

La música andina como pilar de perseverancia histórica identitaria suramericana

Artículo de investigación

Julio Ernesto Santoyo Rendón

Universidad Distrital Francisco José de Caldas,
Colombia

jesantoyor@udistrital.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7226-2782>

Recibido: 22 de abril de 2024

Aceptado: 19 de junio de 2024

Cómo citar este artículo: Santoyo, Rendón, J. E.

(2025). La música andina como pilar de perseverancia histórica identitaria suramericana. *Andean music as a pillar of historical perseverance of South American identity. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 20(38), pp. 13–28.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.21997>

Resumen

Este artículo, en su introducción y desarrollo, refleja las características culturales y sonoras en las que la música andina pervive como expresión psicosocial de identidad ancestral, a niveles no sólo geopolíticos y socioambientales, sino sobre todo en términos de géneros poéticos, rítmicos, de timbres y ritualidades, capaces de lograr una conjunción individual y colectiva entre sujetos y territorios que enseñan una perseverancia histórica identitaria suramericana. Desde una metodología de análisis comparativo y reflexivo, se ahonda la importancia de la música en mención como sostenedora de memoria, sobre la que se reconoce una trascendente sensibilidad del sur de América particularmente. Los resultados y las conclusiones revelarán que, a través del estudio de instrumentos y cantos musicales de etnias indígenas y mestizas se exalta la subsistencia de la música andina como un vínculo de unión y como una cosmología de los pueblos para el mantenimiento y no-olvido de sus valores culturales.

Palabras clave

Memoria colectiva; historia; música tradicional; país andino



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Andean music as a pillar of historical perseverance of South American identity

Abstract

This article examines how Andean music endures as a psychosocial expression of ancestral identity, emphasizing its poetic, rhythmic, timbral, and ritualistic dimensions. It explores the capacity of this musical tradition to foster individual and collective connections between subjects and territories, thereby contributing to the persistence of a distinctly South American historical identity. Through a comparative and reflexive methodological approach, the study deepens the understanding of Andean music as a vehicle for sustaining memory and cultivating a transcendent South American sensibility. The results and conclusions demonstrate that, through the analysis of instruments and musical expressions of Indigenous and mestizo communities, Andean music is exalted as both a unifying force and a cosmological system that supports the preservation and continuity of cultural values.

Key Words

Collective memory; history; traditional music; Andean cultures

La musique andine comme pilier de l'identité historique sud-américaine : la persévérance

Résumé

Cet article, dans son introduction et son développement, reflète les caractéristiques culturelles et sonores dans lesquelles la musique andine survit en tant qu'expression psychosociale de l'identité ancestrale, non seulement aux niveaux géopolitique et socio-environnemental, mais surtout en termes de genres poétiques, rythmiques, timbres et rituels, capables de réaliser une conjonction individuelle et collective entre les sujets et les territoires qui enseignent une identité historique sud-américaine la persévérance. À partir d'une méthodologie d'analyse comparative et réflexive, l'importance de la musique en question en tant que support de mémoire est approfondie, sur laquelle est reconnue une sensibilité transcendante de l'Amérique du Sud en particulier. Les résultats et les conclusions révéleront que, grâce à l'étude des instruments et des chants musicaux des groupes ethniques autochtones et métis, la subsistance de la musique andine est exaltée comme un lien d'union et comme une cosmologie des peuples pour le maintien et le non-oubli de leurs valeurs culturelles.

Mots clés

Mémoire collective ; histoire; la musique traditionnelle ; Pays andin

A música andina como pilar da perseverança da identidade histórica sul-americana

Resumo

Este artigo, em sua introdução e desenvolvimento, reflete as características culturais e sonoras em que a música andina sobrevive como expressão psicossocial da identidade ancestral, não apenas nos níveis geopolítico e socioambiental, mas sobretudo em termos de gêneros poéticos, rítmicos, tímbricos e ritualísticos, capazes de alcançar uma conjunção individual e coletiva entre sujeitos e territórios que ensinam a perseverança de uma identidade histórica sul-americana. A partir de uma metodologia de análise comparativa e reflexiva, aprofunda-se a importância da música em questão como sustentadora da memória, na qual se reconhece uma sensibilidade transcendente da América do Sul em particular. Os resultados e conclusões revelarão que, por meio do estudo de instrumentos e cantos musicais de etnias indígenas e mestiças, a subsistência da música andina é exaltada como um laço de união e como uma cosmologia dos povos para a manutenção e não esquecimento de seus valores culturais.

Palavras-chave

Memória coletiva; história; música tradicional; País Andino

Introducción

La música característica de la región Andina es plural, palpitante y de difícil aprehensión bajo rótulos unívocos. Es posible afirmar, empero, que al referirnos a esta denominación orientamos un sentido hacia diversos géneros musicales natos de los Andes suramericanos y sus influencias y sincretismos a lo largo del tiempo. No sobra recordar etimológicamente, sin caer en la ironía tautológica, que la región andina en cuanto tal incluye de manera fundamental los países implicados en la Cordillera de los Andes: los andes venezolanos, la región andina colombiana, los valles de Bolivia y del Perú, las sierras del Ecuador, así como el norte de Chile y el noroeste argentino.

En cada una de estas geografías la música andina adquiere tonalidades específicas, caracteres diversos y propios matices. No obstante, su naturaleza une, en su diversidad, a estos países, entre celebraciones, conflictos, reconciliaciones y vínculos que recuerdan una identidad suramericana: una historia múltiple y sin embargo única. La música andina, que incluye los modos de composición sonora que están por fuera de lo estrictamente armónico, melódico y lo métrico, como fundamentos de la categoría estética de la definición moderna occidental, es una herramienta fundamental para la perseverancia de la memoria histórica de sus pueblos, de sus culturas, para que éstas no caigan en el olvido de sus raíces, quedando expuestas a ser devoradas por presentes sin pasado.

Este artículo se construye como un intento por mostrar la relevancia de la música andina y precolombina a título de columna vertebral y sustento vital de perseverancia multiforme, recuperación y proyección a futuro de sensibilidades seculares, que otorgan, desde sus diferencias geopolíticas y psicológicas regionales, una dimensión propia de Suramérica que no puede caer en el olvido por un apetito globalizante del Capitalismo Mundial Integrado, sin duda cada vez más famélico y promotor de amnesias ancestrales.

Nos concentraremos singularmente en los lazos que comunican a Bolivia, Ecuador, Perú, Venezuela y Colombia, países de sentido cultural un poco más identitario a nivel de sincretismo entre sí. Lo anterior, de acuerdo con la Comunidad Andina (2023), dadas sus mayoritarias cohesiones y caracterizaciones en términos de cuerpo socio-político

institucional y sobre todo histórico precolombino, allí donde Argentina y Chile reciben su adhesión a la Comunidad Andina en términos sustantivamente de asociación, por razones preponderantemente -que no exclusivamente- territoriales. (CAN - Comunidad Andina, 2023).

Tesis y argumentos: aproximación a una cartografía social

La zona andina suramericana posee como una de sus principales y más determinantes características la de ser una geografía de acentuados matices: climas desérticos, así como altiplanicies de regularidad variable, que contrastan con zonas de espesor selvático dirigidas hacia interiores con temperamento de vorágine. Una geografía con estas diversidades bioclimáticas genera, por igual, comunidades culturales disímiles y de complejidad diferencial. Lazos cohesionadores, empero, logran el diálogo entre etnias, idiosincrasias, prácticas e identificaciones crecientes hasta la posible consolidación de inmensas alianzas político-territoriales, capaces de devenir imperios. Tal fue el caso del Imperio Inca, que abarcó territorios de expansión monumental al implicar desde lo que hoy es Pasto, partiendo de la zona suramericana del norte, hasta alcanzar el Sur, Chile, por la actual ciudad de Talca. Tal trayecto abordó de paso territorios concretos de las hoy Naciones-Estado como el Ecuador, Bolivia, Perú y la Argentina.

Los procesos de colonización, así como los posteriores movimientos independentistas, acabaron con la intención territorial de la consolidación de una región andina imperial de reconocimiento internacional, por lo menos a escala jurídica. Es lo que muestran con acierto Ochoa, Morales y Payán (2014) al apuntar que:

Al llegar los españoles, el Imperio se dividiría en múltiples colonias, siendo la más importante la del Virreinato del Perú, que después de la independencia, se dividió a su vez en varias naciones. Ya para los tiempos del movimiento independentista, el Libertador Simón Bolívar intentaría infructuosamente la creación de una Gran Colombia a partir de la unificación de Venezuela, Ecuador y Nueva Granada (la actual Colombia). Un posterior intento de reunificación del Perú y el Alto Perú (Confederación Perú-boliviana) alcanzó a durar tres años, hasta ser disuelta por Chile y Argentina en 1839. Este sería el último intento de crear una nación

andina tomando como base los antiguos territorios del Imperio Inca. (p. 5)

Hoy por hoy, con miras a conservar, en lo absoluto una aspiración imperial, pero sí por lo menos la cohesión pretérita que logró unir históricamente geografías tan dispares como geopolítica y culturalmente afines, la Comunidad Andina es un conjunto de naciones que se vincula entre sí con el sentido de recuperar su memoria colectiva (2023). Memoria capaz de re-crear lazos perdidos y vínculos interculturales en la identificación espiritual de los Andes, que realza, despierta y otorga una identidad histórica. Por identidad se entiende aquí, según Milla Villena (2018), una resultante que surge como respuesta a las necesidades materiales e inmateriales que reflejan el sentir común de sus pueblos. Éstas van tejiendo una cultura, que es el lugar de reconocimiento donde se construyen las historias, tensiones, festividades, pugnas, mediaciones y convivencias que están detrás de lo mestizo y lo criollo.

También implica el concepto de *cultivar*: cultivo de la sapiencia espiritual que fecunda la creación material y que posee la siguiente característica identitaria: “la Cultura Andina entiende que la Sabiduría y la Espiritualidad son una unidad indivisible.” (2018, p. 35). No obstante, el concepto de cultura en estas mixturas psicosociales y geopolíticas es complejo dado que los procesos de culturización implican también escenarios donde se materializan las tensiones y conflictos no exentos de violencias y amalgamas de poder, que están detrás de lo mestizo o de la imposición y/o asignación de las identidades territoriales.

Desde una perspectiva institucional-gubernamental, los países que encabezan la misión de fortalecer una compenetración políticamente solidaria son Bolivia, Ecuador, Perú y Colombia, unidos por pasados hondamente equidistantes, y presentes culturalmente paralelos e idiosincráticamente afines. Es preciso recordar aquí un poco de historia reciente: los cuatro países en mención, junto con Chile, firmaron, el 26 de mayo de 1969, el llamado Acuerdo de Cartagena, con el objetivo de optimizar, de forma mancomunada, la calidad de vida de sus pueblos e individuos a partir de una sólida unificación colaborativa en los planos económico-sociales fundamentalmente. Alzó vuelo así el Pacto Andino de integración recíproca. En el año de 1973 Venezuela se alió al Pacto. Chile, empero se retiraría del mismo en el año de 1976.

La Comunidad Andina se ha distinguido desde entonces por una sólida fragilidad (valga el oxímoron), pero también por el constante enaltecimiento de la unión histórica en las diversidades locales de etnias, dialectos y prácticas ideológicas, tanto artísticas como políticas (CAN, 2023).

Los Estados andinos se consideran, desde esta perspectiva, como el grupo de países de soberanía suramericana al compartir la cordillera andina y la civilización incaica a título de palimpsestos. Propiamente hablando estos países son Perú, Ecuador y Bolivia, pero también, a escala bio-cultural, el suroeste de Colombia, el norte chileno y el noroeste argentino. La CAN (2023) afirma que Venezuela, Colombia, Chile y Argentina sólo son considerados territorios propiamente andinos en razón geográfica.

Romero y Mendívil (2018) nos recuerdan al respecto que, al igual que los instrumentos musicales de los diversos pueblos suramericanos, las prácticas y actividades culturales poseen una vitalidad que las hace propensas al desplazamiento azaroso y contingente; la música, comprendida como un fenómeno social que se moviliza transversalmente entre determinados contextos y tiempos históricos, no es independiente de las mareadas sociales en que se despliega. Con respecto a la música andina, afirman los autores:

La música que se practica en los Andes no es excepción alguna. [...] Desde los albores del formativo cultural andino, migraciones, guerras, rutas comerciales y expansiones coloniales la han transformado sustancialmente. Hacia finales del siglo XIX, la música andina pasó a ser motivo de investigación y especulación dentro de la academia. Pioneros de la musicología sobre los Andes [...] en los albores del siglo XX intentaron sistematizar su variedad musical, recopilando material empírico para cotejarlo con informaciones históricas y etnográficas. A la sazón, clasificaron los géneros musicales andinos, sobre la base de su función social, en cantos religiosos, lamentaciones funerarias, canciones de amor como los harawis, canciones de despedida, canciones pastorales, etc. (Romero y Mendívil, 2018, pp. 5-6)

Como revelan estas investigaciones, la música andina no escapa a las taxonomías, pero su multiplicidad en constante movimiento y transformación sincrética la hace imposible de encasillar en marcos herméticos. Ésta se da a través de una gama multiforme que

atraviesa ambientes y geografías de la más diversa índole, hermanándolos a lo largo de la inmensa cordillera.

Los procesos de industrialización influyeron en el aceleramiento, pero también en la hibridación, de los vínculos culturales: la edificación paulatina de rutas de comunicación terrestre a comienzos del siglo XX, así como el arribo de inventos como la radio, lograron nuevas mutaciones en la música andina, allí donde sus métricas y tipos de instrumentos acostumbrados, se fusionaron con novedosas sonoridades de formatos diversos y de escala internacional: el saxofón (de origen belga y ligado al jazz), por ejemplo, comenzó a ser utilizado como orquestación andina. Así, es relevante dar a entender que la música de los Andes, como toda música, siempre ha estado en constante devenir (Romero y Mendivil, 2018, p. 6). Se resalta entonces una pregunta orientadora del presente artículo: ¿cuál es el panorama musical andino que existe hoy, después de los cambios demográficos y tecnológicos ocurridos en el mundo hacia finales del siglo pasado?

Existen, de acuerdo con los autores citados, por lo menos tres tipos de panoramas en los cuales la música andina pervive y se erige como un vector de unión grupal y como un medio para la conservación de valores culturales:

1. Las prácticas musicales en contextos llamados tradicionales, formales e informales;
2. Las fiestas y ceremonias musicales andinas en los diversos territorios implicados por la cordillera.
3. Las composiciones musicales en nuevos contextos y ámbitos resultantes de los fenómenos migratorios detonados por lo que el etnólogo indígena Arjun Appadurai ha denominado “modernidad desbordada” (Appadurai citado por Romero y Mendivil, 2018, p. 7). Esto es, las transformaciones masivas demográficas y tecnocráticas, propulsadas por la globalización.

Pero hay un factor aún más significativo a la hora de pensar las raíces sonoras andinas como prácticas recuperadoras de historias ancestrales olvidadas por esta modernidad desbordada: los instrumentos musicales. Desde siglos precolombinos, las flautas de Pan o zampoñas, y las flautas verticales o de ducto, dominaron la geografía andina en su extensión aún no conceptualizada por los sistemas de racionalidad estrictamente occidental. Las quenás y las zampoñas:



Imagen 1. Ejemplo de zampoña o flauta de pan¹. Imagen tomada de Jinnmon, H. (2017). Zampoña tubos. Fuente: «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zampo%C3%B1a_tubos.jpg»

[...] en sus versiones de “flautas colectivas” son las más simbólicas del mundo andino; ello sin duda nos habla del enraizamiento del instrumento y su expresión sonora y musical tan profundamente que a lo largo de milenios se ha ido reinventando y logrando vigencia, o dicho de otro modo, nuestras sociedades andinas, a pesar de miles de años de transformaciones internas y externas casi de manera inconsciente, expresan identidades basadas en sus tradiciones sonoras milenarias. [...] Las evidencias del uso de la flauta de Pan en territorios y sociedades prehispánicas que hoy forman parte del Ecuador son sorprendentemente abundantes y variadas. Esta abundancia está basada en la gran cantidad de cerámicas escultóricas de instrumentistas y su diversidad en la cuantía de modelos. [...] Es posible que en el período Formativo Temprano o Fase Valdivia (3200 – 2300 a.C.) ya se hayan conocido las flautas de Pan. (Romero y Mendivil. 2018, pp. 13-14)

En el marco de la cultura Cerro Narrio o Chaullabamba (Chimborazo, Loja, 2000 a. C.- 400 d. C.), en el crepúsculo de la fase Valdivia y la aurora de

1 Escuchar muestra: Atuaje, J. (2022). Solo De Zampoña Extrema (Basto). En «<https://www.youtube.com/watch?v=fOjIDbHgiUY>»

Machalilla, han sido encontrados instrumentos musicales como trompetas bajo la forma de caracoles marinos modificados, un flautín vertical provisto de una apertura bucal de carácter quena, de material óseo, al mismo tiempo que una flauta de diseño horizontal, realizada también en hueso. Y eso no es todo. En el período denominado Formativo Medio, en la cultura Machalilla en mención (2300 – 1300 a.C.), se halló el que es quizás el utensilio musical de mayor antigüedad en la geografía hoy ecuatoriana: una flauta de hueso provista de cinco orificios para la modulación y matización de las vibraciones sonoras. Según Godoy (2005), “esta flauta pentafónica de hueso, sería el instrumento musical más antiguo encontrado en nuestras culturas”. (p. 7)

Los estudios arqueológicos no acaban aquí: Cívallero (2021) y Aretz (1991) revelan investigaciones sorprendentes que evidencian la existencia madura de flautas de Pan al interior de las etnias prehispánicas del norte suramericano: la actual Guayaquil, por ejemplo, resguardó en sus subsuelos instrumentos de viento dotados de una antigüedad aproximada de dos mil trescientos años. Así también, en el período Formativo Tardío se han obtenido muestras conservadas de artefactos musicales propios de la cultura Chorrera (1300 – 300 a.C.), silbatos de forma animal, sonajeros cuya población construyó series considerables de objetos propios para hacer melodías perdurables: es el caso de atabales de cerámica, ocarinas de arcilla, flautines verticales, cascabeles y garrafas silbantes.

Godoy citado por Romero y Mendivil (2008), indica que en la cultura Los Tayos, de la misma época, se hallaron instrumentos musicales del tipo rondadores de piedra y silbatos hechos con vegetación tubular, que servían igualmente para el diseño de tojos o bajones. Se trata de una inmensa diversidad de flautas manufacturadas con carrizos, huesos y arcilla, entre otros, que resaltan un muestrario que atraviesa los siglos. Y si esto ocurrió en territorios hoy ecuatorianos, las geografías que adquirirán el nombre de Perú no se quedan atrás: las civilizaciones de Paracas, Cupisnique, Salinar y Chavín, revelan instrumentos que datan del mismo período, tales como flautas con formas de aves. En la cultura Capulí, en un lapso que va de quinientos años antes de Nuestra Era a quinientos años después, se han descubierto flautas de Pan de material pétreo, payas de basalto provistas de cuatro perforaciones, con un colgador portátil. Hallazgos sorprendentes.

Ahora bien, Valdivia (2018), al realizar una iconografía musical en las representaciones antropomorfas de la cultura Jama Coaque, nos habla especialmente de una escultura en cerámica ubicada en el Museo de las Culturas Aborígenes de la Cultura Bahía, donde se puede contemplar una pareja, un dueto de antartistas, similar a los que van a ser hallados posteriormente entre los Mochicas (Perú):



Imagen 2. Dueto de antartistas². Imagen tomada de López Saco, J. (2014). Sabidurías de las culturas antiguas *Antiguas culturas de Ecuador I: Jama-Coaque*. Fuente: «<https://asiahistoria.blogspot.com/2014/01/antiguas-culturas-de-ecuador-i-jama.html>»

A lo largo de este breve panorama precolombino, se ve cómo las investigaciones arqueológicas dejan a la posteridad datos cuando menos impresionantes, que resaltan la perdurabilidad de varios de los instrumentos citados, símbolos axiales de culturas remotas, cuya música resuena hasta nuestros días, enriqueciendo la nuestra, enseñándonos sus orígenes y su actualidad. Sánchez (2018) concluye:

Del período de Integración en adelante (500 – 1500 d.C.) tenemos culturas como Cuasmal o Tusa, Cashaloma, Manteño, Cara, Cañari, Urcuquí, Piartal, Nariño y otras, que han dejado bastante evidencia del uso de instrumentos musicales,

2 Escuchar muestra: Luchonatural. (2021). *Sonido de Antara*. <https://www.youtube.com/watch?v=cARDyO4jmDs>

principalmente de flautas de Pan. De esta última ha quedado un ceramio donde se ve a un músico tocando una flauta de Pan de cuatro tubos y portando un instrumento de percusión a la vez. La flauta de Pan en "W". Uno de los modelos de flautas de Pan más representativo del Ecuador prehispánico, es el modelo en "escalera convergente", "doble escalonado" o "W" y que se aprecia nítida y masivamente en vasijas escultóricas de las culturas Tolita, Jama Coaque y Guangala. [...] Es posible que este modelo haya sobrevivido con la etnia Kuna (situados entre Colombia y Panamá), quienes interpretan en la actualidad una flauta de Pan llamada kammu purrui. Esta flauta tiene claramente una semejanza morfológica con el modelo "W" precolombino y en la actualidad se encuentra vigente, pues es tocado de manera colectiva por estas poblaciones. (p. 17)



Imagen 3. Ejemplo de rondador³. Imagen tomada de: Inti-sol. (2007). Rondador instrumento de viento de Ecuador. Fuente: «<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rondador.jpg>»

Los autores citados hacen especial énfasis en el Rondador como instrumento por excelencia a la hora de recuperar, para el presente, una antigüedad milenaria: pieza representativa de las zonas andinas del Ecuador, es muestra significativa de las elaboraciones musicales andinas prehispánicas por excelencia en el tiempo, al igual que el capador colombiano. Al día de

hoy, es un instrumento que se reacomoda sin cesar, y sin perder su esencia, a múltiples de las tendencias musicales con inclinación indigenista, traspasando fronteras, expandiéndose por toda Suramérica: "[...] El sonido lastimero del rondador transporta la mente a los páramos de Chimborazo, Tungurahua, Cotopaxi e Imbabura donde los pastores cuidan sus ovejas [...]" El Rondador siempre fue considerado un instrumento sagrado por los indígenas. Se hace de cañas de carrizo, de caña tunda (que viene de la Amazonía) y de tundilla. (Sánchez, 2018, p. 18).

Se verá a continuación la manera en la que, a lo largo de los diversos países implicados más directamente por la Cordillera de los Andes, ésta fortalece el presente, al recordarle sus cimientos, tan sólidos como vigentes, creados en una antigüedad ancestral que, para quien sepa escuchar, le habla al oído día a día, engrandeciendo su sensibilidad.

Perspectiva metodológica: sincretismos culturales

Para Merriam (2008), las funciones de: 1) entretenimiento, 2) expresión simbólica, 3) creación y fortalecimiento de acuerdos sociales desde una fraternidad afectiva, 4) nexo -a veces conflictivo-, con las instituciones sociales, 5) dimensión ritual y religiosa, son las dimensiones preponderantes que más se vinculan con la música andina. La función de entretenimiento concierne al placer y a la distensión que pueden causar las diversas melodías. La función de expresión simbólica se realiza en la visualización y concretización de ideas e ideales compartidos. La función de creación y fortalecimiento de acuerdos sociales representa los sistemas de valores que son aceptados y/o rechazados en el contexto psico-territorial. El nexo con las instituciones sociales traduce la tensión entre la mercantilización serial y la composición artesanal. La dimensión ritual y religiosa, apunta hacia las cosmovisiones que dan sentido a las auroras y ocasos culturales.

La música andina se traduce efectivamente, considerando lo anterior, en una sensibilidad múltiple que conserva una memoria perseverante en el tiempo y en el espacio. Ésta, en el caso boliviano, se expresa representativamente a manera de elegía pasional sutilmente atávica. Es lo que expone Orozco (2010) al recordar las palabras del célebre escritor Carlos Medinaceli (1898-1949), autor de la reconocida

3 Escuchar muestra: García Coque, Jh. (2017). *En las Montañas (Sanjuanito)*. «https://www.youtube.com/watch?v=Km8Ex_P65tE»

novela *La chaskañawi*, en la que da una descripción testimonial y a su vez autobiográfica de la sensibilidad boliviana desde su perspectiva. El escritor retrata en esta obra su ser y su cultura, y no cesa de acentuar positivamente que, desde su mirada, en Bolivia la naturaleza es en extremo vehemente, veladamente impulsiva, carente de mayor premeditación, espontánea, paradójica, ruda y al mismo tiempo parca. Con todo, creadoramente cruda:

En Bolivia (...) nuestra vida es netamente pasional. Oramos por impulsos bruscos, indiscriminados, irreflexivos, estimulados por una fuerza instintiva que no es la dirección de la voluntad consciente, sino el arrojito calenturiento de la fuerza de la sangre. Por eso, tanto en religión como en política, en arte como en comercio, seguimos obrando pasionalmente, sin reflexión ni análisis. Nos apasionamos lo mismo por un santo que por un caudillo (...) Vivimos una existencia pseudomorfótica: las formas externas de nuestra vida son europeas, pero el contenido esencial con que llenamos esas formas es indígena. Ahí está el conflicto de nuestra vida como nación. (Medinaceli citado por Orozco, 2010, p. 154)

Presente occidentalizado pero construido sobre sólidos pilares propiamente indígenas, donde el concepto de Estado-Nación y su cultura musical se inviste de raíces pretéritas. La civilización de Tiahuanaco, que data del 400 a. C. aproximadamente, por ejemplo, logró en términos musicales independientemente de Europa, que transmitió a territorios suramericanos siglos antes del arribo de los españoles. Díaz (2013) confirma este hecho al afirmar que el modelo de pífano militar europeo regenta ciertamente la organología de las flautas traversas más arcaicas de Sudamérica, a excepción del aerófono travesero de Tiwanaku, considerado como el único ejemplar encontrado en su morfología andina. Éste se aleja del canon europeo y manifiesta un tipo de flauta travesa propiamente auténtico, por no decir único, de la América del Sur precolombina.

Esta autenticidad se refleja en un carácter, en un modo de ser, de existir, de crear, y en particular de componer música: autenticidad cultural cuya fuerza fáctica, simbólica y espiritual se traduce robustamente en la identidad de los pueblos actuales.



Imagen 4. Pifanos suramericanos⁴. Fotografía tomada en el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari – CCE. (2020). Pífano. Sede Nacional Casa de las Culturas.

Fuente «<https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/el-pifano/>»

Resultará sorprendente la importancia de recordar lo que parecería una evidencia, y que, desde luego, concierne a toda América, pero con respecto a Bolivia, afirma nuevamente Orozco (2010):

[...] la historia de los territorios que hoy son Bolivia se remonta a muchos siglos antes y –discútase cuanto se quiera– somos el resultado no solo histórico sino también geográfico de una sociedad que se formó aquí, que hoy es la Bolivia que conocemos y donde compartimos, como herederos comunes, esa historia y este paisaje antiguos. Para los bolivianos, al fin de cuentas, el pasado no ha dejado de ser un presente y quién sabe si no radica allí nuestra mayor fortaleza como grupo humano”. (p. 154)

Es verdad que, a través de sus raíces musicales, sonidos, danzas, latitudes socioambientales de contraste inesperado, se crean festividades, celebraciones, rituales, ceremonias y demás fenómenos que implican la fortaleza de una cohabitación que deviene en relevante y auténtica construcción colectiva, provista de creación de valores compartidos, de una *autopercepción-en-relación con-el-otro*, donde los cuerpos y los lenguajes contemporáneos se mezclan y se coproducen con los movimientos, la herencia y pervivencia de las lenguas nativas.

4 Escuchar muestra: Banda Autóctona de Exalumnos del Colegio Don Bosco El Prado “José Luis Limachi”. (2018). *Auqui Auqui - subiendo huayruru en pífano*. «https://www.youtube.com/watch?v=7RflqANq_fc»



Imagen 5. Percusión Tinya.⁵ Imagen tomada de Aleriblog. (2016). Tinya. Instrumentos andinos. Fuente: «<https://aleriblog.wordpress.com/2016/07/18/instrumentos-andinos/>»

Se trata de vientos que resuenan, a su manera, también en Ecuador, donde la relevancia trascendente de la música resiste y persevera en la memoria de sus habitantes a través de los calendarios festivos, los rituales quichua con sus instrumentos forjados por compositores principalmente montubios. Los cantos, las danzas, hablan desde el carácter sacro de la tierra, fenómenos moldeadores de melodías labradas: tambores hechos en madera de cedro recubiertos de piel de animales, provistos de cera y piolas de pita chambira y caparazones de tortuga. El pingullo, como flauta fabricada de la llamada caña tunda, tallada sobre huesos de cóndor, da una autenticidad regional a las fuerzas sonoras. Por ejemplo, los tambores de madera y las percusiones tinyas, alteran su intensidad dependiendo del lado en el que se toque, pues diversas pieles, como las del zaíno, recubren uno de los extremos logrando una gravedad auditiva manifiesta.

Sandoval (2001) resalta que, para erigir una sólida fuerza de identidad ecuatoriana como se reconoce desde lo musical, el indígena nativo, todavía en buena parte marginalizado, pero abrigado constitucionalmente bajo el proyecto moderno de lo nacional-global, construye formatos de expresión que, en el plano de la música, se asientan en cancioneros propios, no constitucionalizados jurídicamente -al menos en su totalidad-, los cuales determinan sectores culturales que se oficializan con el paso del tiempo.

5 Escuchar muestra: Lebuy, C. (2021). «Tinya. <https://www.youtube.com/watch?v=o828EGc0NR4>»

Toda cosmogonía es por definición el paso de un Caos (un olvido irreversible, una amnesia incurable; la disolución de una naturaleza en su propia ausencia de sentido) a un Cosmos. El cosmos ecuatoriano revela una composición plagada de constelaciones marginalizadas, pero hoy en vía de recuperación mnemotécnica gracias a estudios como los aquí señalados. Se trata de una nomenclatura en composición musical incesante a lo largo de siglos: la creación de un norte gracias a los Caranquis, habitantes de las sierras de Imbabura y de Pichincha, los poblados de Cotopaxi, la etnia salasaca del Tungurahua y del Chimborazo. La composición de un sur ecuatoriano, a través de los indígenas Cañari del Azuay, así como de los saraguro de Loja. La Amazonía conjura su caída en el olvido, a través de pueblos hacedores de memoria como los shuar-achuar, los A'í, los huaorani, los siona-secoya, los záparo y los kichwas orientales.

Es así como las comunidades quichuas andinas han compuesto cosmogonías sensibles que habitan las serranías y montañas de Sudamérica, a muchas de las cuales bautizan: Cotopaxi, Chimborazo, Pichincha. La música de estas constelaciones territoriales ha sido determinante en la composición del cosmos ecuatoriano: en su solidez sensitiva cohesionada por las afectividades musicales indígenas andinas-quichuas. El siglo XXI ecuatoriano, robustecido por este despertar cosmológico, inviste nuevas generaciones:

Los estudios ligados al pensamiento andino han desarrollado conceptos de la cosmología andina, sobre la base de la lengua kichwa y los principios que influyen en el ordenamiento de su mundo: el tiempo y el espacio. También, y con una orientación más cotidiana y pragmática, han tratado las prácticas artísticas indigenistas-urbanas (música, danza, ritualidad, mitología, etc.), sobre todo de los jóvenes ligados al proceso cultural y político de las organizaciones indígenas del Ecuador. (Sandoval, 2001, p. 12)

Al concentrarnos en la dimensión musical, específicamente cancionera, de estas poblaciones, Godoy (2005) menciona que la canción andina está relacionada al canto laudatorio específicamente dirigido hacia la Madre Tierra. Descripción quizás un poco reduccionista, por necesidad de practicidad expositiva, pero abierta a la discusión y consecuente ampliación a medida que diversos hallazgos elucubren las perspectivas de elaboración melódica y sus sentidos.

En el universo de la música andina ecuatoriana se encuentran y potencian entre sí ritmos como el Sanjuanito, la Saltashpa y el Fandango, principalmente. En la provincia de Imbabura, digna de mención especial gracias al no menor volcán que alberga, y que recibe el mismo nombre, el ritmo que más destaca como puente espiritual entre lo terrestre y lo celeste es el Sanjuanito: de carácter alegre y melancólico a la vez, refleja la sensibilidad psicológica ecuatoriana, que se debate entre la ilusión y el desengaño, entre la añoranza y la nostalgia de una Tierra aparentemente perdida.

Godoy citado por Farinango (2022) apunta que el Sanjuanito que se está realizando en la actualidad no se centra casi en el carácter tradicional del mismo, sino que se inclina hacia la búsqueda de innovación, adaptaciones y préstamos transculturales. Esto no es necesariamente algo negativo: las culturas, en su vitalidad, se transforman gracias a sus constantes desplazamientos y prácticas epocales, lo que hace parte también integral de toda producción musical. Como se ha dicho, tradicionalmente al interior cosmológico de la música andina ecuatoriana los ritmos sobresalientes son el sanjuanito, la saltashpa o el fandango, pero “la nueva generación de músicos e intérpretes fusionan elementos rítmicos foráneos. Es así que se pueden identificar fusiones de la música andina con la tecno cumbia, el rock, la electrónica, el hip hop y el reguetón” (Farinango, 2022, p. 88).

Puede decirse, para concluir este segmento de la exposición, que la cosmología de la música andina ecuatoriana, así como de la música andina en general (lo veremos en el caso del Perú) se desglosa en por lo menos cuatro sentidos paradigmáticos:

1. Reconstrucción ancestral, evolución transformativa y fortalecimiento de una identidad geopolítica;
2. Expresión proyectiva de estados histórico-afectivos, así como de sentimientos singulares y colectivos autóctonos;
3. Creación de espacio-tiempos determinados por tonalidades de la cultura, que se transmiten en melodías capaces de forjar memorias colectivas;
4. Método de conservación de las obras e interpretaciones musicales en su sentido de pervivencia.

Estos cuatro rasgos (de carácter evidentemente no exhaustivo), caracterizan un modo de ser que fortalece a la música propia de la cordillera andina en su sentir más relevante y transversal, pues, se verá,

implican no sólo a Ecuador y a Bolivia, sino también, de manera ejemplar, a Perú, a Venezuela y a Colombia de forma preponderante, más no excluyente.

No es de extrañar que la música de los andes peruanos haya resistido o cuando menos integrado de tal forma, como pocas en Suramérica, la presencia de las industrias macroeconómicas extranjeras. Su tradición precolonial reposa sobre sendos pilares de multiplicidad asombrosa. La gama de ritmos e instrumentos ancestrales en efecto sorprende:

Montoya (1996) nos recuerda que:

En 1532, año en el que se produjo la invasión europea, había entre los incas una diversidad musical muy grande. En cuatro siglos y medio lo grueso de esa diversidad se ha mantenido en— por lo menos— seis grandes rubros. El primero, y más extendido en todos los andes, es el wayno en sus diversas versiones: señorial, cholo, indio y con nombres diferentes: wayno, chuscada, cholada, pampeña, wayñu. El segundo es el complejo del puqllay llamado por los españoles carnaval que en su origen fue una fiesta de la reproducción del ganado y que tiene diversas variedades regionales: puqllay, carnaval, wifala, wayllacha, pumpin, araskaska y pasacalle. El tercero es el conjunto de danzas y canciones de la producción (en la agricultura: harawi, wanka, waylarsh, yupay y yarqa aspiy; en la crianza del ganado: santiago, toril, rodeo, herranza, turn vilay, y wanka). El cuarto, corresponde a las canciones del ciclo vital (matrimonio, wasichakuy-safacasa-casa nueva, aya taki-canción de los muertos, y wawa pampay-entierro de los niños). El quinto es el conjunto de canciones religiosas para los apus-wamanis-Dioses Montañas y para los santos y santas de la Iglesia Católica. El sexto es la danza colectiva (kaswa, waylarh y pirwa) que si bien es cierto que hasta 1950 era parte del complejo de producción, en la segunda mitad del siglo XX comienza a convertirse en una danza-espectáculo al margen del calendario agrícola. Finalmente, el séptimo es el yaravi con variantes regionales importantes (Ayacucho, Arequipa, y el Triste del norte). Antes de la invasión española había instrumentos de viento (quena, pinkullo, pinkillo, flautín, clarín, pito, tarka, ziku (zampoña, flauta de pan) rondador (antara, andara), pututo, ocarina, flauta transversa,

waqra puku (wiquchu, waka waqra) y el lunkur o mamaq. Los instrumentos de percusión eran la tinya, el wankar, la roncadora (chiroco, caja, pinkillo), el bombo, el dindin y la sonaja. (Montoya, 1996, p. 484)

Instrumentos como la guitarra, la mandolina-ban-durria, el violín y el arpa fueron integrados por los quechuas en el ámbito de un sincretismo cultural ya en auge. El charango, por ejemplo, se consolidó en el corazón del período virreinal (siglo XVI), siendo familiar cercano del laúd, pero también primo hermano del timple, proveniente de las Islas Canarias.

En el transcurso de los años siguientes, instrumentos propiamente extranjeros comenzaron a arribar y asentarse en el Perú castellanizado, tales como la armónica, la trompeta, el clarinete, los tambores barrocos de ornamentación acentuada, el saxofón, el bandoneón y los diversos tipos de pianos, por mencionar un reducido ensamble. Pero ya con esto fue más que suficiente para la creciente consolidación de orquestas con numerosos integrantes, bandas formales e informales, conjuntos y estudiantinas, así como duetos y tríos de integrantes mestizos hispanoparlantes, bilingües o multilingües, factor determinante en la tendencia de las composiciones y sus letras, en ocasiones de resistencia ante una globalización de la que inevitablemente se es partícipe, en ocasiones estrictamente nativas como acento en una pretérita sensibilidad no europeizada.

Veamos ahora si los casos de Venezuela y de Colombia, particularmente, poseen un acervo tan considerable como el peruano y el ecuatoriano a la hora de no perder su naturaleza andina en términos de dimensión musical relevante como fuerza histórica patrimonial, capaz de sostener secularmente la memoria de los Andes que las habita, al mismo tiempo que arriesgan su descuido ante los imperativos de una cuarta revolución industrial progresiva, que mira enhiestamente hacia la creación de inteligencias artificiales virtuales, que pueden debilitar sugestivamente el mantenimiento vivo de un pasado tradicional en presencia tangible.

La población que vive en el territorio conocido hoy como Venezuela da muestras, desde épocas prehistóricas hasta la actualidad, de una cantidad diversa de dialectos musicales que señalan el enraizamiento de sus habitantes con la geografía que los ve crecer como cultura. Las permanentes tensiones entre los

pueblos de una región, y la misma, ponen en juego series de determinismos y choques que escapan a la naturaleza humana (las fuerzas elementales en su hábitat primigenio), pero también posibilidades de acción individual y colectiva frente a esta Naturaleza desbordante: más aún si los habitantes de una geografía logran reflejar y traducir a su modo, a través del arte, de la ciencia, y/o de la filosofía (en el amplio índice de cada ámbito), estas variaciones geográficas y darles un sentido de cohesión poblacional y comunión ambiental, fomentando un sentido constructivo y no de autodestrucción.

Por ejemplo, ante el posible determinismo corrosivo de una zona volcánica en erupción latente (las fumarolas del Sanare o del Cocone, entre otras), la música en nuestro caso puede testimoniar este fenómeno y dejar su registro como acontecimiento transformativo y creador de nuevas composiciones territoriales e incluso sociales. En tal orden de ideas, caben aquí las acotaciones de Jiménez (2021) al afirmar que: “si se considera que la historia es geografía humana en el tiempo, es dable comprender el paso de un determinismo a un posibilismo en los nexos del hombre y su música con el entorno (pp. 434-435).

Venezuela es un país de carácter eminentemente musical. Partiendo de las melodías indígenas precolombinas, hasta los sonidos electroacústicos ciudadanos contemporáneos, cada vibración sonora posee una identidad característica, capaz de ramificarse y sincretizarse interculturalmente, así como intercontinentalmente:

Venezuela es un país musical. Desde la presencia de sus aborígenes hasta la de compositores vanguardistas y músicos populares del presente, todos los elementos del lenguaje musical están penetrados por las raíces, evidentes u ocultas, de una presencia que establece el sello de la identidad geográfico-musical de sus creadores, una identidad que nace en el tumulto urbano de los centros poblados del país, en el piedemonte de la cordillera andina, en las extensas costas del litoral caribeño, en las riberas de los majestuosos ríos guayanese, en las dilatadas llanuras centro-occidentales, en el variopinto color de las islas, en el umbrío y entramado verdor de la selva, pero que también puede estar inficionado del trepidar neoyorquino o de la sutil ondulación de las danzas del Lejano Oriente. (Jiménez, 2021, p. 464)

Buena parte de este arraigo (y al mismo tiempo expansión musical) lo debe Venezuela a sus instrumentos y a sus intérpretes principalmente folclóricos, esto por su capacidad excepcional de mixtura sincrética, simultáneamente receptiva y efusivamente multiforme: instrumentos de viento, de cuerdas o de percusión, poseen una posibilidad de mixtura y de flexibilidad sin par al referir alcances simbólicos e ideográficos. Los chimbanguales o tambores de San Benito (como se les conoce en determinadas regiones), por ejemplo, homenajean la presencia misteriosa de la negra santería, comunicando creencias católicas y africanas sin perder la naturaleza andina y localmente zuliana.

Las propiedades de estos tambores muestran una flexibilidad formal asombrosa en su materialización: los requintos, el medio golpe, el repuesto, el jalao, el respondón, el tambor mayor, todos atabales derivados, que simbolizan diversas imágenes propias y testimoniales de la región que los adopta y también fabrica: a saber, el sur del lago de Maracaibo. Así también el tambor Cumaco, de árbol de aguacate, guayacán o bucare, característicos de las festividades de San Juan.

Pero no sólo están los tambores como instrumentos donde la música y lo ideográfico se compenetran en mixturas transculturales: la charrasca de metal se ejecuta en festividades como los aguinaldos, con toda su connotación simbólica navideña; o el palo de lluvia, símbolo del clima húmedo regional. Por el lado de las bandolas, el estudioso de la música venezolana de raíz tradicional, Miguel Porras-Becerra (2021) puntualiza que en Venezuela existen tres tipos, considerados desde la perspectiva de sus encordaduras: 1) la bandola llanera, de cuatro órdenes simples, 2) la bandola central, también de cuatro órdenes, pero dobles; y 3) la bandola andina de seis o cinco órdenes dobles y triples. El investigador realiza una comparación con el cuatro como instrumento similar, pero de disímil idiosincrasia:

[...] comparándolo con el cuatro, la bandola no es un instrumento tan popular; es conocido y reconocido como venezolano y su uso es para músicas determinadas, sobre todo folklóricas. De hecho, del movimiento de agrupaciones al que estamos aludiendo son pocas las que la tienen una bandola en su formato, pero es cierto, que los bandolistas Saúl Vera y Moisés Torrealba, han podido introducir a la bandola en un repertorio

experimental, innovador, llevándola a trabajar con ensambles donde tienen un contexto distinto al que están acostumbradas, pasando del folklore a esas músicas que podemos llamar de raíz tradicional. (Porras-Becerra, 2021, p. 65)

Limitamos la anterior ejemplificación a un circunscrito pero representativo muestrario de instrumentos tradicionales propios de la región andina de la Tierra de Gracia, capaces de insuflar un pasado histórico a un presente que hace historia.

Ahora bien, si viramos la mirada hacia el occidente: allí está Colombia. La zona Andina es una de sus seis regiones naturales, junto con la Orinoquía, con la que limita al este, el Pacífico, con el cual limita al oeste; la región insular; el Caribe, con el que limita al norte y, por supuesto, la Amazonía, con quien limita al sureste. Se encuentra localizada en la parte central del país, y lo que se conoce propiamente como la subregión Andina Centro Occidental, en la que más encontraremos acervos musicales que implican una perseverancia histórica identitaria, está constituida por geografías y culturas propias de Caldas, Valle del Cauca, Antioquia, Risaralda y Quindío.

La canción andina popular tradicional colombiana surge de las relaciones de los individuos y las comunidades con su hábitat, con sus acciones y prácticas colectivas. Ésta traduce, en el caso colombiano y a través de la gaita, la marimba, la guacharaca y el cununo (por mencionar un reducido complejo instrumental), lo que las personas de cada región perciben, sienten, vivencian, sueñan y plasman en pensamientos y narraciones orales musicalizadas concretas. Al decir de Franco-Duque, L. F. (2005):

La música es símbolo de identidad cultural, emocional, estética y social de individuos que por años comparten una manera de vivir. Ella resume el saber ancestral con las prácticas espontáneas cotidianas, convirtiéndose en patrimonio de todos y parte esencial del afecto y la comunicación. Previo al impacto de los medios de comunicación en la cultura popular, existió un importante repertorio musical vinculado a momentos específicos de la vida cotidiana de las comunidades: es así como el nacimiento, la muerte, el amor, el trabajo, las guerras civiles, el paisaje, fueron temas tratados en la cancionística regional. (p. 10)

Los intrincados movimientos de habitación geográfica desde la conquista, en el que jugaron papel importante nativos del continente, pero también españoles y negros provenientes del África, fundamentalmente, desencadenaron de manera progresiva una abundancia étnica y cultural cada vez más fecunda. El proceso de mixtura tuvo una preponderancia importante, sin duda, y el crecimiento de la población afrocolombiana no se quedó atrás: mayoritariamente en el Chocó y territorios limítrofes, así como en la costa pacífica y en la sabana cordobesa. Entre los siglos XVIII y XIX se produjo el fenómeno denominado la colonización antioqueña, que influyó sobre un conjunto notable de municipios de los departamentos de Risaralda, Quindío, Caldas y el Norte del Valle del Cauca.

Pero antes de denominarse Antioquia, este territorio y sus amplios aledaños pertenecían a pueblos indígenas de las tribus de los quimbayas, de los tahamíes, de los nutabes y de los catíos, principalmente, cada uno con especificidades histórico-instrumentales y melódicas, como expresión de su pertenencia con su tierra. Sus composiciones sonoras, veremos, perviven a través de la conquista, a lo largo de la colonización antioqueña, y recuerdan al siglo XXI sus fundamentos y orígenes ancestrales.

Los quimbaya, con sus singulares cascabeles, ánforas antropomorfas, vasos silbantes y recipientes con forma de vegetales, complementaban, no de forma ornamental, sino ceremonial, objetos como los cascacos y las narigueras, con sus simbologías de poder jerarquizado. El sentido originario de estos instrumentos, que encontraremos también entre los tahamíes, los catíos y los nutabes, con sus flautas, maracas de chamán, el golpe rimado de los pasos en la danza y los mitos cantados, poseen el sentido profundo de replicar los ritmos selváticos de paisajes sonoros. Su música evoca narraciones que hablan de las celebraciones en torno a las cosechas, a la caza y a la pesca, pero también a la guerra y a las victorias entre territorios tribales. (Rodríguez, 2018)

La época contemporánea colombiana posee como herramienta facultativa por excelencia a la música andina para no olvidar los cimientos de su ser histórico, y esto a través de sonidos, instrumentos y timbres como los producidos por la guitarra y el tiple requinto, la bandola, el bombo andino o la flauta de carrizo.



Imagen 6. Ejemplo de Bandola andina colombiana.⁶ Tomada de Dusepo, E. (2011). Bandola Andina Colombiana. Fuente: «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bandola_andina_columbiana.jpg»

Son instrumentos, ritmos, sonidos, modulaciones de la andinidad musical colombiana precolombina y actual, que atraviesan umbrales y permean territorios suramericanos; memorias históricas de siglos pre y post colombinos, con miras a trascender también nuestro inmediato presente.

Conclusiones

Se ha mostrado hasta este punto una panorámica investigativa que reflexiona acerca de la manera en la que la música andina sobrevive como manifestación psicosocial, creada bajo factores geopolíticos, capaces de construir conjunciones singulares y grupales entre sujetos y territorios colectivos que enseñan una

6 Escuchar muestra: Valencia, D. (2014). *La bandola nuevo quimbaya*. «<https://www.youtube.com/watch?v=ONNZDvotNzo&list=PLBQxNGA8gTCAjXc7hqKxTAMu9hGjdTmQq>»

perseverancia histórica identitaria suramericana, en conexión y comunicación directa con una Naturaleza sur continental que data de siglos.

Este artículo ha intentado ahondar por diversas vías la importancia mnémica de la música andina y precolombina como suelo sobre el que camina la sensibilidad suramericana. Nos hemos centrado sustantivamente en los vínculos, territorios e instrumentos musicales que crean nexos profundos entre Bolivia, Ecuador, Perú, Venezuela y Colombia, principalmente, países de sentido cultural andino y de identidad precolonial preponderante por sobre los demás países que conforman, hoy, la Comunidad de los Andes. Se trata también de un llamamiento para futuras reflexiones en el marco de la presente línea temática.

A través del estudio de instrumentos musicales y etnias indígenas hacedoras de melodías e instrumentos propios de geografías andinas específicas, se resaltó que existen cuando menos tres panoramas preponderantes en los cuales la música andina subsiste y no cesa de recrearse como un vínculo de unión y como universo abierto para el mantenimiento y no-olvido de valores culturales propios de la geografía que signa su identidad y carácter: melancolía, tensión, hibridación, dolor, alegría; pero también ritualidad, ceremonia y festividad que se expresa a través de cantos, melodías y conjuntos instrumentales implicados y nacientes gracias a la cordillera. Pero están también las composiciones y cantos que surgen imprevista y paulatinamente en nuevos contextos y ámbitos, resultantes de fenómenos migratorios que la nutren, insuflan y pluralizan.

Es una historia múltiple y al mismo tiempo única que pervive en el presente, se sostiene en la memoria gracias a la cultura andina y su música en este caso concreto, que arraiga su identidad, la proyecta y hace participe en la construcción de un futuro que, empero, ya habita y se forja entre los sinsentidos de la brújula trémula de la globalización desbordada.

Referencias

Aretz, I. (1991). *Historia de la Etnomusicología en América Latina* (Desde la época precolombina hasta nuestros días). FUNDET, CONAC, OEA.

Bermúdez, E. (1987). Música indígena colombiana. *Maguaré*, (5), 85-98.

Can-Comunidad Andina. (2023). *Servicio Nacional de Aduana del Ecuador*. Reseña histórica. «<https://www.aduana.gob.ec/comunidad-andina-can/#>»

Civallero, E. (2021). *Flautas transversas de los Andes*. Wayrachaki editora. Comunidad Andina: 54 años de integración. (2021). *Secretaría General de la Comunidad Andina*. <https://www.comunidadandina.org/StaticFiles/2018720125527BROCHURE%20CAN.pdf>

Díaz, R. (2013). La flauta traversa del Nuevo Mundo surgió en Tiwanaku. *Revista musical chilena*. 67(219), 12-41.

Farinango, L. (2022). Representación cultural en la música andina ecuatoriana. *Raíces – Revista Nicaragüense de Antropología*, 6 (12), 87-99.

Franco-Duque, L. F. (2005). Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos. *Plan Nacional de Música para la Convivencia*. Ministerio de Cultura República de Colombia.

Galeano, E. (2020). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI Editores.

Godoy, Mario. (2005). *Breve historia de la música ecuatoriana*. Corporación Editora Nacional.

Jiménez, D. (2021). *La música en la geografía de Venezuela*. GeoVenezuela. Fundación Empresas Polar.

Merriam, A. (2008). "Usos y funciones". En: F. Cruces, & Et. al., *Culturas musicales*. Trotta, (pp.275-296).

Milla Villena, C. (2018). Cultura e identidad en los países andinos. En: *Chakiñan*, 6, 27-36. «<file:///C:/Users/hp/Downloads/Dialnet-CulturaEIdentidadEnLosPaisesAndinos-6703732.pdf>»

Montoya, R. (1996). Música chicha: cambios de la canción andina quechua en el Perú. *Cosmología y música en los Andes*. (pp.483-496). «<https://core.ac.uk/download/304707932.pdf>»

Ochoa, J., Morales, M. A; Payán. (2014). La comunidad andina: un paradigma de integración económica en Latinoamérica. *REICE*. 2 (3), 1-27.

Orozco, C. (2010). Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. *Ciencia y Cultura. Universidad Católica Boliviana*. (24), 153-173.

Porras-Becerra, M. (2021). Los instrumentos de la música instrumental de raíz tradicional venezolana. *Revista InstrumentUM*. (1), 58-71.

Rodríguez, M. A. (2018). Estos instrumentos musicales indígenas replican los sonidos de la selva. *Colombia visible*. «<https://colombiavisible.com/instrumentos-indigenas-que-repican-los-sonidos-de-la-selva/>»

Romero, R. y MENDÍVIL, J. (2018). Prácticas musicales andinas a comienzos del siglo XXI. *Anthropologica/año XXXVI*, 40, 5-10.
<https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.001>

Sánchez, C. (2018). Las flautas de Pan arqueológicas y etnográficas de Latinoamérica del Sur. *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. (pp.13-50). Carlos Sánchez Huaringa (Ed.). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Sandoval, Juan, M. (2001). *Música patrimonial del Ecuador*. Fondo Editorial Ministerio de Cultura. Cartografía de la Memoria.

Valdivia, E. (2018). Flautas de Pan en la mitad del mundo. Iconografía musical en las representaciones antropomorfas de la cultura Jama Coaque. *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. (pp. 211-248). Carlos Sánchez Huaringa (Ed.). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Referencias musicales

Atuaje, J. (2022). *Solo De Zampoña Extrema* «<https://www.youtube.com/watch?v=fOjIDbHgiUY>»

Banda Autóctona de Exalumnos del Colegio Don Bosco El Prado "José Luis Limachi". (2018). *Auqui Auqui - subiendo huayruru en pifano*. «https://www.youtube.com/watch?v=7RflqANq_fc»

García Coque, Jh. (2017). *En las Montañas (Sanjuanito)*. «https://www.youtube.com/watch?v=Km8Ex_P65tE»

Lebuy, C. (2021). *Tinya*. «<https://www.youtube.com/watch?v=o828EGc0NR4>»

Luchonatural. (2021). *Sonido de Antara*. «<https://www.youtube.com/watch?v=cARDyO4jmDs>»

Valencia, D. (2014). *La bandola nuevo quimbaya*. «<https://www.youtube.com/watch?v=ONNZDvotN-zo&list=PLBQxNGA8gTCAjXc7hqKxTAMu9hGjdT-mQq>»

Referencias visuales

Aleriblog. (2016). *Tinya. Instrumentos andinos*. Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional. «<https://aleriblog.wordpress.com/2016/07/18/instrumentos-andinos/>»

Dusepo, E. (2011). *Bandola Andina Colombiana*. Creative Commons Attribution 3.0 Unported. «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bandola_andina_columbiana.jpg»

Inti-sol. (2007). *Rondador instrumento de viento de Ecuador*. Creative Commons Attribution-Share Alike 2.5 Generic, 2.0 Generic and 1.0 Generic lic. «<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rondador.jpg>»

Jinnmon, H. (2017). *Zampoña tubos*. Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International. «https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zampo%C3%B1a_tubos.jpg»

López Saco, J. (2014). *Sabidurías de las culturas antiguas. Antiguas culturas de Ecuador I: Jama-Coaque*. «<https://asiahistoria.blogspot.com/2014/01/antiguas-culturas-de-ecuador-i-jama.html>»

Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari – CCE. (2020). *Pifano*. Sede Nacional Casa de las Culturas. «<https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/el-pifano/>»