir a hacer más fácil el camino hacia una sociedad verdaderamente intercultural, ya que:

Formar parte de una comunidad es establecer un vínculo acústico específico con los otros. Somos parte de un grupo, porque nos hacemos indistintos en el parlotear. [...] las músicas que componemos y escuchamos, todo ello son tecnologías sonoras a través de las cuales forjamos nuestros grupos primarios. De hecho, estar como en casa, con los tuyos, en familia, es esencialmente participar de una determinada sonosfera.<sup>34</sup>

Esa sonosfera puede tener límites tan amplios o tan estrechos, tan rígidos o tan maleables como nosotros deseemos.

Así como “la escala musical de 12 notas utilizada actualmente en Occidente no es producto de la casualidad, es consecuencia de una búsqueda de sonidos que se pueden combinar armónicamente mediante ciertas proporciones matemáticas”,<sup>35</sup> es posible imaginar una música en el cine que nacida en sociedades que

34 *Ibidem.*, pág. 36.

35 C. E. Beltrán-Reyes, “La música en los grandes matemáticos de Occidente”, *Música, cultura y pensamiento*, Vol.5 N°5 (2013): pág. 116.

valoran de igual forma la cosmovisión y la cosmoaudición, aporte a narrar con ella lo que las imágenes -de tanto ser vistas- han dejado de expresar.

Esto de explorar la diversidad musical del país en el cine ecuatoriano, cabe muy bien en el desafío que planteaban hace tantas décadas Adorno y Eisler cuando se propusieron experimentar con la música en el cine y reflexionar sobre esa relación.

Lo que importa es que nazca, aun al precio de conflictos diarios con las más miserables resistencias, una tradición no oficial del trabajo de creación con la que se pueda conectar más adelante. Porque el cine modificado no va a caer del cielo: su historia que aún no ha comenzado, va ser ampliamente determinada por su prehistoria.<sup>36</sup>

36 T. Adorno, & H. Eisler, *El cine y la música*, pág. 167.

## BIBLIOGRAFÍA:

Adorno, T., & Eisler, H. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 2005.

Beltrán-Reyes, C. E. (2013). "La música en los grandes matemáticos de Occidente". *Música, cultura y pensamiento*, Vol.5 N°5 (2013): 111-121.

Berenguer, J. M. *ESPACIOS SONOROS, TECNOPOLÍTICA, Y VIDA COTIDIANA*. Barcelona: Orquesta del Caos, 2005.

Castillo, J. *La dimensión espiritual y política del canto de Enrique Males* - Tesis de Maestría. Quito: UASB, 2015.

Cordero, J. E., V. Cordero, F. Vicario, F. (Dirección). *Sensaciones* [Película], 1991.

Cordero, S. (Dirección). *Ratas, ratones y rateros* [Película], 2001.

Delgado-Urrego, E. M. "El canto del Curaca y cimática: estudio de caso en la comunidad Cofán del municipio de

Orito-Putumayo (Colombia)". *Revista de Investigación de la Facultad de Educación y Artes del Conservatorio del Tolima*, Vol.5 N°5 (2013).

Domenech, L. "Música de tradición oral qom". *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, (2010): 98-108.

Galarza, G. *CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN ESTEREOTIPADA DE LA SOCIEDAD ECUATORIANA*. Quito: PUCE, 2014.

Getino, O. *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*. México: Edimedio, 1984.

Getino, O. *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: CICCUS, 2007.

Hormigos, J. "La creación de identidades culturales a través del sonido". *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*, No 34, Vol. XVII (2010): 91-98.

Larson-Guerra, S. *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: UNAM, 2010.

López-Gómez, D. *Tecnopolítica del sonido: del instrumento acústico a la antropotecnia sonora*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2013.

Luzuriga, C. (Dirección). *Entre Marx y una mujer desnuda* [Película], 1996.

Robinson, S. *Hacia una comprensión del shamanismo cofán*. Quito: Abya Yala, 1996.

Saavedra-Luna, I. "La historia de la imagen o una imagen para la historia". *Cuicuilco*, (2003): 0-10.

Vásquez, P. *La recreación de la ecuatorianidad en el cine ecuatoriano*. Quito: Flacso, 2010.