

DEPÓSITO LEGAL ZU2020000153

*Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa*

ISSN 0041-8811

E-ISSN 2665-0428

Revista de la Universidad del Zulia

**Fundada en 1947
por el Dr. Jesús Enrique Lossada**



Ciencias

Sociales

y Arte

Año 14 N° 41

Septiembre - Diciembre 2023

Tercera Época

Maracaibo-Venezuela

La presencia del yumbo en la nueva generación de compositores ecuatorianos

Rafael Guzmán Barrios*

RESUMEN

La presente investigación se propuso valorar la presencia del yumbo en las obras de titulación de cinco compositores/as graduados/as en la primera cohorte del programa de maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, de la Universidad de las Artes de Guayaquil, Ecuador. Para lograrlo se aplicó la teoría de los tópicos, específicamente implementando los enfoques que proponen Melanie Plesch y Juan Francisco Sans, con énfasis en este último que se desmarca de las lecturas semióticas más utilizadas, para proponer una funcionalidad más efectiva y práctica, liberándola de pesados lastres inoperantes e implementarla en función de la realidad musical latinoamericana. Se describieron los orígenes del yumbo de acuerdo a las investigaciones de estudiosos como Juan Mullo Sandoval y Terry Pazmiño Trotta, para valorar, desde el análisis musical y con auxilio de indicadores de topicidad, las cinco obras seleccionadas. Finalmente se demuestra, desde el punto de vista del analista receptor, que las obras presentan un índice de topicidad medio-alto, evidenciando la presencia e importancia del yumbo en las diferentes obras y formatos instrumentales que se abordan, lo que evidencia la fuerza, diversidad, riqueza y sentido identitario de la creación musical ecuatoriana contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Música tradicional, musicología, Ecuador, composición, tópicos, análisis musical.

*Docente. Universidad de las Artes de Ecuador. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1466-4209>. E-mail: rgb4121969@gmail.com

Recibido: 26/04/2023

Aceptado: 15/06/2023

The Presence of the Yumbo in the New Generation of Ecuadorian Composers

ABSTRACT

The current research aimed to evaluate the presence of the yumbo in the graduation works of five composers who graduated in the first cohort of the Master's program in Musical Composition and Sonic Arts, at the University of the Arts in Guayaquil, Ecuador. To achieve this, the theory of topics was applied, specifically implementing the approaches proposed by Melanie Plesch and Juan Francisco Sans, with emphasis on the latter, who deviates from the most commonly used semiotic readings, to propose a more effective and practical functionality, freeing it from burdensome and ineffective encumbrances, and applying it according to latin american musical reality. The origins of the yumbo were described according to research by scholars such as Juan Mullo Sandoval and Terry Pazmiño Trotta, to assess, from a musical analysis and with the help of topicity indicators, the five selected works. Finally, from the analyst's receiver's point of view, it is demonstrated that the works have a medium-high topicity index, evidencing the presence and importance of the yumbo in the different works and instrumental formats addressed, which demonstrates the strength, diversity, wealth, and identity sense of contemporary ecuadorian musical creation.

KEY WORDS: traditional music, musicology, Ecuador, composition, topics, musical analysis.

Introducción

Las protagonistas del presente artículo son las obras de cinco de los maestrantes graduados en la primera cohorte de la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en el Ecuador. El trabajo se propone analizar la presencia del yumbo en esas obras, y como consecuencia también generar un espacio de muestra, valoración y debate en torno a una posible nueva generación de compositores que irrumpe presentando lenguajes diversos y mucha prestancia sonora.

No es arriesgado considerar que un significativo número de estas obras que se abordarán de manera tangencial, constituyen verdaderos aportes al patrimonio sonoro ecuatoriano, más allá del ámbito institucional y las salas de concierto. Tampoco se delimitan fronteras de orden estético ni compartimentos estancos que impidan la valoración y el calado justo y desprejuiciado

de estas propuestas, que tiene su origen y fueron destino de las tesis de titulación correspondientes a la primera camada de artistas sonoros y compositores resultado de la única Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras del Ecuador.

Urge recordar la importancia y necesidad de investigar el patrimonio musical ecuatoriano, porque al estudiarlo se obtiene una visión más completa de la historia, la sociedad y las tradiciones del país, y se descubren conexiones y similitudes con otros estilos y géneros musicales de la región, lo que inevitablemente enriquecerá nuestra comprensión global de la cultura ecuatoriana. La investigación del patrimonio sonoro del Ecuador es crucial para comprender y preservar esta valiosa expresión cultural.

En ese sentido, se persigue como objetivo fundamental valorar la presencia del yumbo como tópico común en las obras de cinco compositores ecuatorianos, considerándolas como resultado final de un proceso pedagógico de cuarto nivel. Para lograrlo se analizarán los movimientos diseñados sobre la base del yumbo, utilizando el Índice de topicidad como herramienta analítica para evaluar la presencia de los tópicos en una determinada obra. Se mediría mediante el análisis de los elementos musicales que intervienen en el tópico como el juego de alturas, la armonía, el ritmo y/o la instrumentación; una vez identificados se otorgaría un determinado valor que refleje el nivel de presencia e importancia del tópico en la obra que se analiza. Los discursos sonoros de Adrián y Darío Rodríguez Maldonado, Nelson Ortega, Alejandro Suntaxi y Camilo Sánchez serán valorados sobre el criterio del Índice de topicidad para el perceptor, en este caso también analista.

1. Metodología

Para aplicar la teoría tópica se aplican los enfoques que proponen Juan Francisco Sans y Melanie Plesch; fundamentalmente de Sans, que se desmarca de las lecturas semióticas realizadas, para proponer una funcionalidad más efectiva y práctica, y liberándola de pesados lastres inoperantes, al menos en la búsqueda y construcción de significados en nuestras realidades y discursos sonoros latinoamericanos. De esta manera, serán los emisores y receptores los que definan la existencia o no de tópicos en los discursos, donde la topicidad la definen la función derivada de la trilogía texto-emisor-receptor (Sans, 2020).

La teoría de los tópicos fue declarada originalmente por Leonard G. Ratner en su texto *Classic Music, Expression, Form and Style* (1980): “Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as topics-subjects for musical discourse” (p. 9). Más adelante esta teoría es apropiada por las figuras de Agawu (1991), Hatten (1994) y Monelle (2006) que comienzan a trabajar los tópicos como signos, pero de acuerdo a Sans (2020):

“si bien esto le ha dado prestigio científico a la teoría, en realidad no ha ayudado demasiado a develar la naturaleza real de los tópicos, y más bien ha limitado la discusión a dilucidar sin mucho éxito los mismos problemas planteados a comienzos del siglo XX” (p. 18).

Considerando el criterio de López Cano (2022: 1) emitido en su conferencia *¿Quién necesita la “teoría tópica”? Colonialismo e imaginarios en la investigación musical iberoamericana. Cuando la “teoría tópica” se aplica a músicas distintas para las que fue creada no se suelen hacer las adaptaciones teóricas explícitas necesarias para acondicionarlo a su nuevo campo de aplicación*. En ese sentido, en el presente trabajo se acude a Juan Francisco Sans cuando plantea que los discursos sonoros que emergen en nuestras complejas realidades latinoamericanas necesitan soluciones prácticas para su decodificación; se apela a la funcionabilidad, “observable en todos los niveles de la estructura” (Sans, 2020: 23) ratneriana de los tópicos cuando tanto el emisor y el receptor le otorgan sentido al discurso (Sans, 2020). Esta simplificación facilita el análisis de la interacción emisor-texto-receptor para determinar hasta qué punto los yumbos escritos por cinco compositores ecuatorianos constituyen o no tópicos comunes, considerando los contrastantes abordajes y apropiaciones que realizan en cada una de las obras que se analizarán.

Las emisiones de un nivel dado se topicalizan si permiten a emisores (compositores y/o intérpretes) y receptores (auditores/analistas) organizar la estructura del discurso musical, jerarquizar la información, activar la memoria sonora y optimizar el procesamiento cognitivo.....en ese sentido, son los emisores y los receptores quienes topicalizan los discursos sonoros, no los textos (Sans, 2020).

2. El Yumbo

Los historiadores y musicólogos coinciden en que el yumbo tienen orígenes ancestrales, apareciendo frecuentemente en los calendarios festivos de la Sierra durante las ceremonias y ritos que rinden homenaje al Sol. Su repertorio es mayoritariamente instrumental, aunque existen composiciones donde incorpora la voz.

Terry Pazmiño Trotta concibe al yumbo en su integración rítmico-armónico-melódica cuando declara:

“Este ritmo contiene el círculo armónico pentafónico en modo menor y mayor...Aparece en la estructura de instrumentos y formas musicales de nuestros Andes, como el rondador, la ocarina, la chirimía, el pingullo, las dulzainas, la bocina y otros más, que conservan la pureza de la sonoridad y sorprenden al oyente con sus mágicas combinaciones...también son grupos de danzantes que se encuentran en varias regiones del Ecuador tanto en la Sierra como en la región oriental...El yumbo está considerado como la base de la creación indígena...se definen con vivacidad, exuberante riqueza rítmica y melódica. Se lo usa frecuentemente como danza conclusiva a una obra musical sinfónica o popular, que se presta para la fantasía y la improvisación. Permite que la imaginación vuele a lugares insospechados que deslumbran al intérprete creador. Es el género que aplica de mejor manera la disonancia de nuestra música” (2012: 14-16).

De acuerdo a Pazmiño (2012) el yumbo tiene una variante relacionada con el músico autodidacta creativo y espontáneo, y la otra cara del intérprete que proviene de la academia. En este último sector se encuentran los compositores magíster incluidos en este trabajo.

De esta amplia definición de Pazmiño podemos arribar a dos conclusiones:

- El yumbo va más allá que un simple ritmo, otorgándole dentro de sus propiedades los elementos melódicos, armónicos, tímbricos y danzísticos, y este será un elemento fundamental a la hora de que el receptor topicalice o no las obras que se abordan en el presente trabajo.
- Su definición incluye a los compositores con formación académica, y en ese sentido para Pazmiño el yumbo no pertenece solamente a su contexto original, sino que lo incorpora a las nuevas condiciones del creador.

Mullo (2009) considera que el yumbo es una danza heliolátrica preincásica en allegreto vivo y compás binario compuesto (6/8); y en general los estudiosos coinciden en que es una

danza energética y marcial de origen preincaico. Con el paso de los años se ha modificado tanto en el carácter festivo-ritual, como en sus características musicales y su motivo rítmico consiste en una figura corta seguida de una larga como se muestra en la Figura 1. Teniendo en cuenta que para Melanie Plesch, el tópico es “mucho más que una cita, es una idea recurrente acerca de una danza, canción, instrumento, sistema musical, etc., que atraviesa todo el repertorio nacionalista apareciendo ya en posición temática, ya en posición descentrada, tanto en composiciones con títulos homónimos [...] como en otras denominaciones genéricas” (2008: 40); se asume en la presente investigación al yumbo como tópico andino, caracterizado por el trance, lo cíclico y lo danzable.

Figura 1. Motivo rítmico del yumbo.



Fuente: elaboración propia

3. Sueños de Illapa (cuarteto de cuerdas y pífano)

Adrián Rodríguez Maldonado propone un quinteto para moverse dentro del llamado nacionalismo académico ecuatoriano, utilizando el cuarteto de cuerdas en función del pífano en *Sueños de Illapa*. El compositor declara: *la composición de una obra para un instrumento autóctono dentro de un enfoque académico puede ser una práctica poco usual* (Rodríguez, 2021: 10). Adrián realiza un estudio organológico del pífano y se apropia de sus técnicas de ejecución para encontrar una manera de mezclarlo con instrumentos de origen europeo. Teniendo en cuenta que el pífano es un instrumento de origen prehispánico, *Sueños de Illapa* rescata al olvidado pífano, pues actualmente se escucha muy poco en las festividades de las poblaciones indígenas, a pesar de que es uno de los instrumentos ecuatorianos más versátiles, ya que en él se pueden ejecutar arpeggios veloces, trinos, trémolos, staccato y doble staccato, como también armónicos, frullatos y glissandos. El resultado de esta hibridación entre lo autóctono y lo europeo ha generado un

excelente producto artístico y una razón para revitalizar el interés por la investigación del patrimonio musical ecuatoriano prehispánico.

La obra está dividida en 3 movimientos; el primero está basado en el danzante combinado con la forma sonata, el segundo tiene forma ternaria, y el tercero utiliza el aire típico y el motivo rítmico del yumbo en tempo Allegro vivo. Este último movimiento, dividido en 7 partes, se estructura en un esquema que guarda relación con formas bipartitas aplicadas en la música popular, donde las estrofas aparecen alternadas por estribillos. El tema principal pentafónico en Dm, interpretado por el pífano (Figura 2.), porta el sentido rítmico-marcial y acentual del yumbo, aunque la melodía también incorpora el 5to grado mayor A7. El acompañamiento está construido con los patrones rítmicos del aire típico.

Figura 2. Fragmento obra *Sueños de Illapa*.

The musical score for 'Sueños de Illapa' is presented in a system of five staves. The top staff is for the Piano (Pfn.), showing a melodic line starting at measure 25. A yellow box highlights a specific melodic phrase in the Pfn. part. Below the Pfn. staff, the chords are indicated: *f*, E^bmaj7(#11), Fmaj9/G, A^bmaj9/B^b, Fmaj9, and Bm9. The other staves (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) show the accompaniment, with dynamics like *p* and *mf* indicated. The Vln. II part has a *V* marking above it.

Fuente: extraído de la tesis de maestría *Sueños de Illapa – quinteto para pífano. Obra de estilo nacionalista para Pifano y cuarteto de cuerdas* de Adrián Marcelo Rodríguez Maldonado.

Para acompañar el segundo tema polimodal, el cello marca el claro motivo rítmico del yumbo en pizzicato (Figura 3.).

Figura 3. Fragmento obra *Sueños de Illapa*

The image shows a musical score for the piece "Sueños de Illapa" by Adrián Marcelo Rodríguez Maldonado. The score is for a flute (Pífono) and a string quartet (Violín I, Violín II, Viola, and Vcllo). The piece is in 3/4 time and features a "Dorico" rhythm. The flute part is marked "mf" and "pizz." (pizzicato). The string quartet parts are marked "mf" and "pizz." (pizzicato). The score is divided into two systems, with measures 72-76 and 77-81. The title "Sueños de Illapa" is written above the flute staff.

Fuente: extraído de la tesis de maestría *Sueños de Illapa – quinteto para pífano. Obra de estilo nacionalista para Pífano y cuarteto de cuerdas* de Adrián Marcelo Rodríguez Maldonado.

Este tercer movimiento se propone imprimir, con la fuerza de las cuerdas y el pífano, el espíritu del yumbo. El compositor utiliza fundamentalmente el chelo en su función de acompañamiento, mientras el pífano colabora, con su timbre ancestral, a topicalizar el movimiento en el proceso de construcción del yumbo. En ese sentido, y considerando que “para analizar una obra desde el punto de vista de su contenido tópico es necesario acceder a un universo previo compuesto de lugares comunes de estilo, conocidos para los compositores y las audiencias. Los tópicos se reconocen sobre la base del conocimiento previo” (Agawu, 2012, p.30), en *Sueños de Illapa* el compositor se auxilia del timbre prehispánico del pífano para resaltar el yumbo como tópico andino.

4. Wayra (quinteto de vientos)

Con profundas y ricas raíces culturales, y también de la sierra ecuatoriana provienen otros dos quintetos que se desarrollan dentro del nacionalismo académico ecuatoriano contemporáneo (siglo XXI), y para ello utilizan el quinteto tradicional de vientos en *Wayra*¹ (yumbo, pasillo y sanjuanito) de Darío Rodríguez Maldonado; y la *Suite andina*² (Yumbo, Sanjuán zapateado y Danzante) para guitarra y cuarteto de cuerdas de Nelson Ortega.

Darío Rodríguez Maldonado se propuso en *Wayra: continuar con el nacionalismo académico ecuatoriano, incluyendo distintos lenguajes, técnicas e influencias que coexistan en un solo discurso musical y que, además, mantenga la esencia de la música ecuatoriana y sus géneros musicales* (Rodríguez, 2021: 13). El yumbo, el pasillo y el sanjuanito fueron los ritmos utilizados colaborando con técnicas, estilos y formas musicales como la forma Allegro de sonata y el Rondó. El compositor declara que existen pocas obras ecuatorianas escritas para quinteto de vientos tradicional, mencionando a los pocos que han concebido música para ese preciso formato: Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Diego Luzuriaga, Marcelo Ruano, Fernando Avendaño y Jorge Oviedo. De acuerdo a Darío, las influencias directas que tuvo *Wayra* fueron: el *Quinteto para instrumentos de aliento* (1958) de Luis Humberto Salgado, las *Cinco Miniaturas para quinteto de vientos* (1973) de Gerardo Guevara y el *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1941) de Olivier Messiaen.

Wayra en kichua significa viento, el de los Andes, el aire que se respira brindando oxígeno con nuevas energías. La obra alberga las formas clásicas, el romanticismo y el posromanticismo, el nacionalismo académico ecuatoriano, la música contemporánea occidental y popular norteamericana. Aunque el lenguaje no es totalmente tonal, se manejan las tensiones y distensiones, las estructuras cuartales y por terceras, con énfasis en la escala pentatónica, priorizando siempre lo autóctono ecuatoriano por encima de la herencia europea.

El primer movimiento de la obra tiene como característica fundamental la inclusión del *yumbo* insertado en una estructura de forma Allegro de sonata. Sin embargo, aquí el patrón rítmico no se manifiesta de forma pura, porque habita dentro del discurso ternario que esta vez no porta un timbre típico ecuatoriano. Se podría decir que, a pesar del formato tradicional de

¹ <https://n9.cl/q0we6>

² <https://n9.cl/cw8ob>

quinteto de vientos, se escucha una recreación académica del yumbo donde las maderas no tiene la suficiente fuerza como para transmitir el espíritu guerrero de este ritmo, o se diluye contantemente en un lirismo que alterna (o coincide) con el elemento rítmico. Se diluye la estabilidad rítmica del yumbo, sin embargo, permite incorporarnos de cierta manera en su trance e hipnotismo.

Figura 4. Fragmento obra *Wayra*

The image shows a musical score for a woodwind quintet. It is divided into two sections: 'Puente' (measures 27-36) and 'Tema B' (measures 37-46). The instruments are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. Dynamics include f, mp, mf, and pp. A red box highlights the Oboe part in the 'Tema B' section.

Fuente: tomado de la tesis de maestría *Wayra, quinteto de vientos de estilo nacionalista académico ecuatoriano*, de Darío Fernando Rodríguez Maldonado.

5. Suite Andina (cuarteto de cuerdas y guitarra)

Nelson Ortega en su *Suite andina*³, trata de cubrir la ausencia de este tipo de formato instrumental (guitarra y cuarteto de cuerdas) en el Ecuador, y propone una obra en tres movimientos (Yumbo, SanJuan zapateado y Danzante). En todos se muestran diversidad de combinaciones y empastes sonoros entre la guitarra y las cuerdas frotadas; los pizzicatos, spiccato, trémolos, col legno, sordinas, entre otros, de las cuerdas frotadas, se imbricarán a las técnicas de la guitarra contemporánea, tales como pizzicato (tradicional y Bartok), staccato, el uso de la tambora entre otros recursos. Ortega está de acuerdo con Segundo Luis Moreno cuando también defiende que la música ecuatoriana ha encontrado en la suite una alternativa para

³ <https://n9.cl/cw8ob>

agrupar en una sola obra los ritmos indígenas; declaración justificada en la constante presencia de esta forma en los catálogos de casi todos los compositores ecuatorianos, desde la primera hasta la quinta generación de la década de los años 50 del pasado siglo (Ortega, 2021).

En el primer movimiento Ortega se auxilia de estructuras armónicas sobre ostinatos, melodías anhemitónicas, acordes cuartales y modulaciones métricas desde una posición minimalista. El compositor nos relata que

«...esta música se eligió para la iniciación del primer movimiento por su carácter imponente, considerando que está presente en fiestas y bailes acompañado de lanzas de chonta que hacen alusión a guerreros indígenas... El primer movimiento hace alusión al territorio de los Cañaris, que gobernó antes de la llegada de los Incas. En esta parte de la suite se puede contemplar el ritmo del yumbo, que representa la fortaleza y organización cañari, quienes descienden de la serpiente (Kan) y de la guacamaya (Ara), la cual se ve representada por los cambios de ejes modales. De tal modo, que los cambios de ejes de patrones armónicos modales logren generar contrastes sonoros o tonos (oscuros y brillantes), similar a la percepción visual que generan los colores que caracteriza a la guacamaya» (Ortega, 2021: 37, 48).

Nelson se lo propuso y logra un claro, refinado e intenso yumbo donde las cuerdas otorgan la fuerza, otorgándoles claramente el patrón rítmico; simultáneamente, la guitarra va dibujando la diversidad del escenario. Este sería un caso diferente a Sueños de Illapa y Wayra, porque mientras en la primera el timbre del pífano ayudó a topificar el yumbo, y en el quinteto de vientos el elemento tímbrico no colabora en el proceso de identificación del patrón, en la Suite andina se mezclan el cuarteto de cuerdas europeo y la guitarra, sabiendo que esta última ya posee sonoridades identitarias americanas. En ese sentido, Nelson muestra, rítmicamente, desnudo y puro el yumbo en su obra.

Figura 5. Análisis de la sección A del primer movimiento

The image displays a musical score for a classical guitar and a string quartet. The guitar part is highlighted with a red box and labeled 'a' and 'b'. The string parts are labeled 'Violín I', 'Violín II', 'Viola', and 'Cello'. The guitar part features a melodic line with a 'mf' dynamic marking and a 'p.' (piano) marking. The string parts feature a rhythmic accompaniment with a 'f' (forte) dynamic marking. The score is in 2/4 time and G major.

Fuente: tomado de la tesis de maestría *Suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas. Obra en tres movimientos estilizado con técnicas compositivas contemporáneas y elementos indígenas ecuatorianos*, de Nelson Darío Ortega Cedillo.

6. Maguey, Jatariy y Wayniu (piano, guitarra, drums y bass guitar)

Utilizando ritmos desarrollados en la música autóctona y tradicional ecuatoriana, e influenciado por los álbumes “Kind of Blue” de Miles Davis, “Speak no Evil” de Wayne Shorter y “Maiden Voyage” de Herbie Hancock, Alejandro Suntaxi experimenta con las sonoridades desde la perspectiva del jazz, en su vertiente modal, y la música de su nación a través de la fusión.

La obra *Maguey*, cuyo nombre está basado en la planta maguey, rinde tributo a los afrodescendientes ecuatorianos y a la magia presente en el Ecuador, utiliza el ritmo bomba, y la armonía se construye sobre el modo lidio. *Jatariy* y *Wayniu* constituyen homenajes a todo el Ecuador. La primera emplea el yumbo y su nombre es una palabra en quichua que al traducirse significa *levantarse*; la armonía de *Jatariy* se refugia en el modo de Sol# Frigio. Mientras que *Wayniu* utiliza el Danzante y su nombre es una modificación de la palabra en quichua Wayñu

que significa *danza*; su estructura armónica se construye sobre mi dórico en la primera parte, mientras que en la segunda se desarrolla sobre mi aeólico.

Figura 6. Adaptación del patrón rítmico del yumbo al bajo y la batería.

The image shows a musical score for two instruments: Bass Guitar and Drum Set. The Bass Guitar part is written in bass clef, 6/8 time, with a key signature of one flat. It features a melodic line with accents and a dynamic marking of *mp*. The Drum Set part is written in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one flat. It features a rhythmic pattern with accents and a dynamic marking of *mp*. The drum set part includes a 'STICKS' label and a '2' indicating a second measure.

Fuente: tomado de la tesis de maestría *Magüey, Jatariy y Wayniu. Composiciones de jazz modal con ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz*, de William Alejandro Suntaxi Macías.

En *Jatariy* el patrón rítmico del yumbo es interpretado por el bajo y la batería durante la primera parte de la obra. El primero ejecuta las tónicas de los acordes, y el drums marca claramente el yumbo con el ride acompañado del snare y el kick drum. ¿Podríamos asumir que el auditor identifica claramente al yumbo, tomando en consideración que el compositor lo desglosa puro en la base armónico-rítmica? Muy probablemente no, porque el entorno tímbrico obstaculiza el camino al perceptor para que pueda identificar al yumbo con la correspondiente asociación tópico-cultural ecuatoriana. En este punto se coincide con Sans cuando declara: “Y es que con la teoría tópica parece ocurrir lo mismo que con otras teorías musicales: al intentar ampliar su radio de acción más allá de los repertorios, las regiones geográficas y el tiempo histórico para los cuales fueron diseñadas, comienzan a hacerse inconsistentes” (Sans, 2020: 17).

Figura 7. Jatariy sección A.

LEAD SHEET

JATARIY

ALEJANDRO SUNTAXI

YUMBO ♩ = 180

①

G#MIN7 G#MIN7 AMAJ7 AMAJ7

G#MIN7 G#MIN7 G#MIN7 G#MIN7

1 2 3 4 5 6 7 8

Fuente: tomado de la tesis de maestría *Maguey, Jatariy y Wayniu. Composiciones de jazz modal con ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz*, de William Alejandro Suntaxi Macías.

7. Ventana al más allá

Camilo Sánchez maneja con destreza el estilo metal progresivo. *Ventana al más allá*, para guitarra eléctrica (siete cuerdas), bajo eléctrico (seis cuerdas), teclados, batería y voz, recoge influencias de agrupaciones como *Dream Theater*, *Tool*, *Symphony X*, *Blotted Science*, *Meshuggah*, entre otras; se combinan esos mundos sonoros de una manera coherente y orgánica, haciendo uso de técnicas compositivas procedentes de amplios ámbitos teóricos presentes en los textos de Jeff Wagner, Vincent Persichetti, Robert Walser, Rick Beato, Matt Shelvock, Arnold Schoenberg y Mark McGrain.

Sánchez mantiene la línea de los creadores dentro del rock progresivo insertando elementos de sus músicas nacionales; *el yumbo ha sido extrapolado para ser revestido de las características del metal progresivo y ha sido utilizado como base para desarrollar variaciones rítmicas recurrentes a lo largo de nuestra obra* (Sánchez, 2021: 29). En la obra el ritmo de yumbo es interpretado por el bajo eléctrico y el bombo, pero se encuentran variaciones en sus diferentes partes, ya sea como transiciones o modificaciones. Al igual que en la obra de Suntaxi, el patrón rítmico se muestra y se ejecuta de manera clara y protagónica, sin embargo, *el emisor puede recurrir al tópico como recurso compositivo*,

pero eso evidentemente no basta para que se concrete la comunicación (Sans, 2020: 16). Desde la recepción no se identifica al yumbo como tópico en esta obra porque el compositor no incluye elementos característicos de la música andina ecuatoriana como el timbre y la pentafonía, los cuales reforzarían la topicalización del yumbo. En ese sentido, no es suficiente el diseño exacto del patrón rítmico.

Figura 8. Fragmento de *Ventana al más allá*.

89

Vz. 1

Vz. 2

Tcl.

Guit. El. 1

Guit. El. 2

Baj. El.

Perc. Set.

Fuente: tomado de la tesis de maestría *Ventana al más allá, el metal progresivo como concepto de creación sonora*, de Camilo Elías Sánchez Álvarez.

Los cinco compositores buscaron de manera consciente el yumbo como base rítmica fundamental para organizar sus composiciones. ¿Acaso les llega a los receptores el espíritu del yumbo y el recuerdo a sus orígenes? ¿En las cinco obras presentadas el emisor reconoce de igual manera el tópico yumbo?

Para contestar estas interrogantes, finalmente se hace referencia al Indicador de topicidad, el cual describe de manera cualitativa el grado de reconocimiento o familiaridad que tiene el receptor (en este caso analista) de un patrón musical determinado en relación con el contexto cultural y musical en el que se encuentra. Este indicador puede ser alto, medio o bajo, dependiendo del grado de familiaridad que tenga el receptor con el patrón musical en cuestión. Cuando el indicador de topicidad es alto, significa que el patrón musical es muy conocido y reconocible por el receptor, y por lo tanto, tiene un alto grado de familiaridad. Cuando el indicador de topicidad es medio, significa que el patrón musical es relativamente conocido por el receptor, pero no tanto como para ser considerado un patrón musical muy familiar. Por último, cuando el indicador de topicidad es bajo, significa que el patrón musical es poco conocido o desconocido por el receptor. En este caso, el patrón musical puede ser difícil de entender o apreciar para el oyente, ya que no tiene una base de conocimiento previo sobre el patrón en cuestión.

Conclusiones

A manera de conclusiones, "Sueños de Illapa" transmite al espectador un índice de topicidad alto porque el timbre y el pentafonismo tienen mucha fuerza como elementos protagonistas y decisivos en el momento de identificar al yumbo; sin embargo, la identificación de este en "Wayra" ya no es tan clara desde el punto de vista tímbrico, aunque el uso del pentafonismo junto al ritmo todavía lo visibilizan al auditor. El yumbo en la "Suite Andina" evidencia un índice de topicidad alto en cuanto al manejo del ritmo y la organización de alturas, aunque le cuarteto de cuerdas con guitarra lo distancia de la tímbrica original. Finalmente, *Jatariy* y *Ventana al más allá*, aunque utilizan el yumbo como punto de referencia, no se manifiestan con la fuerza suficiente para ser identificados como tal; el pentafonismo y el timbre dejan de ser protagonistas, aunque se basan en su fuerza rítmica para transmitir el lenguaje que desean los compositores.

Tabla 1. Índices cualitativos de topicidad.

OBRA	COMPOSITOR	FORMATO INSTRUMENTAL	INDICADOR DE TOPICIDAD YUMBO (ritmo)	INDICADOR DE TOPICIDAD YUMBO (timbre)	INDICADOR DE TOPICIDAD YUMBO (alturas)	INDICADOR GENERAL DE TOPICIDAD
<i>Sueños de Illapa</i> (tercer movimiento)	Adrián Rodríguez Maldonado	Cuarteto de cuerdas y pífano	Medio (escrito en 3/4)	Alto (pífano)	Alto (pentafonismo)	ALTO
<i>Wayra</i>	Darío Rodríguez Maldonado	Quinteto de vientos	Medio (el patrón se sugiere)	Bajo (quinteto clásico europeo)	Alto (pentafonismo)	MEDIO
<i>Suite Andina</i>	Nelson Ortega	Cuarteto de cuerdas y guitarra	Alto (cuerdas)	Medio	Alto (pentafonismo)	ALTO
<i>Jatariy</i>	Alejandro Suntaxi	Piano, guitarra, drum y guitarra bajo	Alto (drum y bajo)	Bajo (formato jazz)	Bajo	BAJO
<i>Ventana al más allá</i>	Camilo Sánchez	guitarra eléctrica (siete cuerdas), bajo eléctrico (seis cuerdas), teclados, batería y voz.	Alto (bajo eléctrico y drum)	Bajo (formato rock)	Bajo	BAJO

Fuente: elaboración propia

En general, se puede observar que las cinco obras presentan un índice de topicidad alto o medio, por lo que la fuerza del yumbo funciona para expresar ideas y emociones al receptor. La presencia e importancia de este tópico varía en las diferentes obras y formatos instrumentales,

lo que contribuye a la diversidad y riqueza de la música ecuatoriana contemporánea, partiendo de su patrimonio musical ancestral.

Referencias

Agawu, K. (2012). *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Disponible en: https://kupdf.net/download/agawu-k-la-m-uacute-sica-como-discurso-ocr_58efca84dc0d60d940da97f3_pdf

López-Cano, Rubén. (2022). *¿Quién necesita la “teoría tópica”? Colonialismo e imaginarios en la investigación musical iberoamericana*. Conferencia invitada en el Congreso Internacional “Tópicos en la música hispana: siglos XVIII-XXI”. Papeles sueltos, un blog de Rubén López-Cano, 5 de octubre de 2022. Disponible en: <http://rlopezcano.blogspot.com/search?q=teor%C3%ADa+t%C3%B3pica>

Mullo Sandoval, Juan. 2009. “Música Patrimonial del Ecuador”. PDF en línea. 2009. Fondo editorial Ministerio de Cultura. Ediciones La Tierra, Ecuador. 2009. Disponible en: <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>

Ortega Cedillo, Nelson Darío. (2021). *Suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas. Obra en tres movimientos estilizado con técnicas compositivas contemporáneas y elementos indígenas ecuatorianos*. Tesis de maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, Universidad de las Artes de Ecuador. Disponible en: <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/1325>

Pazmiño, Terry. *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador*. Editorial: Pedro Jorge Vera de la CCE.

Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En *Los caminos de la música (Europa-Argentina)* (pp. 55-111). Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. Disponible en: file:///C:/I-TRABAJO/ART%C3%8DCULOS/ART%C3%8DCULO%20WEB%20OF%20SCIENCE/La_l%C3%B3gica_sonora_de_la_generacion_del_80.pdf

Ratner, L. G. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books and Collier Macmillan Publishers, 1980. Disponible en: https://kupdf.net/download/classic-music-expression-form-and-style-topics-leonard-g-ratner_589f16336454a72e19blec8c_pdf

Rodríguez Maldonado, Adrian Marcelo. (2021). *Sueños de Illapa, quinteto para pífano. Obra de estilo nacionalista para pífano y cuarteto de cuerdas*. Tesis de maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, Universidad de las Artes de Ecuador. Disponible en: <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/1326>

Rodríguez Maldonado, Darío Fernando. (2021). *Wayra, quinteto de vientos de estilo nacionalista académico ecuatoriano*. Tesis de maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, Universidad de las Artes de Ecuador. Disponible en: <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/1327>

Sánchez Álvarez, Camilo Elías. (2021). *Ventana al más allá, el metal progresivo como concepto de creación sonora*. Tesis de maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, Universidad de las Artes de Ecuador. Disponible en: <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/1328>

Sans, Juan Francisco. (2020). *Típicos tópicos tropicales*. El oído pensante, febrero 2020, pp. 7-33. Disponible en:

https://www.academia.edu/42118973/T%C3%ADpicos_t%C3%B3picos_tropicales

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552963071016>

Suntaxi Macías, William Alejandro. (2021). *Maguey, Jatariy y Wayniu. Composiciones de jazz modal con ritmos ecuatorianos para cuarteto de jazz*. Tesis de maestría en Composición Musical y Artes Sonoras, Universidad de las Artes de Ecuador. Disponible en: <https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/1341>