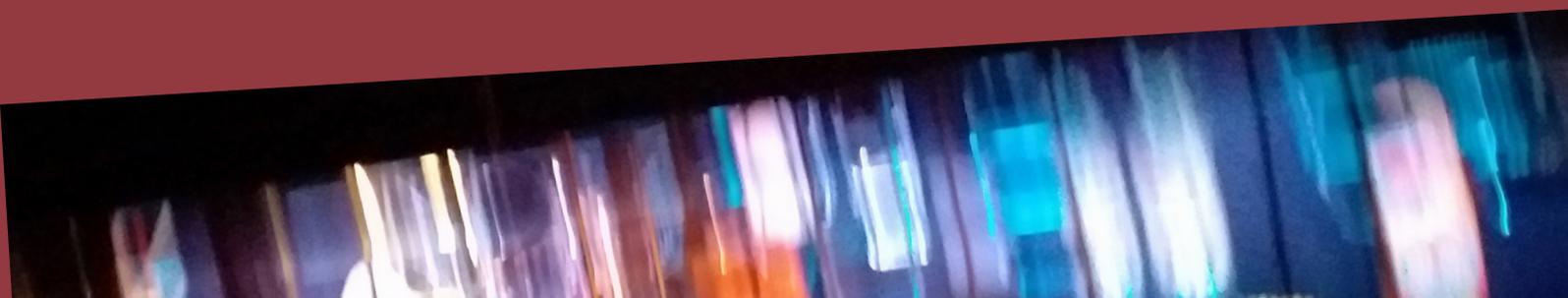


Abigail Ayala



LA GUITARRA NORANDINA
ECUATORIANA

Edosonía, n° 03, p. 43-58. Quito, 2023.



LA GUITARRA NORANDINA ECUATORIANA:

ELEMENTOS DE COLONIALIDAD, DECOLONIALIDAD E IDENTIDAD CULTURAL EN TORNO A LA GUITARRA DURANTE LA FESTIVIDAD DEL INTI RAYMI EN CAYAMBE

ABIGAIL AYALA R.*

Resumen:

El presente artículo investigativo muestra un análisis discursivo sobre la guitarra, sus orígenes, evolución y características simbólicas para la comunidad del Cayambe durante la celebración del *Inti Raymi* o Fiestas de San Pedro. A través de un lente analítico sociocultural se presentan breves discusiones identitarias con relación a este instrumento y su impacto en el mestizaje, como herramienta reflexiva de la aculturación, apropiación cultural, sincretismo, indigenismo, colonización y decolonización.

Palabras Clave:

Guitarra, glocalidad, colonialidad, decolonialidad, identidad cultural.

Introducción

El uso de este instrumento ha sido de particular importancia durante la celebración del *Inti Raymi* también conocida como la festividad de San Pedro en junio en la ciudad de Cayambe, Pichincha (Hagman 2015). Durante esta festividad se puede ver a los *Aruchicos danzantes recorriendo* las calles mientras tocan música tradicional ecuatoriana en la guitarra (*El Diario* 2017). La combinación de significados simbólicos coloniales e indígenas que se entrelazan con la guitarra durante el *Inti Raymi* celebrado en Cayambe muestra una historia compleja y matizada de la colonialidad en la región, pero también la agencia de la población para reclamar, adoptar y resignificar los elementos de culturas impuestas/extranjeras.

En este artículo me enfocaré en el papel de la guitarra como parte de un legado colonial y su adopción en el imaginario ecuatoriano/cayambeño como un objeto importante que refleja la identidad cultural y musical local. A través del análisis de material académico sobre la guitarra, la comprensión de la identidad musical ecuatoriana, los aspectos culturales y la importancia del *Inti Raymi*, señalaré el discurso en torno a este instrumento musical y todos los significados culturales que se le atribuyen. Además, ahondaré en las políticas y simbologías de la guitarra como elemento de modernización y *mestizaje*, a

*Abigail Ayala, docente de Musicología de la Carrera de Artes Musicales. Correo: aayala@uce.edu.ec

través de un estudio etnográfico sobre todas las formas en que se construye, toca, afina y utiliza la guitarra en esta festividad. Finalmente, como se mencionó anteriormente, centraré el análisis discursivo de la guitarra únicamente durante la celebración del *Inti Raymi* en la ciudad de Cayambe, ya que esta festividad se celebra de manera diferente en otras regiones de los Andes.

Biografía de la guitarra

Kevin Dawe, en su artículo “Guitar Ethnographies”, destaca el papel de la guitarra como instrumento que pasó por un proceso de *glocalización*. *La glocalización* se utilizó por primera vez en el ámbito empresarial para describir un “producto o servicio que se desarrolla y distribuye a nivel mundial, pero que también se ajusta para adaptarse al usuario o consumidor en un mercado local” (Hayes 2020). Sin embargo, se aplica a la guitarra ya que este instrumento español ha viajado por todo el mundo, debido a la colonización y neocolonización, y ha sabido adaptarse a diferentes contextos y adquirir un significado simbólico específico en cada cultura.

Para retratar la calidad de la flexibilidad de la guitarra, es importante rastrear sus orígenes como instrumento, sus usos y cómo evolucionó de ser un instrumento tocado solo por mujeres burguesas en el siglo XVII (Pinnell 1998) a convertirse en un elemento clave durante la celebración del solsticio del Inti Raymi en la cultura andina de Cayambe, Ecuador.

Como muchos otros instrumentos europeos, la guitarra tiene una historia de relación y evolución con otros instrumentos de similar naturaleza. Según Berk Agar en su disertación sobre los antecedentes de la guitarra española, los historiadores piensan que la guitarra debe su origen a la introducción del *al ud* persa, más tarde conocido como ‘laúd’ en español, a España durante la invasión musulmana después de 711AD (2014, 1). El laúd fue luego reemplazado por un instrumento similar llamado *vihuela* debido a la relación simbólica de la *vihuela con el catolicismo* (Agar 2014, 4). En España la *vihuela* se tocaba de diferentes formas: se punteaba y se arqueaba. La antigua tradición de tocar es la que marcó el camino para la creación de la guitarra española durante el siglo XVIII (Agar 2014, 9).

Hasta ahora, podemos observar la calidad ‘glocal’ de este tipo de instrumento de cuerda, ya que viajó a diferentes regiones y adoptó diferentes significados simbólicos a lo largo de muchos siglos. Esta cualidad se amplificó aún más después de la colonización occidental. Este evento impulsó una expansión global de la guitarra a diferentes países del mundo, abriendo así muchas más posibilidades en las que la guitarra puede evolucionar para adaptarse a contextos culturales particulares.

En el caso de Ecuador, la guitarra, que fue introducida durante la colonización, ahora se ha convertido en un instrumento común utilizado no solo en la música popular,

sino también en la música tradicional. La guitarra se usa tradicionalmente para tocar *pasillos, tonadas, albazos, aires típicos* y otros géneros musicales ecuatorianos. Las guitarras son instrumentos clave en *estudiantinas*, tríos, bandas, etc. Gerardo Guevara, músico y compositor ecuatoriano, habla sobre la importancia de la guitarra para la creación de los géneros musicales antes mencionados. Sostiene que la ciudad fue el espacio cultural donde se reprodujo la práctica de este instrumento y contribuyó a la realización de un “mestizaje musical”. Afirma que el lenguaje armónico/tonal de la guitarra podría representar fácilmente las melodías indígenas pentafónicas con los acordes, y el rasgueo de la guitarra facilitó que los pueblos indígenas acentuaran los patrones rítmicos de su música (Guevara, 1992, 19). Mullo coincide en que la guitarra fue un catalizador de nuevos géneros musicales. En ciudades como Cayambe, “la difusión de la guitarra ha sido muy importante”, dice Mullo, “se sabe que, aproximadamente hasta 1870, la congregación de padres mercedarios vivía cerca del pueblo de Ayora; aquí, aparentemente, muchos pobladores aprendieron a tocar la guitarra, y además, mucha de la música cayambeña se generó en el sector” (2019, 211).

La guitarra durante el *Inti Raymi* en Cayambe.

El *Inti Raymi* es una de las celebraciones indígenas más grandes de la región de los Andes y está llena de muchos símbolos sincréticos. Tiene lugar del 21 al 29 de junio durante el solsticio de invierno. Esta festividad es de suma importancia en la comunidad de Cayambe, ya que al estar ubicada cerca de la línea ecuatorial durante el mes de junio es cuando el sol pega perpendicularmente a la tierra lo que favorece la cosecha y se crea una abundancia de alimentos, por lo tanto, estas celebraciones consisten en honrar al *Taita Inti* (padre sol, divinidad en las tradiciones andinas) y agradecer a la *Pachamama* (madre tierra) por sus dones con una serie de rituales de agradecimiento, celebración y purificación (GoRaymi s.f.).

El *Inti Raymi* consiste en un período de una semana lleno de diferentes rituales y celebraciones. Sin embargo, la festividad más importante ocurre el 29 de junio que también celebra a San Pedro. El día 29 *salen a la calle* grupos o gente o *galladas* con música, baile y comida. Cada *gallada* se hace más y más grande a medida que visitan cada casa del barrio. Allí comen, beben, cantan, bailan, invitan a la gente de la casa a acompañarlos y luego repiten el mismo proceso en cada una de las siguientes casas (Francel Castro, conversación personal con el autor). Una vez reunidos todos, todas las *galladas* proceden a cantar y bailar hacia el *Puntiantzyl* que es una pirámide o montaña ubicada en el centro de Cayambe. Tamayo lo describe como un “lugar sagrado donde antiguamente los ancestros del sector realizaban ceremonias y rituales dirigidos al sol, además de ser un punto estratégico para la cosmovisión andina” (2017, 11).

Una vez en la cima del *Puntiantzyl*, el *cacique* o líder de la comunidad invoca a las diferentes divinidades de la naturaleza y agradece al *Taita Inti* por la buena cosecha. Sin

embargo, debido a la colonización, esta celebración también está dedicada a San Pedro, por lo que la celebración también incluye una liturgia y otras oraciones católicas dedicadas a San Pedro, patrón de Cayambe. Hay muchas teorías sobre por qué el *Inti Raymi* celebra tanto las tradiciones indígenas como las católicas, pero un artículo periodístico del siglo XVII publicado después de la primera celebración de San Pedro en Cayambe dice que durante la evangelización en la zona hubo intentos de incitar a la gente a celebrar al santo en lugar del sol; sin embargo esta tradición “es algo tan característico [de los pueblos indígenas de Cayambe], que no se les puede quitar a pesar de las amenazas de castigo” de los sacerdotes y hacendados (Tamayo 2017, 16).



Figura 1: *Aruchicos* cantando y tocando la guitarra. Foto tomada del sitio *web* Turismo Cayambe.

Esta festividad se caracteriza por la aparición de ‘*personajes típicos*’ que son personajes míticos, cada uno de los cuales porta diferentes simbolismos sincréticos como el *Ayuma* o el *Diabluma*. El primero significa ‘cabeza espiritual’ y representa el espíritu líder de la comunidad. Este último, significa ‘cabeza de diablo’ y fue utilizado después de la colonización española y la evangelización cristiana. Sin embargo, mantuvo una estrecha relación con su rol original (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2020). Entre otros *personajes típicos*, el más relevante para este trabajo es el *Aruchico*. Según Luis Morocho, los *Aruchicos* son bailarines del sol. Representan a los magos o brujas que apoyan las actitudes buenas y positivas y que bailan para mostrar agradecimiento por las cosechas (2013, 37). Los *Aruchicos* visten un sombrero de tela con cintas multicolores, llamativos rebozos y máscaras de tela metálica y son los *personajes* que tocan la guitarra durante los festejos.



Figura 2: A la izquierda, guitarra 3/4. A la derecha una guitarra 4/4. Ambas guitarras hechas por Fausto Moya. Foto tomada por la autora.

Juan Mullo dice que “la guitarra que tocan los *Aruchicos* ha sido refuncionalizada bajo el pensamiento musical andino para ciertos rituales de tradición prehispánica” (2019, 211) como el *Inti Raymi*. La música que acompaña esta festividad es conocida en Cayambe como *Sanpedrito*. Según el músico ecuatoriano Milton Arias, *el sanpedrito* es similar al género tradicional *sanjuanito* en todos los aspectos excepto por el hecho de que en lugar de ser interpretado durante las fiestas de San Juan se realiza durante las de San Pedro. *Sanpedrito* se caracteriza por una métrica doble en clave pentatónica menor. Tiene una breve introducción o interludio que divide sus dos partes (AB) y se ejecuta con *ritornellos*. Su sonido tradicional es agudo, por lo que los *Aruchicos* utilizan *capo* en sus guitarras y cuerdas de metal para lograr ese tipo de sonoridad. Sin embargo, como tocan con más fuerza y durante muchas horas, la tensión extra creada por el *capo* rompe las cuerdas con mayor facilidad, por lo que la gente ha optado por usar una guitarra de 3/4, más pequeña para las festividades, ya que puede producir una sonoridad aguda penetrante similar sin la necesidad de un *capo*. Fausto Moya, un luthier ecuatoriano, explica que mientras el diapasón de la guitarra ‘normal’ se extiende hasta 64,8 cm, el diapasón de la guitarra de tono más alto solo se extiende hasta 58 cm, como se muestra en la figura 2 (en una conversación con el autor).

Una cosa que caracteriza el uso de este instrumento durante el *Inti Raymi* en Cayambe es el uso de diferentes afinaciones que se implementan únicamente para tocar *sanpedrito*. Hay 5 afinaciones más comunes conocidas bajo los nombres de: galindo, galindo moderno, San Juan Granada, transporte y Guanopamba. Según el músico ecuatoriano Milton Arias, al conjunto de todas estas diferentes afinaciones se le conoce

como *la guitarra norandina ecuatoriana* (La guitarra norandina ecuatoriana). Algunas de las diferentes afinaciones de la guitarra usada en Cayambe son las siguientes:



Figura 3: Afinaciones de guitarra usadas en Cayambe.

El origen de estas afinaciones sigue siendo oscuro, sin embargo, el músico ecuatoriano Lenin Estrella menciona que “las afinaciones las crearon nuestros mayores, de eso no tenemos ninguna duda. [Para el] Galindo, posiblemente algún español de apellido Galindo se dio cuenta que ellos [los pueblos indígenas] están tocando de otra manera a la que les habían enseñado; y era propio de ellos nombrar lo que supuestamente habían descubierto, poner su nombre, su apellido o ciudad de donde procedían. Lo mismo sucede con la sintonía de Granada que es una ciudad de España” (2012, 61). La lista de las afinaciones norandinas de Ecuador sigue ampliándose a medida que las generaciones más jóvenes presentan más afinaciones y nuevas formas de tocar la guitarra.

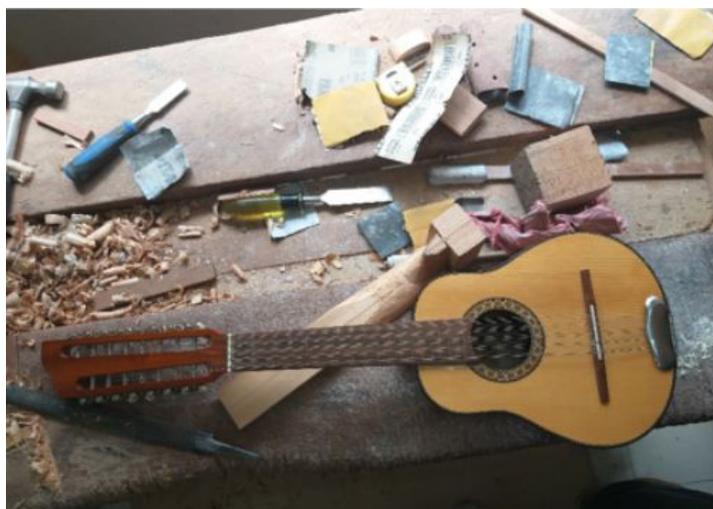


Figura 4: Bandolín hecho por Fausto Moya. Foto tomada por la autora.

Todos los músicos con los que he tenido conversaciones sobre las distintas afinaciones coinciden en que su finalidad es “trazar la melodía y el acompañamiento a la vez. Varias afinaciones tienen la capacidad de armonizar por octavas la melodía del canto y acompañarlo al mismo tiempo, por eso su sonido es más firme, más duro y más estable” (Tamayo 2017, 36). Las mismas afinaciones también se utilizan para tocar el bandolín durante las fiestas. Milton Arias describe el bandolín como un “instrumento de cuerda andino muy relacionado con el laúd o la vihuela (...) tiene quince cuerdas metálicas [5 grupos de 3 cuerdas], y su afinación ‘regular’ es la misma que la del laúd renacentista a partir de Mi seguido de intervalos de quintas” (conversación personal con el autor). Arias menciona que la afinación original de este instrumento puede ser un poco difícil de ejecutar para algunas personas, razón por la cual los cayambeños también han adoptado la afinación norandina para este instrumento. Continúa agregando que la razón por la que se utiliza el bandolín para ejecutar los *sanpedritos* es por su sonido agudo y muy agudo que, combinado con el sonido de la guitarra, generan la sonoridad esperada.

El significado simbólico de la guitarra

Los discursos en torno a la guitarra durante el *Inti Raymi* en Cayambe han sido contestados y debatidos en cuanto a los orígenes del instrumento y el lugar que ahora ocupa como elemento constructor de la identidad cultural y musical del Ecuador. Estos argumentos provienen de muchos ángulos diferentes y están informados por personas con diferentes antecedentes socioeconómicos y culturales. Sin embargo, se pueden resumir en dos puntos de vista contrastantes: la guitarra como elemento importante de esta tradición prehispánica es parte de la aculturación/asimilación cultural o apropiación. La retórica de ambos discursos centra la decolonialidad y la agencia (o la falta de ella) como aspectos importantes del debate general. Sin embargo, la complejidad del tema en sí mismo puede dar lugar a más discusiones y enfoques sobre este asunto.

Para poder comprender los matices en torno a la decolonialidad y su abordaje desde ambos elementos discursivos, la aculturación/asimilación-cultural y la apropiación, es importante definirla en oposición a la decolonización. En una conversación publicada con Christopher Mattison, Walter Mignolo define la descolonización como la búsqueda “de la soberanía nacional mediante la fundación de estados-nación” (2021, 319). Aclara que la descolonización no es un movimiento organizado para el pueblo por el pueblo, sino que fue coordinado por el Estado con el propósito de sacar “actores imperiales de los países para que los Estados pudieran ser gobernados por sus poblaciones indígenas u originarias” (2021, p. 319). En este sentido, la descolonización tiene connotaciones más territoriales y físicas. Si bien los discursos en torno a la descolonización y la guitarra pueden aplicarse al sugerir que la ubicación física de este instrumento en Cayambe podría ser un reflejo/ extensión de la matriz de poder colonial (MPC), primero es necesario determinar que la guitarra es un elemento de la MPC, y ahí es donde entran en juego los discursos de decolonialidad.

Por el contrario, la decolonialidad, tal como la define Walter Dignolo, se refiere a la “reconstitución epistémica’ (...) motivada por el fracaso de la descolonización para cuestionar la economía política, la teoría política y la esfera cultural de la religión, el arte y la estética. Dicho de manera más general: el fracaso en cuestionar la colonialidad del conocimiento y la comprensión, y el fracaso en distinguir la colonialidad de la colonización ” (2021, 320-321). Dignolo enfatiza la importancia de este término ya que es un vocabulario originado en el sur global por individuos que pertenecen a “lugares geohistóricos con historias perdurables de colonización” (327-328). Es más,

la decolonialidad trabaja hacia el desplazamiento de la colonialidad económica y hacia una economía que administre la escasez, una sociedad donde las recompensas no sean en dinero, y donde el éxito signifique ser reconocido por trabajar por el bienestar comunitario y no por el logro individual célebre, *donde el arte sea producido no para el mercado sino para la exploración y liberación de la creatividad humana* , donde el objetivo de la invención no es principalmente tener éxito en el mercado, y donde la innovación no es necesaria porque la carrera por superar a la anterior y ser el primero ya no es una preocupación de una praxis comunal de vivir (cursivas del autor) (Dignolo 2021, 348).

Otro elemento discursivo que contribuye a las nociones de aculturación/asimilación cultural y apropiación es la agencia. Emirbayer y Mische reconocen que el término agencia ha conservado un cierto nivel de vaguedad a pesar de estar asociado con “personalidad, motivación, voluntad, propósito, intencionalidad, elección, iniciativa, libertad y creatividad” (1998, 962). Sin embargo, argumentan que la agencia es “un proceso de compromiso social incrustado temporalmente, informado por el pasado (en su aspecto habitual), pero también orientado hacia el futuro (como una capacidad para imaginar posibilidades alternativas) y hacia el presente (como una capacidad contextualizar hábitos pasados y proyectos futuros dentro de las contingencias del momento)” (1998, 963). Los autores proponen que, al centrarse en la naturaleza temporal de la experiencia humana, las teorías en torno a la agencia pueden reflejar mejor los ajustes de las distintas temporalidades de un individuo y navegar su “existencia empírica entre sí (y sus circunstancias empíricas) de maneras más o menos imaginativas o reflexivas”. (1998, 1012). La agencia, entendida de esta manera, “puede responder mejor a un mundo que cambia rápidamente, compuesto por matrices de relaciones sociales, políticas y económicas cada vez más complejas y superpuestas” (1998, 1013).

Sobre aculturación/asimilación cultural.

John Rhoades define la aculturación como:

El conjunto complejo y dinámico de procesos resultantes del estrecho y prolongado contacto entre dos sociedades, una de ellas dominante. Este desequilibrio de poder es necesario para el cambio asimilativo, ya que el carácter drástico y total de la asimilación requiere que la sociedad dominante monopolice el prestigio, los recursos y la fuerza y posea una ideología que recompense y/o exija el cambio correspondiente en la sociedad subordinada. (...) Aparte de la extinción física,

la asimilación es un resultado extremo porque consiste en un proceso total de ajuste por el cual el grupo subordinado abandona sus formas culturales adoptando las de la sociedad dominante. La asimilación es extinción cultural: el lenguaje, el parentesco y la organización familiar, el ethos, la estética, la organización comunitaria, la religión, la tecnología y los sistemas de liderazgo y autoridad desaparecen para ser reemplazados por los elementos culturales correspondientes de la sociedad dominante” (2006, 293).

El discurso de aculturación o asimilación cultural que rodea a la guitarra durante la celebración del *Inti Raymi* en Cayambe se enreda con nociones de fundamentalismo cultural y *mestizaje*. Al igual que otros países de América Latina, Ecuador pasó por un proceso de *mestizaje* después de la colonización. Si bien comenzó como un sistema de clasificación colonial creado bajo diferentes “grados de ‘blancura’”, luego se convirtió en un ideal simbólico de uniformidad entre la población (Cervone 2010, 95). Sin embargo, esta última noción de *mestizaje* nunca se implementó por completo en Ecuador, lo que permitió que los matices y contradicciones en torno a ella fueran más evidentes. De hecho, según Miller en su libro *Rise and Fall of the Cosmic Race, el mestizaje* en el Ecuador se entiende de dos maneras diferentes (2004, 119). Por un lado, intenta seguir el discurso homogeneizador para crear una identidad nacional común. Pero, por otro lado, al estar entrelazado con clase, etnia y género, promueve una retórica de exclusión hacia los afroecuatorianos, indígenas y las clases bajas (Cervone, 2010).

Como se mencionó antes, Guevara entiende la implementación de la guitarra como parte de un proceso mayor en torno al *mestizaje* musical. Bajo esta lógica se puede argumentar que la implementación de un instrumento musical español se convirtió en un significante de dominio, prestigio o superioridad cultural/musical. De alguna manera, el uso de la guitarra, como objeto de claro origen colonial, puede observarse como un objeto material que se adoptó para indicar una relación, comprensión o reconocimiento de la cultura ‘preferible’ como nociones de superioridad cultural, elemento clave del discurso colonial. Esto, nuevamente, está ligado a la aceptación de nociones sobre el fundamentalismo cultural que se basa en la “justificación de la segregación del ‘otro’ respecto a sus diferencias culturales y la forma en que son conceptualizados” (Grimson 2018, 65). En otras palabras, la adopción de la guitarra por parte de las comunidades indígenas podría haber ocurrido como un autorrechazo cultural/musical con el reconocimiento de que los elementos musicales/culturales coloniales portaban y transmitían una superioridad “inherente” que podría ayudar a los miembros de la llamada “cultura inferior” para “mejorar” su estatus social, cultural e incluso político.

Como menciona Grimson, “no hay práctica humana que no sea una práctica de significación, y eso implica que las esferas [culturales] son construcciones epistemológicas contingentes que se crean durante una etapa de la historia teórica” (2018, 41). Por lo tanto, cuando las comunidades indígenas aceptan y validan el discurso de su inferioridad cultural/musical, y para escapar de él incluyen objetos de

la cultura ‘superior’ también aceptada, pueden observarse como participantes de un proceso occidentalizador de la indigeneidad en el que ya estaban absorbidos por la matriz colonial del poder. Esto puede justificarse como aculturación ya que su producto final “sería miembros de la antigua sociedad subordinada fusionándose y volviéndose indistinguibles de los miembros de la sociedad dominante” (Rhoades 2006, 294).

Podría decirse que el cuestionamiento del impacto moderno y los residuos de la colonización en las manifestaciones y celebraciones tradicionales podría provenir en su mayoría de individuos alienados de dichas manifestaciones culturales. De hecho, los discursos sobre el impacto socioeconómico, político y cultural de la colonización solo han surgido y tomado una nueva forma desde la última década del siglo XX (Mignolo 2021). Además, este tipo de conversaciones tiende a ocurrir dentro del marco de la academia moderna/occidentalizada, por lo tanto, podría ser seguro asumir que la mayoría de las personas que tienen acceso a la educación superior son las que plantean este tipo de preguntas y examinan sus propias posicionalidad dentro de los marcos de poder global y colonial. Aunque los *mestizos* constituyen una porción más grande de la población ecuatoriana que tiene acceso a la educación superior, esto no excluye que los miembros de las diferentes comunidades indígenas del país puedan hacer valer sus perspectivas y experiencias en torno a este tema ya que la educación universitaria en Ecuador es gratuita o al menos relativamente barata, para quienes tienen acceso a las principales ciudades del país.

Además, la necesidad de abordar y deconstruir la colonialidad, al menos de la población *mestiza* en América Latina, podría provenir de una tendencia social moderna en torno a la construcción de identidad. Como se mencionó anteriormente, el proyecto de *mestizaje* se implementó con una intención homogeneizadora que terminará con los conflictos en torno a la identidad racial. Sin embargo, en una sociedad global donde dichos discursos no han disminuido sino que se han expandido y cobrado mayor relevancia, el *mestizaje* como concepto racial e identitario ha generado ambigüedad, confusión y un sentido de desidentidad de quienes han sido etiquetados como tal. De hecho, América Latina se ha encontrado recientemente con una conversación general/popular en torno a lo que significa ser *mestizo* y cuál es la historia colonial del *mestizaje*. Brainly y Blogger.com son dos espacios populares de Internet donde personas de toda América Latina, tanto *mestizos* como indígenas, pueden discutir y hacer preguntas fuera de la academia donde intentan definir el *mestizaje* en términos de identidad. Por ejemplo, osmarin4761 pregunta:

“Es verdad que los *mestizos* no tenemos ninguna identidad cultural que somos una mezcla de todo” (Brainly 2019)

maritzamartinez59 pregunta :

“Porqué se dice que los *mestizos* tienen identidades múltiples” (Brainly 2021).

Y Pablo Mamani menciona en *Ukawama Noticias*, una web de noticias indígenas bolivianas en internet, que:

La palabra *mestizo* en nuestro entorno sociohistórico es más una ideología que una identidad. Incluso esto puede resultar contrario a la identidad, es decir, a la no identidad. La palabra identidad proviene del latín: *identitas* o *idem*, lo mismo. O en términos filosóficos el Uno de Sí Mismo. Por supuesto, esta es una definición clásica. Hoy ha cambiado su significado pero en verdad no sustancialmente porque sigue refiriéndose a algo de uno y de un grupo dado en un hecho común. (...) Cuando, en cambio, el *mestizo* connota más bien una idea estática porque no va a ninguna parte. Su dinámica es sólo hacia Él mismo. En ese sentido, la idea de *mestizo* es castradora. No produce ni se reproduce sino que se autoproduce. En realidad, la “identidad” del *mestizo* aunque sea la mezcla de varias culturas es absurda. ¿Es lo mismo de qué? ¿O a quién o a quiénes son iguales? ¿En lenguaje? ¿De una costumbre o forma de ser? Si por *idem* se entiende por lengua como el español o sentir lo mismo entre ellos, entonces eso no es tan cierto (2021).

Debido a esta falta de identidad en un mundo que construye sobre construcciones de identidades, la urgencia de descolonización de la comunidad *mestiza* apareció como lo que ahora se conoce como *indigenismo*. Entre las muchas nociones que rodean al *indigenismo*, Michiel Baud sostiene que “el elemento indígena se convirtió en un símbolo para muchas de las repúblicas emergentes de América Latina, que buscaron raíces fuera de España” (Juan Hernández-Lemus y Alberto Hernández-Lemus. 2013, 264). Este enfoque fue fuertemente criticado ya que fue visto como un intento de los *mestizos* de adoptar/reivindicar su identidad a través de la indigeneidad; Dabid J. Leonard y Carmen R. Lugo-Lugo destacan algunas de las críticas al *indigenismo* que han aparecido en América Latina. Destacan al “escritor *indianista* José María Arguedas, (...) [quien] criticó a los defensores del *indigenismo* que pedían la preservación de la “pureza” aborígen, es decir, el aislamiento de los pueblos indígenas para que pudieran preservar su identidad cultural” (Juan Hernández-Lemus y Alberto Hernández-Lemus. 2013, 265). En otras palabras, una posible razón del enfoque en los intentos decoloniales por parte de individuos etiquetados como *mestizos* podría provenir de la necesidad de encontrar y definir una construcción clara de identidad fuera de la hegemonía occidental al regresar a un pasado “puro” romántizado de una época precolonial de identidad indígena. Sin embargo, es importante reconocer que este enfoque no representa plenamente otros aspectos en torno a los deseos y necesidades de descolonización y decolonialidad que afectan aspectos sociopolíticos y económicos distintos de la identidad cultural.

Sobre apropiación

A los efectos de este documento, la apropiación se define como “tomar posesión exclusiva de; apartar o asignar a un propósito o uso particular” (Diccionario Merriam Webster). En este sentido, los discursos en torno a la apropiación defienden que la guitarra fue adoptada libremente por las comunidades indígenas para servir a un fin utilitario. Este enfoque argumenta que las comunidades indígenas tienen agencia para elegir qué elementos de una cultura diferente se adoptan en sus tradiciones culturales. Al respecto Andrea Angulo menciona que el sincretismo resultante de la inclusión de elementos español/coloniales en las prácticas indígenas “no proviene de una práctica de ‘tomar lo

que sea', sino que es una práctica de sobrevivencia de las culturas andinas" (En entrevista con el autor). Ella argumenta que esta práctica adaptativa se creó con el objetivo de encontrar una manera de perpetuar los conocimientos y cosmovisiones indígenas a través del tiempo, ya que no se produjo una asimilación pura. Esto, de hecho, puede entenderse como un acto de empoderamiento de las comunidades indígenas que fueron subyugadas en su momento.

Esta noción promueve la idea de que las comunidades indígenas tienen el poder de incluir elementos extraños a sus prácticas y tradiciones como lo consideren adecuado como una estrategia para preservar sus tradiciones y cultura. En este sentido, el acto de inclusión/adopción de elementos coloniales muestra, en cualquier medida, un cierto nivel de poder y agencia que apunta a la resistencia de las comunidades indígenas frente a la colonización.

La inclusión de la guitarra durante el *Inti Raymi* en Cayambe también podría observarse como un intento de decolonialidad en relación a uno de los elementos mayores del discurso decolonial que rodea a la naturaleza. Muchos estudiosos han señalado el papel de la naturaleza como un elemento importante de la decolonialidad, ya que se presenta fuera de un Antropoceno occidentalizado en el que el posthumanismo se conceptualiza desde el enfoque occidental de 'más allá de lo humano' en una noción casi dicotómica del ser humano como un ser separado de la entidad de la naturaleza y en algunos casos la tecnología. Por el contrario, Mignolo critica la lógica posthumana preguntando "¿Qué significa ser Humano?". Argumenta que "el posthumanismo y el postantropocentrismo [tal como los conceptualiza Occidente] evaden preguntar cuándo surgió el concepto, dónde, por quién y con qué propósito. Por eso, la indagación decolonial parte de estas preguntas: "¿Qué significa ser Humano/Hombre, para quién y por qué?" (2021, 424). En un capítulo posterior agrega que:

Cuando se trata de la cuestión de lo humano en la posmodernidad, es decir, la cuestión de lo posthumano, se aplica la misma lógica decolonial: ni humanismo liberal (Gifford) ni humanismo marxista (Althusser) ni posthumanismo, sino algo más que no está atrapado por la o bien/o posibilidades de totalización. Ese algo más es la exterioridad donde habitan la desvinculación y la reexistencia. Es el lugar de lo decolonial en general porque la totalidad está controlada por la modernidad/colonialidad. Lo que esto significa es que debemos abrir la cuestión de la noción misma de humano y humanismo (ver capítulo 12) más allá de la especie humana, hacia la Tierra y la vincularidad cósmica (relacionalidad) (2021, 386).

A partir de esta premisa se puede entender que la naturaleza misma de la celebración del *Inti Raymi* tiene cualidades decoloniales ya que no encajan en una lógica occidentalizada en la que la naturaleza o los elementos naturales, como el sol o la tierra, son conceptualizados como inertes, entidades no sintientes en contraste con la agencia de reconocimiento de *Pachamama* y *Taita Inti* que se celebran durante el *Inti Raymi*.

La adopción de la guitarra como elemento importante del homenaje y agradecimiento a la *Pachamama* y al *Taita Inti* por la fructífera cosecha sirve para desvincularse de las ideas coloniales que invalidan tales cosmovisiones. En otras palabras, debido a que el *Inti Raymi* tiene como propósito principal celebrar al *Taita Inti* y a la *Pachamama*, seres que no son reconocidos en las culturas occidentales modernas, podría considerarse como una apropiación del simbolismo de la guitarra como instrumento de madera que honra, proviene y pertenece a la tierra.

Finalmente, el cambio en la afinación del instrumento, que a su vez cambia la forma en que “se suponía que debía tocarse”, también alude a una reconceptualización y apropiación del instrumento por parte de las comunidades indígenas. De hecho, Milton Arias afirma que el discurso de los pueblos indígenas en torno a la guitarra en Cayambe deja claro que “esta es su guitarra, y no es la guitarra de los blancos” (en entrevista con el autor). De hecho, las afinaciones de la guitarra son lo que hace que la guitarra sea especial en la celebración en contraposición a la fisicalidad de la guitarra en sí, es por eso que el instrumento es popularmente conocido por su afinación. Por ejemplo, la gente se refiere al instrumento como la *Guitarra nor-andina ecuatoriana*, o *Guitarra Galindo* en contraste con la Guitarra Española o Guitarra Clásica; en este sentido el uso del lenguaje también denota sentimientos de diferenciación y apropiación del instrumento.

Conclusión

Para concluir, la guitarra durante el *Inti Raymi* de Cayambe es un claro nexo de debate en el que se examina y disecciona el sincretismo como un proceso de aculturación en el que una comunidad subyugada y sin agencia fue absorbida por una dominante y finalmente se vio obligada a adoptar elementos de su cultura. O podría verse como una demostración estratégica de agencia en la que una cultura subyugada trató de encontrar una manera de sobrevivir y soportar el brutal proceso de colonización y luchar contra el fundamentalismo cultural encontrando formas de perpetuar sus conocimientos y tradiciones a través del tiempo.

Se necesita un análisis más profundo para traer discursos más matizados en torno a este instrumento como un significante cultural en Cayambe y otras regiones de Ecuador para contribuir a la comprensión del panorama guitarrístico en el mundo. Mientras tanto, uno puede seguir considerando este instrumento y su potencial en palabras de Kevin Dawe: “El nuevo paisaje guitarrístico es un reflejo del mundo más amplio representado por guitarras en todas sus formas y guitarristas de todas las edades, colores, géneros, creencias y naciones. Una gran cantidad de personajes basan sus vidas en torno a la guitarra, algunos mucho más cercanos al instrumento en cuerpo y mente que otros, pero todos usan el instrumento en formas a menudo singulares e idiosincrásicas, tanto por placer como por empoderamiento. Tal es el legado y el potencial de la guitarra como instrumento de la música, la cultura y la sociedad de principios del siglo XXI” (2010, 222).

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. "Inti Raymi en Cayambe". *GoRaymi* . Consultado el 29 de noviembre de 2021. <https://www.goraymi.com/es-ec/pichincha/cayambe/fiestas-tradicionales/inti-raymi-cayambe-aqe5yytaw>.
- Agar, Berk. 2014. "Antecedentes de la guitarra española y discusión de composiciones para guitarra de cuatro compositores de origen hispano". Orden No. 1565170, Universidad de Texas en San Antonio. <http://myaccess.library.utoronto.ca/login?qurl=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fdissertations-theses%2Fantecedents-spanish-guitar-discussion%2Fdocview%2F1616728115%2Fse-2%3Faccountid%3D14771>.
- Baumann, Max P. 2000. "Lo local y lo global: instrumentos musicales tradicionales y modernización". *Mundo de la música* 42 (3): 121-144.
- Boer, Diana, Ronald Fischer, Ma. Luisa González Atilano, Jimena de Garay Hernández, Luz Irene Moreno García, Socorro Mendoza, Valdiney V Gouveia, Jason Lam, and Eva Lo. 2013. "Música, identidad y etnocentrismo musical de jóvenes en seis culturas asiáticas, latinoamericanas y occidentales: música e identidad nacional". *Diario de psicología social aplicada* 43 (12): 2360–76. <https://doi.org/10.1111/jasp.12185>.
- Cerebralmente. 2021. "Porqué dicen que los *mestizos* tienen identidades múltiples." Brainly.lat . 2 de diciembre de 2021. <https://brainly.lat/tarea/57532451>.
- Cerebralmente . 2019. "Es verdad que los *mestizos* no tenemos ninguna identidad cultural que somos una mezcla de todo." 2019. Brainly.lat . Mayo de 2019. <https://brainly.lat/tarea/11961146>.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2020. "Aya huma. el espíritu que me guía". Casadelacultura.gob.ec. 2020. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/aya-huma-el-espiritu-que-guia/>.
- Cayambe Turismo. nd . "Fiestas". *Cayambe Turismo*. Consultado el 29 de noviembre de 2021. <https://cayambeturismo.gob.ec/fiestas/>.
- Cordero Ramos, María Auxiliadora . 1998. "El desarrollo de la complejidad social en la sierra norte del Ecuador: Cayambe, provincia de Pichincha". Orden No. 9837570, Universidad de Pittsburgh. <http://myaccess.library.utoronto.ca/login?qurl=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fdisertaciones>
- Dawe, Kevin. 2013. "Etnografías de guitarra: interpretación, tecnología y cultura material". *Foro de etnomusicología* 22 (1): 1–25. <https://doi.org/10.1080/17411912.2013.774158> .
- Dawe, Kevin. 2012. "El estudio cultural de los instrumentos musicales". *El estudio cultural de la música: una introducción crítica*, eds. Clayton, Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton. Prensa de Psicología.
- Dawe, K. 2010. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance* (1ª ed.). Routledge. <https://doi-org.myaccess.library.utoronto.ca/10.4324/9781315085692>
- Estrella, Lenin. 2012. "Cuando me convertí en *Aruchico* " B.Mus . dis . Universidad de los Hemisferios.
- Emirbayer, Mustafa y Ann Mische . 1998 "¿Qué es la agencia?". *Revista americana de sociología* 103, no. 4 (enero): 962-1023 .
- Guevara, G.1992 . *Vamos a cantar*. Quito, Editorial El Conejo.
- Hagman, Harvey. 2015. "Inti Raymi: La fiesta del sol vuelve a brillar". *El mundo y yo* 30 (3).
- Hayes, Adán. 2020. "Definición de glocalización". *Investopedia*. 26 de marzo de 2020. <https://www.investopedia.com/terms/g/glocalization.asp> .
- Hernández-Lemus, Juan, and Alberto Hernández-Lemus. 2013. " Indigenismo ". *Historia y cultura latina: una enciclopedia*.

- Mamani Ramírez, Pablo. 2012. "Bolivia: *mestizo* es no-identidad". Blogspot.com. 16 de diciembre de 2021. <https://ukhamawa.blogspot.com/2012/02/bolivia-mestizo-es-no-identidad.html> .
- McCrone, David y Frank Bechhofer . 2015. "Pensando en la identidad nacional". Capítulo. En *Comprender la identidad nacional* , 6–21. Cambridge: Prensa de la Universidad de Cambridge. doi:10.1017/CBO9781316178928.003.
- Meintjes, Louise. 1990. "Graceland de Paul Simon, Sudáfrica, y la mediación del significado musical". *Etnomusicología* 34 (1): 37–.
- Diccionario Merriam-Webster. 2021. "Apropiado". Merriam-Webster.com. 2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/apropiado#h2>.
- Mignolo, Walter y Catherine E. Walsh. 2018. *Sobre la decolonialidad: conceptos, análisis, praxis*. Durham: Duke University Press.
- Morocho, Luis. 2013. "Interpretación vivencial del ritual y el símbolo de los personajes de la fiesta de San Pedro en La Esperanza". *Llevar una vida de soltero*. dis. Universidad Central del Ecuador.
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la Memoria.
- Página, Cristóbal. 2017. *La guitarra en Stuart England: una historia social y musical*. Cambridge: Prensa de la Universidad de Cambridge. <https://doi.org/10.1017/9781108304184> .
- Pinell, Richard. 1998. "La mujer y la guitarra en las clases altas de España". *Anuario musical: Revista de Musicología Del CSIC* 53: 165–89. <https://search-ebshost-com.myaccess.library.utoronto.ca/login.aspx?direct=true&db=ram&AN=A228276&site=ehost-live>.
- Rahaim , Matt. 2011. "Esa prohibición (e) de la música india: escuchar política en el armonio". *Revista de Estudios Asiáticos* 70, no. 03 (2011): 657-682.
- Rhoades, John. 2006 "Asimilación ". *Enciclopedia de antropología* , editada por H. James Birx , vol. 1, SAGE Reference, 2006, págs. 293-294. *Gale eBooks* , link.gale.com/apps/doc/CX3452100110/GVRL?u=utoronto_main&sid=bookmark-GVRL&xid=3cbda38b. Consultado el 14 de diciembre . 2021.
- SA, El Diario, Grupo Ediasa . 2017. "Un personaje que es parte de la identidad". *El Diario*. Ecuador. 26 de enero de 2017. <https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/420567-un-personaje-que-es-parte-de-la-identidad/>.
- Turín, Tomás. 2000. *Nacionalistas, cosmopolitas y música popular en Zimbabue*. Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago. <https://doi.org/10.7208/9780226816968> .
- Wibbelsman, Michelle. 2005. "Encuentros: Danzas del Inti Raymi en Cotacachi , Ecuador". *Revista de música latinoamericana* 26 (2): 195–226. <https://doi.org/10.1353/lat.2006.0014>.
- Washabaugh, William. 2012. *Música flamenca e identidad nacional en España*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Willson, Flora. 2016. "Escuchar cosas: objetos musicales en la Gran Exposición de 1851". *Sonido conocimiento: Música y ciencia en Londres, 1789-1851*, eds.