

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **VILLACRÉS MARTÍNEZ MARÍA GABRIELA**, C.I. **1719248930** autora del trabajo de graduación intitulado: **“La Nueva Canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari. Quito, 1972-1984”**, previa a la obtención del grado académico de **LICENCIADA EN CIENCIAS HISTÓRICAS** en la Facultad de **CIENCIAS HUMANAS**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 25 de agosto del 2014


María Gabriela Villacrés Martínez
C.I. 1719248930

Quito, agosto 25 del 2014

En mi calidad de Director de la disertación de la estudiante **María Gabriela Villacrés Martínez**, titulada: **"La Nueva Canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari. Quito 1972-1984"**, certifico que el presente trabajo reúne todos los requisitos reglamentarios y de estilo, de acuerdo a las normas impuestas por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y por la Facultad de Ciencias Humanas.

Atentamente,



Dra. Viviana Velasco Herrera

Directora

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE HISTORIA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CIENCIAS HISTÓRICAS

**“LA NUEVA CANCIÓN EN EL ECUADOR A TRAVÉS DE LAS VOCES DE JATARI.
QUITO, 1972-1984”**

AUTORA: MARÍA GABRIELA VILLACRÉS MARTÍNEZ

DIRECTORA: DRA. VIVIANA VELASCO HERRERA

Quito, Agosto 2014

Dedicatoria

Siempre a Sandra Martínez y

A sus padres Julio A. Martínez y Eulalia Buitrón.

Agradecimientos

A Sandra Martínez por todas las horas de música imprescindible que me ha brindado durante toda mi existencia, por las infinitas conversaciones que me fueron muy útiles en el momento de realizar este trabajo, por sus sugerencias, por poner a mi disposición su valioso archivo sonoro personal, por toda la ayuda, por todo el apoyo, por todo el acompañamiento y la comprensión...
por la vida, gracias mamá.

A Juan Ruales, Juan Mullo, Patricio Mantilla, Enrique Sánchez y Jorge Mosquera por permitirme conocer sobre la Nueva Canción a través de sus relatos.

A Luz María López, Abril Reza, Jaz Reza y Fran Reza, mi familia mexicana, que aunque estén lejos físicamente siempre están a mi lado brindándome su apoyo incondicional. De igual manera a María Camila Díaz y Karla Bustos por estar siempre presentes, a la distancia, pero siempre acompañándome.

Un especial y profundo agradecimiento a Viviana Velasco por su paciencia, su tiempo, su guía y sus importantes directrices para la construcción de este trabajo. De igual manera a Malena Bedoya y a Jorge Moreno por sus valiosísimas sugerencias.

A Israel Rodríguez, historiador mexicano, por la contribución bibliográfica que realizó para el desarrollo del presente trabajo.

A Berioska Torres, Zamira Navarrete, Carolina Calero, Amanda Tello, Priscila Franco, Viviana Gracia, Rosa Inés Padilla, Blanca Mayacela, Sara Bolaños, Ivette Celi, Fernando Batallas, Gina Guamán, Mayra Sandoval y en especial a Karla Pérez y Alejandro López por los ánimos y la preocupación durante este tiempo.

A Cecilia Sandoval, Jennifer Figueroa, Avelina Kingman, Lili Guillén, Fernanda Ramón, Daniela Pabón, Christian Murillo, Luis Baus y Pablo Sandoval por toda esa alegría brindada mientras estuve realizando este trabajo paso a paso, gracias por eso y por toda la representación que vendrá.

¡Muy agradecida con todos ustedes!

Resumen: Esta investigación presenta una reconstrucción histórica de la “Nueva Canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari”, agrupación musical que surgió a inicios de la década de los setenta en la ciudad de Quito y se constituyó en una de los representantes más importantes de este género musical en el Ecuador.

Este texto permitirá realizar un acercamiento al contexto histórico donde se generó la Nueva Canción en el Ecuador, es decir las dictaduras militares de la década de los setenta y el gobierno constitucional con el que el Ecuador retornó a la vía democrática. De la misma manera se abordará un contexto histórico regional donde se construyó el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, en especial desde el surgimiento del Nuevo Cancionero Argentino, Nueva Trova Cubana y Nueva Canción Chilena. Posteriormente se trabajó desde las voces de algunos integrantes de la agrupación Jatari, este ejercicio se realizó a través de entrevistas con la herramienta metodológica de la historia oral.

Palabras clave: Nueva Canción, Nuevo Cancionero Argentino, Nueva Trova Cubana, Nueva Canción Chilena, Jatari, dictaduras militares, historia oral.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. UN RECORRIDO ENTRE LAS DICTADURAS MILITARES EN LA DÉCADA DE LOS SETENTAS Y EL RETORNO A LA DEMOCRACIA, ESCENARIO EN EL QUE SE CONSTRUYE EL MOVIMIENTO DE LA NUEVA CANCIÓN	10
1.1 De las dictaduras a la democracia: El transitar del Ecuador entre 1972-1984	11
1.2 Transformaciones sociales a nivel mundial	13
1.3 La dictadura de Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976)	19
1.4 El Consejo Supremo de Gobierno	25
1.5 El Triunvirato y los atentados a los Derechos Humanos	28
1.6 El retorno a la democracia (1979-1984)	34
CAPÍTULO II. LA NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA: UN MOVIMIENTO EN CONSTRUCCIÓN	40
2.1 ¿De qué hablamos cuando hablamos de música popular?	42
2.2 El Movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana: una construcción regional	47
2.2.1 El Nuevo Cancionero Argentino: El nacimiento de la Nueva Canción en el sur	50

2.2.2 La Nueva Trova Cubana: Entre la poesía y la Revolución	52
2.2.3 La Nueva Canción Chilena: El fortalecimiento del Movimiento a nivel regional	57
2.2.3.1 .La Nueva Canción Chilena: Banda sonora de un proyecto Político	63
2.2.3.2 La Nueva Canción Chilena después del golpe de 1973	66
2.2.4 La Nueva Canción: Sonidos desde otras localidades	68
CAPÍTULO III. LA NUEVA CANCIÓN EN EL ECUADOR: ¿CONSTRUCCIÓN DE UN MOVIMIENTO?	71
3.1 La Nueva Canción en el Ecuador: Conceptos claves y, algunas ideas desde lo local	73
3.2 Breve revisión del escenario cultural en el Ecuador 1960-1970	76
3.3 La historia oral como una entrada de investigación a la producción musical	80
3.4 Jatari: La semilla de la Nueva Canción en el Ecuador	82
3.4.1. El repertorio de Jatari: la muestra sonora de una transformación	87
3.4.2. Jatari, la construcción de un compromiso político	96
3.5 ¿Se puede seguir hablando de la Nueva Canción en la actualidad?	101
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	108

ANEXOS

1. ENTREVISTAS TESTIMONIALES

1.1 Entrevista a Patricio Mantilla	115
1.2 Entrevista a Enrique Sánchez	130
1.3 Entrevista a Jorge Mosquera	142
1.4 Entrevista a Juan Mullo Sandoval	148

INTRODUCCIÓN

Pensar en la compleja situación política generada en América Latina entre las décadas de 1960 y 1970, nos lleva a pensar en todas las tensiones generadas en materia política, social y económica. Llama la atención la producción cultural que se generó en Latinoamérica, una época de inmensa creatividad y difusión internacional en la narrativa, poesía, pintura y sobre todo la música; el movimiento cultural, en su mayoría estuvo ligado a la ideología de izquierda que promulgó el retorno a lo popular, a la exploración social y geográfica, al reconocimiento de lo local.

El interés por realizar el presente trabajo se ceñirá específicamente a la producción musical de la Nueva Canción en el Ecuador entre las dictaduras militares de la década de los setenta y el gobierno constitucional con el que se retornó a la democracia como marco de referencia temporal. El ejercicio de investigación que plantearé, aborda ejes temáticos que están enmarcados en la historia local y latinoamericana en el contexto social, político, económico y cultural de los años setenta e inicio de los ochenta; el surgimiento de la Nueva Canción a nivel regional en América Latina y en Ecuador; y el uso de la historia cultural para el análisis de esta expresión cultural, además del trabajo que se realizará desde la historia oral como herramienta para trabajar temas ceñidos a la historia reciente.

Géneros musicales como el de la Nueva Canción han sido vagamente abordados desde los estudios historiográficos nacionales en relación al contexto social y político donde fueron producidos. El ejercicio de realizar una lectura de la producción historiográfica sobre el movimiento de la Nueva Canción en el Ecuador implica un acercamiento a una tarea inacabada, que muestra serios vacíos, de este modo, se emprenderá una labor investigativa empleando recursos como la creación de fuentes orales.

La disertación en general pretende describir el proceso de construcción y las particularidades del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, en las distintas localidades del continente donde esta surgió y también indagar sobre si este movimiento llegó a constituirse

en el Ecuador con las características identificadas en el movimiento regional a través de las voces de la agrupación Jatari.

La presente investigación inicia planteando una interrogante con la que pretende acercarse a lo que aconteció entre la década de los sesenta y setenta en el ámbito social, económico y político en el Ecuador en relación a los acontecimientos a nivel mundial y regional y a la influencia de sucesos como la Revolución Cubana que transformaron la situación política en el continente, momento en el que se construyó el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.

Posteriormente surgen preguntas como ¿Qué es la Nueva Canción como género de la música popular latinoamericana y cómo se articuló a la idea de cambio social?; ¿Cómo y en qué espacios se construyó el movimiento de la Nueva Canción en América Latina y en el Ecuador?; ¿Qué temática manifestó la Nueva Canción en sus obras?, a las que se responderá realizando un ejercicio de caracterización que comprenderá la definición de la construcción de un movimiento regional con las particularidades locales que darán respuestas al contexto histórico donde estas fueron desarrolladas y se acercará la especificidad de los cantautores y agrupaciones y sobre todo al repertorio generado este tiempo y espacio.

Existen algunos ejercicios de investigación realizados en torno a este género musical, por ejemplo, el que realizó el Ministerio de Cultura del Ecuador a través de la Red Nacional de Memoriales Públicos de Conciencia. Es importante mencionar que en la actualidad en el ámbito institucional no se ha reflejado mayor interés en la investigación sobre memoria y música del último tercio del siglo XX. La cartera de Estado en mención declaró el memorial “1984-1988: Memoria y Testimonio de Nuestro Pueblo” en conmemoración de las víctimas del febreorderato. El trabajo que se realizó en el memorial fue desde el campo musical, este fue el resultado de un taller experimental alrededor de la memoria, “en la que por lo menos tres generaciones reinterpretaron y rescataron episodios que para muchos estaban velados por el discurso de la historia oficial”¹; se motivó a que músicos representantes de la canción social

¹ Red Nacional de Memoriales Públicos de Conciencia. 1984-1988: memoria y testimonio de nuestro pueblo, Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito, 2011. Tomado del folleto que acompaña al material discográfico.

de los años de represión cuenten su historia a jóvenes músicos contemporáneos del Ecuador, para los que los hechos de violencia eran ajenos. Esto abrió la posibilidad de investigación de eventos y temas emblemáticos de la canción social ecuatoriana. Illinizas, Jatari, Noviembre 15, Jaime Guevara, Ataulfo Tobar, entre otros son los referentes que guiaron este proceso. Si bien es cierto este género musical tuvo una reinterpretación fuerte entre el período 1984-1988, su época de creación fue la década de los setenta, donde este movimiento se fue construyendo en medio de una coyuntura nacional que tenía una estrecha correspondencia a lo que sucedía en la región.

Como resultado de dicho memorial, se produjo un disco que llevó canciones emblemáticas² de la época interpretadas por agrupaciones y compositores ecuatorianos contemporáneos, además, se produjo el documental “La memoria de los peces”³ que fue construido a través de testimonios de los integrantes de agrupaciones y cantautores como: Jatari, Illiniza, Noviembre 15 y Gloria Arcos, que permite hacer un acercamiento a estos creadores e intérpretes desde las vivencias y sucesos centrados en el régimen de León Febres Cordero (1984-1988). La temática central es la violación a los Derechos Humanos perpetrada en el período del mandatario en mención, acercándose a una reinterpretación de la memoria a través de la música y abriendo el camino a importantes cuestionamientos necesarios sobre la historiografía reciente y la importancia de la música como una fuente que nos ayuda a caracterizar una época.

Otro de los aportes a la literatura histórica sobre el tema de la Nueva Canción es la que Miguel Mora Witt, integrante del grupo “Pueblo Nuevo” realiza. La propuesta de su trabajo consistió en una compilación que incluye recortes de prensa, programas de mano, fotografías y material relativo al grupo en el libro “Somos el Pueblo Nuevo 1975-2012”⁴ que habla sobre los 37 años de trayectoria del grupo de origen lojano. Este tipo de formatos son importantes para auscultar la historia del movimiento en el Ecuador, la visión desde el trabajo musical y de gestión de

² En el trabajo discográfico se encuentran temas como “Rosita Paredes”, “Artistas presos”, “Señor Gobierno”, “Sangre”, “Amigo Trigo”, “Paro”, “Eloy”, entre otros.

³ Documental realizado por la Red Nacional de Memoriales Públicos de Conciencia como parte del Memorial 1984-1988: memoria y testimonio de nuestro pueblo, Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito, 2011.

⁴ Miguel Mora Witt (compilador). Somos el pueblo nuevo: 1975-2012, s/e, Quito, 2012.

Pueblo Nuevo nos brindan una mirada sobre este movimiento que se construye desde las voces de estudiantes universitarios que llegaron en su mayoría desde la ciudad de Loja y que formaron parte de la construcción del movimiento de la Nueva Canción en el Ecuador. Esta publicación⁵ contiene artículos escritos sobre la agrupación desde 1975, cabe recalcar que no todas las agrupaciones dedicadas al género en mención, han tenido la oportunidad de realizar este tipo de ejercicios investigativos y recopilatorios y sobre todo publicarlos, este libro constituye un importante aporte a la literatura histórica de la Nueva Canción en el Ecuador.

Por otro lado, el musicólogo Juan Mullo, sostiene que no toda la música producida en esta etapa deberá enmarcarse en la denominación de Nueva Canción ya que muchos de los grupos o cantautores en ella inscritos no expresaron un compromiso político real y solo se limitaron a hacer canciones. Cabe recalcar que la mayoría de la producción de este género musical la realizaron jóvenes universitarios y de colegios, es difícil ubicar casos en los que se pueda identificar que los autores de este tipo de música salieron de centrales obreras y/o sindicales; desde luego esta música fue también hecha para ellos pero no la crearon estos actores. Sería interesante realizar una investigación exhaustiva sobre la música generada en los colegios y en los barrios relacionados con la temática de la Nueva Canción. La presente investigación mencionará y tomará el caso de los grupos que fueron conocidos en este ámbito, que tuvieron oportunidad de compartir escenario con los grandes cantautores y agrupaciones de la Nueva Canción Latinoamericana, que pudieron presentarse en distintos espacios de la ciudad y del país realizando giras y que por sobre todo, tuvieron la oportunidad de grabar material fonográfico.

Son en sectores generalmente estudiantiles, universitarios e intelectuales, donde se da una gran corriente desde los años sesenta que promueve una nueva modalidad en el canto popular. La influencia de la Revolución Cubana y los procesos sociales y políticos del cono sur, motivan en la ya iniciada conciencia nacionalista de los jóvenes artistas una actitud por demás valiosa de reencuentro con los elementos tradicionales ecuatorianos que a la vez implicó el compromiso muchas veces político con los procesos sociales que se gestaban al momento.

Son en una primera instancia, grupos musicales que recogen el camino del folklore marcado mucho antes por algunos estudiosos, para evocar la esencia del hombre latinoamericano a través de la música. Esa esencia rodeada a la vez de un poderoso sincretismo cultural, pero también de una realidad social, política y económica llena de conflictos y esperanzas. Luego, todo este proceso musical irá recogiendo y sintetizándose en algo que posteriormente se llamará la “Nueva Canción”, en este caso, ecuatoriana,

⁵ La edición en mención no tiene sello editorial registrado.

que se sustenta bajo los mismos principios anteriores, pero con una mayor perspectiva latinoamericanista⁶.

En obras e investigaciones, como las anteriormente mencionadas se puede observar que se recurrió a trabajar el tema de la Nueva Canción en el Ecuador desde diferentes perspectivas que van desde la comunicación, la memoria y los derechos humanos, lo testimonial desde lo personal. Aún así, se puede mencionar que dichas obras en su mayoría no tienen un enfoque integral que abarque la producción del género musical en interrelación al contexto histórico del Ecuador en dicha época que nos pueda permitir entender el cómo, cuándo, por qué, para qué, desde dónde y con quiénes surgió este género musical; pero nos señalan un camino en el que es visible qué y en qué se ha investigado sobre esta expresión musical en el Ecuador.

Con lo señalado, se recurrirá al análisis de lo sucedido con este género musical en el Ecuador, en el que principalmente se buscará ahondar sobre la correspondencia de la construcción de un movimiento de la Nueva Canción en Ecuador con las mismas características de las de este movimiento nivel regional. Se procurará generar una entrada de análisis de una época convulsa desde la música. Esta disertación se aproximará de manera particular a cómo se construyó la Nueva Canción en el Ecuador a través de las voces de una agrupación en particular: Jatari .

La bibliografía empleada para el estudio del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana en esta investigación responde al acucioso trabajo de búsqueda de artículos y libros en bibliotecas y librerías de varias ciudades latinoamericanas y gracias al aporte y sugerencias de varios historiadores de la región, quienes me recomendaron textos que fueron de suma utilidad y ayudaron a ampliar la mirada que se tiene desde distintas localidades sobre el movimiento de la Nueva Canción en América Latina. La bibliografía producida sobre este movimiento, en lugares como Chile es generosa, cabe recalcar que esto no sucede en el caso ecuatoriano, las investigaciones que conjugan la historia y la musicología, en general y sobre todo en este período, son escasas. De igual manera, se puede decir que existe un considerable número de documentales audiovisuales que centran al género musical en cuestión como objeto

⁶ Juan Mullo Sandoval. "Panorámica de las músicas populares ecuatorianas". En: Opus 27 Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador, Quito, 1988. p. 39-40.

de estudio; los testimonios de los hacedores de la Nueva Canción, fueron de relevancia para la construcción de este trabajo.

Esta investigación también se realizó gracias a la disposición del archivo sonoro personal de Sandra Martínez⁷, este archivo contiene un gran acervo discográfico de cantautores y agrupaciones pertenecientes al movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana; además de los documentos sonoros, con esto me refiero a entrevistas a cantautores, intérpretes y grupos de este movimiento, que fueron puestos a mi disposición para realizar este ejercicio investigativo.

El presente trabajo es un primer encuentro con la heterogeneidad de la producción del género musical constituido por la Nueva Canción en el Ecuador, para iniciar el acercamiento a este tema, opté por elegir el trabajo de un solo conjunto musical por sobre todas las agrupaciones y cantautores que pueden representar a este movimiento. Con esta deliberación hago referencia a Jatari que fue uno de los primeros representantes de la Nueva Canción en el Ecuador, previamente se conocieron otros grupos que transitaron por la línea de la canción protesta y quizá no mostraron una unidad con respecto al movimiento artístico latinoamericano que se gestó en la década de los setenta en el continente. Como parte fundamental de esta exposición de motivos, creo conveniente señalar la ligazón política de la agrupación con el movimiento de izquierda, adherencia que marcó el lugar desde donde crearon ciertos temas. Finalmente, debo marcar que otra de las características de este grupo para elegirlo en esta investigación es su permanencia en los escenarios que se ha articulado de dos formas; la primera es en la continuidad en la escena artística como conjunto musical y la segunda, es en la conformación de la Orquesta de Instrumentos Andinos.

Al momento de escribir sobre la Nueva Canción en el Ecuador nos enfrentamos con el serio problema de la falta de investigaciones sobre el tema, como se mencionó anteriormente, así que una de las primeras opciones para reconstruir esta historia fue escuchar detenidamente las

⁷ Cantautora adscrita al movimiento de la Nueva Canción en el Ecuador, ex militante del Frente Amplio de Izquierda, brazo visible del Partido Comunista del Ecuador. En la actualidad es productora y conductora del programa “Canciones Imprescindibles” de Radio Pública del Ecuador.
Madre de la autora del presente trabajo de investigación.

canciones generadas bajo este movimiento; estas ayudaron a entender y en cierta medida a caracterizar la época estudiada pero no se constituyeron en documentos suficientes para abordar la complejidad de esta expresión musical. De esta manera, se puso en consideración la construcción de fuentes históricas para poder realizar esta investigación, sumando a este ejercicio el acercamiento a la Nueva Canción desde las voces de sus representantes a través de entrevistas.

La historia oral constituyó una entrada para reconstruir el surgimiento y el peregrinaje de este género musical, estableciéndose en una práctica que conllevó sus riesgos, puesto que los testimonios generados están sujetos a subjetividades que transitan entre el lugar y posición desde donde habla el entrevistado y también desde donde el entrevistador genera las preguntas para acercarse a su objeto de estudio. Se realizaron entrevistas a tres integrantes del grupo Jatari, uno de ellos perteneció al grupo desde su fundación y dos que se adhirieron años más tarde; también se entrevistó al musicólogo Juan Mullo, que vivió de cerca la trayectoria de la agrupación

El hecho de trabajar con fuentes orales tiene sus limitaciones, entre ellas se encuentra la época en la que se realizan las entrevistas. Se debe tener en cuenta que los discursos varían de acuerdo a muchos factores, todos ellos atravesados por el tiempo: no es lo mismo haber entrevistado a los integrantes del grupo en la década de los setenta que en el año 2014. El tiempo y las coyunturas delimitan el lugar desde donde se genera el discurso.

Las entrevistas realizadas forman parte de los anexos del presente trabajo, al transcribirlas he procurado no cambiar ni una sola palabra y he cuidado que se mantengan las expresiones y muletillas empleadas por el entrevistado, cuidándose el purismo de la fuente oral. Asimismo, he respetado las restricciones al publicar cierta información, editando la entrevista a petición de los informantes.

Existen ciertas aclaraciones que debo realizar en torno al presente trabajo de investigación. Como mencioné anteriormente, delimité mi tema en torno a un solo grupo por las razones expuestas, así que esta disertación no se ocupará de otras agrupaciones y/o cantautores locales

porque es un primer acercamiento a un tema al que le corresponde ser abordado por una diversidad de enfoques que puedan tender puentes entre la historia y la musicología y lo revisen en su integralidad. El trabajo con la agrupación Jatari, corresponde al análisis de las entrevistas realizadas a sus integrantes, más no de otras agrupaciones, grupos de oposición, la prensa y otras voces del proceso. De la misma forma, debo anticipar que no se realizó un análisis social de los integrantes.

Una vez expuestos los aspectos generales de la disertación, corresponde indicar la forma en que se ha organizado cada uno de los capítulos de este trabajo. El primer capítulo iniciará con la caracterización la época de grandes cambios a nivel mundial y regional en la que surge la Nueva Canción en Latinoamérica y en el Ecuador, se realizará un recorrido por acontecimientos puntuales en la historia nacional que desentrañará en rasgos generales de los regímenes militares de Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976) y del Consejo Supremo de Gobierno (1976-1979), el retorno a la democracia con el gobierno de Jaime Roldós Aguilera (1979-1981) y finalmente Osvaldo Hurtado Larrea (1981-1984).

En el segundo capítulo se realizará un recorrido por los lugares donde se gestó el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana; conoceremos las principales características de cantautores y grupos representativos de este género musical en la región, en especial en Argentina, Cuba y Chile que nos ayudarán a contextualizar al movimiento de la Nueva Canción en el Ecuador.

En el tercer y último capítulo de la disertación, se hablará sobre la construcción de este género musical en el Ecuador realizando una caracterización en general para posteriormente trabajar con las entrevistas a integrantes del grupo Jatari, quienes a través de sus voces nos relatarán su historia musical. Finalmente, se presentarán las conclusiones de este ejercicio investigativo.

El hecho de haberme acercado y planteado esta investigación, sobre el movimiento de la Nueva Canción en América Latina, responde a motivaciones académicas y personales. En cuanto a las primeras, puedo mencionar que considero importante realizar un acercamiento

mediante la música a una época que ha sido poco estudiada, la producción de este género musical permite mirar desde otra óptica que es lo que sucedía con las manifestaciones culturales y cuál fue la denuncia que en ellas se hacía sobre los regímenes en las que se estaban desarrollando; la motivación personal con la que me acerco a este tema es que a mí me resulta muy cercano porque prácticamente yo crecí entre los escenarios en donde se interpretaba este tipo de música, esta sonoridad me ha acompañado durante toda mi vida, incluso hasta la actualidad. Este trabajo de investigación que presentaré a continuación es una historia que es parte de mi historia.

I CAPÍTULO

Un recorrido entre las dictaduras militares en la década de los setentas y el retorno a la democracia, escenario en el que se construye el movimiento de la Nueva Canción

El ejercicio que se realizará en este trabajo de investigación tiene que ver con la posibilidad de interpretar un momento crítico y convulso de la historia de América Latina y del Ecuador de la segunda mitad del siglo XX. A través de la canción popular y las voces de sus compositores e intérpretes, se delinearán como nace el movimiento de la Nueva Canción en distintas localidades de la región, que estarán estrechamente ligadas por su acontecer y por el arte. Realizar este ejercicio, nos lleva a pensar en todas las tensiones generadas en materia política, social y económica que de una u otra forma condicionaron los procesos de la vida social, política y cultural entre las décadas de los sesenta y setenta del siglo en mención.

La propuesta radica en escuchar con atención las voces de los creadores de sonidos, enmarcados en la producción de la música popular latinoamericana, que se construyeron en un territorio que transitó por una serie de regímenes totalitarios en una época de cambio social inconmensurable. Este trabajo de investigación no pretende realizar un estudio exhaustivo de las dictaduras en el Ecuador de los años setenta y del posterior proceso de retorno a la democracia, sino ahondar sobre las representaciones que se hace de este período convulso, desde la música. La historia cultural será una herramienta fundamental con la que analizaremos un género de la musical popular producida en la región, tomando en cuenta las particularidades de acuerdo a la producción local, esto será tratado en el siguiente capítulo. Por otra parte, la historia oral se constituirá en esta investigación, en la herramienta metodológica de trabajo insoslayable para el análisis del pasado reciente. María del Carmen Collado Herrera⁸ señala que, la historia oral es fundamental para escribir la historia contemporánea y, debido a su naturaleza, nos proporciona material distinto al que nos da el documento escrito, llenando muchas veces la ausencia de éste, y sobre todo proporcionándonos las visiones particulares, las percepciones de los individuos sobre los procesos; nos permite adentrarnos en

⁸ María del Carmen Collado Herrera. “¿Qué es la historia oral?” en: De Garay, Graciela (coordinadora). La historia con micrófono. México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1994. p. 29.

su subjetividad, en la mentalidad de los emisores, dedicaremos un espacio al análisis de esta metodología en el capítulo 3.

A continuación se presentará una caracterización del período de dictaduras militares que gobernaron de 1972 a 1979 y el primer gobierno civil con el que se retornó a la vía democrática que duró hasta 1984. Con esta revisión temporal, se pretende comprender el panorama social, político y económico en que surgió un movimiento artístico de una magnitud regional en una América Latina que experimentó profundos cambios sociales en la década de 1960, que obviamente tuvieron repercusiones y respuestas desde lo local. De esta forma, se presentan inquietudes puntuales como ¿Qué sucede entre la década de los sesentas y setentas en el ámbito social, económico y político en el Ecuador en relación con la región, momento donde se construye el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana?

1.1. De las dictaduras a la democracia: El transitar del Ecuador entre 1972-1984

El día 10 de agosto de 1973, en las inmediaciones de las calles 6 de Marzo y Clemente Ballén cayó herida por un impacto de bomba lacrimógena en su frente, la profesora y militante del Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano, Rosa Cecilia Paredes Jumbo, quien se encontraba participando en la “Marcha de la dignidad del magisterio” en la ciudad de Guayaquil en la época de la dictadura militar, liderada por Guillermo Rodríguez Lara.

Un día después de la marcha, la joven maestra falleció en la Clínica Guayaquil a causa de la letal herida. Su sepelio se realizó en el Cementerio General donde la acompañaron más de 25.000 personas, y fue justamente, en ese lugar donde el estudiante Erwin Edison Valencia García cayó muerto por un disparo en la cabeza. La brutalidad policial y la condición represiva de la dictadura se evidenciaron en los actos ocurridos; y en la tergiversación y la negación al esclarecimiento de los hechos. Estos hechos en la ciudad de Guayaquil tuvieron una rápida repercusión en Quito, estudiantes y maestros salieron a las calles. Estas jornadas también generaron víctimas en la capital, el estudiante Edgar Jijón cayó abatido por un disparo, las protestas no cesaron en la jornada, mientras “Edgar Jijón era velado en el salón máximo de la Universidad Central ocurrieron otros incidentes callejeros (...) Jijón fue

enterrado en los predios de la ciudad universitaria, cerca de donde yace Milton Reyes, el líder estudiantil asesinado en la dictadura de Velasco”⁹.

Rosita Paredes, se convirtió en una de las víctimas que se sumó a la lista de crímenes inescrutables cuyo esclarecimiento fue custodiado con hermetismo. Con este suceso se inauguró el relato de la represión protagonizada por los gobiernos castrenses de la década de los setenta del siglo XX en Ecuador. Paredes fue transformada en símbolo de la lucha social de los movimientos obreros, estudiantiles y de izquierda, en un tiempo donde estos se caracterizaron por su presencia activa y organizada.

El deceso instó al poeta otavaleño Juan Ruales a componer la letra de la *Canción a Rosita Paredes*, “yo me encontraba en la casa de Rafael Larrea¹⁰ y allí nos enteramos de su muerte. Rafael me contó que la había conocido; en ese momento de consternación, escribí la canción que la grabó el grupo Noviembre 15”, comenta el poeta quien no se imaginó “que sería la canción de más uso social y político de parte de un partido del país (Partido Comunista Marxista Leninista del Ecuador). Yo he viajado como incógnito, por muchos lugares y he escuchado que la cantan, con el puño en alto, al final de las asambleas”¹¹ replica el autor de la letra de la canción mencionada.

La canción “Rosita Paredes”, pieza musical convertida en el ícono de marchas y concentraciones populares por estudiantes, obreros, mujeres; sonó en las calles, en festivales universitarios, en colegios, en las fábricas, en las peñas sobre todo en la época de las dictaduras de la década de los setenta. Fue inmortalizada a través de las voces e interpretación musical del grupo Noviembre 15, una de las agrupaciones pioneras en la producción de música popular en el Ecuador de la década de los setenta, fase en la que Ecuador vivió un

⁹ Jaime León Ramírez. “Rosa Paredes: bandera de lucha de los maestros. Imagen de una joven revolucionaria”. En: *Revista Vistazo*, septiembre 1973. p. 38.

¹⁰ Poeta quiteño perteneciente al movimiento de los tzántzicos, (1942-1995). Fue militante del Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano, por más de veinte años dirigió el órgano de difusión del partido, llamado “En Marcha”.

¹¹ Entrevista a Juan Ruales realizada por Hernán Peralta. En: Hernan Patricio Peralta Idrovo. *Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano*. Tesis del Programa de Maestría de la UASB, Quito, 2003. p. 157

nuevo período de dictaduras militares desde el año 1972 con el general Guillermo Rodríguez Lara y en el que inicia mi investigación.

La Nueva Canción Latinoamericana fue un fenómeno artístico musical que reconoció diversas representaciones de realidades populares, que permitió registrar escenarios rurales y urbanos; conocer la militancia de izquierda y de la iglesia con compromiso social; acercarnos a una diversidad de propuestas de movimientos artísticos en toda la región latinoamericana y, construirse de manera particular en distintos territorios desde acontecimientos nacionales, regionales y mundiales “los textos de las canciones, en diferentes contextos históricos, han sido articulados de distintas formas, que van desde la ebullición en los años sesenta, las dictaduras de los años setenta y las fragmentaciones posteriores”¹².

Para entender el contexto en el que aparece esta expresión artística, se debe poner atención a lo que sucedía en el mundo y en América Latina. Con ese objetivo, se presenta a continuación una contextualización general que nos permitirá enmarcar el surgimiento de la Nueva Canción en la región.

1.2. Transformaciones sociales a nivel mundial

El siglo XX inició con acontecimientos decisivos que marcaron una profunda crisis del sistema capitalista mundial. Entre el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 y el triunfo de la Revolución Rusa en 1917, se consumó una ruptura que se identificó como la crisis del sistema imperante, en la que los bolcheviques a través de la toma de poder, instauraron el socialismo. La Revolución de Octubre originó el movimiento revolucionario de mayor alcance y trascendencia que ha conocido la historia moderna a inicios del siglo XX.

A partir de lo anteriormente mencionado, la política mundial quedó configurada de manera distinta quedando enfrentados capitalismo y socialismo. Años después se produjo la Segunda Guerra Mundial que como consecuencia, acentuó la división de dos bloques políticos e

¹² Mario Godoy Aguirre. “El Cantar Opinando”. En: Miguel Mora Witt (compilador). Somos el pueblo nuevo: 1975-2012, s/e, Quito, 2012. p. 20.

ideológicos: Estados Unidos y la Unión Soviética buscaron mantener el control estratégico de la geopolítica mundial e impulsaron un conflicto que fue conocido como la “Guerra Fría”¹³. En este contexto, “generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un enfrentamiento global nuclear que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasarse a la humanidad”¹⁴.

El sistema capitalista del bloque occidental liderado por Estados Unidos, trabajó bajo la consigna de no dejar consolidar el predominio de la propuesta del bloque oriental-comunista liderado por la Unión Soviética conteniendo a las fuerzas opuestas a la democracia y al capitalismo ya que se las consideraba como amenazas a los intereses propuestos por Norteamérica para el mundo entero. Claras manifestaciones del conflicto Este-Oeste fueron: la guerra de Corea; el proceso de descolonización que se gestó en África y Asia; la alineación de todos los países de Europa del Este en el frente de la URSS.

En América Latina se sintieron los estragos de la Guerra Fría a raíz del triunfo de la Revolución Cubana en el año de 1959. Por esta razón, la administración del presidente norteamericano John F. Kennedy, reforzó las políticas de Estado de Seguridad Nacional y a través de Alianza para el Progreso se apoyó a la instauración de regímenes militares para que el legado de la Revolución Cubana se manifieste en un grado mínimo en Latinoamérica.

En nombre de una “revolución no violenta” ofrecía satisfacer, mediante una serie de planteamientos modernizantes y desarrollistas, las necesidades fundamentales de nuestros esquilmados pueblos: “techo, trabajo, tierra, salud y escuelas”. La “Declaración de América” aprobada por la Conferencia de Punta del Este en 1961 dio viabilidad a la Alianza para el Progreso: verdadero tratado de unidad entre el capital financiero monopólico estadounidense, los gobiernos y las burguesías nativas para “racionalizar” el sistema capitalista dependiente, y subdesarrollado, como denunciaría en aquella ocasión el comandante Ernesto Guevara.¹⁵

Una de las estrategias de ALPRO (Alianza para el Progreso) fue la instauración de dictaduras militares y con ellas, la materialización de estrategias de defensa de la seguridad nacional. Las dictaduras militares necesitaron un andamiaje legal para ejercer “la seguridad nacional que se

¹³ La Guerra Fría tuvo como límites temporales la finalización de la Segunda Guerra Mundial (1945) y la Caída del Muro de Berlín 1989.

¹⁴ Eric Hobsbawm. Historia del siglo XX, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1999. p. 230.

¹⁵ Patricio Ycaza. Historia del movimiento Obrero. Segunda parte (De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT), CEDIME-CIUDAD, Quito, 1991. p. 185.

consolidó como categoría política durante la Guerra Fría, especialmente en las zonas de influencia de Estados Unidos”¹⁶. En América Latina, la variante del concepto de seguridad, según Francisco Leal Buitrago, fue el establecimiento de la Doctrina de Seguridad Nacional¹⁷, a partir de la seguridad del Estado se buscó garantizar la seguridad de la sociedad, promoviendo el control militar del Estado. Así, se impulsó la defensa militar y seguridad interna frente a las amenazas de revolución, ataque y desmantelamiento de grupos pertenecientes a la corriente del comunismo, izquierda, organizaciones de obreros y trabajadores, etc. frenando así el avance del socialismo soviético en el continente.

En un escenario regional en el que se generaron tensiones desde el poder, se produjeron una sucesión de intervenciones, que se presentaron bajo la modalidad de dictaduras militares que tuvieron como propósito reestructurar el Estado y controlar de manera integral la protesta social. Así se tuvo la presencia de dictaduras militares en Argentina en los períodos de 1962-1963, 1966-1973 y 1976-1983; en Bolivia 1964-1982; en Brasil 1964-1985; en Chile 1973-1989; El Salvador 1932-1984; Ecuador 1963-1966, 1972-1976, 1976-1979; Perú 1962-1963 y 1968-1980 y Uruguay 1973-1984. En la región se institucionalizaron regímenes totalitarios heterogéneos que ejercieron distintos formatos de violencia y represión orquestados desde Norteamérica, así:

La represión contó con coordinación internacional, el tristemente conocido y temido Plan Cóndor, un programa para el intercambio de información, eliminación o prisión de personas consideradas enemigas de los regímenes autoritarios de la región. Los primeros llevados al sacrificio fueron los partidos, las actividades que tuvieran indicios de influencia política y los procesos electorales. Reinó en aquellos años una doctrina de violación sistemática de los derechos humanos. Civiles, políticos, intelectuales y sospechosos de cualquier tipo fueron desaparecidos, eliminados o silenciados. Los militares aseguraron desde el poder ejecutivo el dominio sin cortapisas del poder judicial y el parlamentario, también el control absoluto de los gobiernos locales, eliminaron la vida política y suspendieron las garantías individuales.¹⁸

¹⁶ Francisco Leal Buitrago. La Doctrina de Seguridad Nacional: Materialización de la Guerra Fría en América del Sur. Revista de Estudios Sociales N° 15, junio de 2003, Universidad de los Andes. p. 74.

¹⁷ La Doctrina de Seguridad Nacional permitió legitimar el establecimiento de regímenes militares de gobierno en América Latina a partir de la década del sesenta, combatiendo internamente a todo lo que se opusiera a los regímenes militares, a los grupos comunistas, de izquierda, etc.

Uno de los antecedentes para la configuración de la DSN fue el Acta de Seguridad Nacional, promulgada en Estados Unidos en 1947, ésta constituyó el instrumento primordial para el desarrollo de la concepción del Estado de seguridad nacional.

¹⁸ Alejandro Arratia. “Dictaduras Latinoamericanas”. En: Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura, vol. XVI, núm. 1, Universidad Central de Venezuela, Caracas, enero-junio, 2010. <http://www.redalyc.org/pdf/364/36415689004.pdf> consultado el 15 de enero de 2014.

En contraparte al intervencionismo militar perpetrado desde Estados Unidos con epicentros locales en cada país, se consolidaron una serie de movimientos sociales, organizaciones de izquierda, en los que se cimentó el ejercicio de la denuncia y se buscaron proyectos alternativos al neoliberalismo que se persiguió implementar desde lo hegemónico.

En el Ecuador las décadas de los sesentas y setentas, en el ámbito de las organizaciones sociales, se puede remarcar que fueron períodos en los que, segmentos de trabajadores asalariados, pobladores de ciudades medias y situaciones de conflicto en el agro, generaron formas de movilización política y produjeron ámbitos muy activos de representación colectiva. Como lo sugieren varios estudios según lo que comenta el historiador Juan Fernando Regalado¹⁹, particularmente el segmento asalariado de las clases medias (articulados en torno al sector de empleados públicos de diversa índole) tuvo una muy importante participación en organizaciones políticas de izquierda y de centro-izquierda. Así, señala el historiador que en la década de 1960 se podía contabilizar un número de 1076 organizaciones legales de trabajadores. En los años 1970 ese número sumó 1750. Luego se produjo un descenso, muy marcado en la década de 1990 (con un número de 480 organizaciones). Al iniciar los años 2000 se redujeron a un número de 96 organizaciones.²⁰ Un sujeto político fundamental, para comprender el período, estuvo compuesto por sectores populares: especialmente organizaciones barriales y cooperativas de diverso origen. En algunas zonas, otro importante ámbito de organización social surgió a la luz de la labor pastoral de la Iglesia Católica popular y bajo los contenidos de la Teología de la Liberación, los adherentes a esta corriente teológica experimentaron persecuciones políticas sistemáticas.

Los gobiernos latinoamericanos alineados al campo de la potencia motriz de la Doctrina de Seguridad Nacional apelaron a la consigna de combatir contra toda clase de movimientos insurgentes; no obstante, en Centro América se produjo una particularidad que marcó una diferencia en la región. En los territorios nicaragüense y salvadoreño; la insurgencia

¹⁹ Juan Fernando Regalado. "Historia y sociedad en el período". En: Alicia Ortega Caicedo (coordinadora del volumen). *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República 1960-2000 (primera parte)*, vol.7, Universidad Andina Simón Bolívar- Corporación Editora Nacional Quito, 2011. p.42.

²⁰ *Ibíd.* p. 47.

sandinista y el inicio de la lucha armada propiciada por el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional irrumpieron respectivamente, trastocando la dinámica de la agenda territorial planteada desde Estados Unidos a través de la doctrina.

Entretanto desde el ámbito religioso, el Papa Juan XXIII convocó a la participación activa de la Iglesia en el “Concilio Ecuménico Vaticano II”, que se convirtió en un hecho fundamental de lo que se conoció posteriormente como “Teología de la liberación” que demostró radicalidad en su opción por cambio social; y tuvo una visible repercusión en América Latina en la “Conferencia General de Medellín”²¹ que se constituyó en otro importante campo de la organización social que cobró mucha fuerza en la región. Así, figuras como: Leonardo Boff, Gustavo Gutiérrez Merino, Samuel Ruiz, Pablo Richard, Camilo Torres Restrepo, y en Ecuador, Monseñor Leonidas Proaño, Jon Sobrino, Juan Luis Segundo entre otros; fueron vistos como una amenaza para los gobiernos que estuvieron regidos por la Doctrina de Seguridad Nacional y que perseguían el desmantelamiento de cualquier forma de organización social que se permita cuestionar el orden establecido, “el radicalismo de la opción (refiriéndose a la Teología de la Liberación) fue considerado por sus enemigos como una desviación ideológica de la doctrina social católica”²²

En síntesis, la teología de la liberación es una reflexión que, a partir de la praxis y dentro del ingente esfuerzo de los pobres, junto con sus aliados, busca en la fe cristiana y en el Evangelio de Jesucristo la inspiración para el compromiso contra la pobreza y en pro de la liberación integral de todo hombre.²³

En el Ecuador, la Doctrina de Seguridad Nacional se materializó con la expedición de la primera Ley de Seguridad Nacional, promulgada por la Junta Militar de Gobierno²⁴ que dirigió

²¹ La II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano de Medellín se llevó a cabo del 26 de agosto al 8 de septiembre de 1968; y tuvo como resultado algunas pautas para la transformación de la Iglesia Latinoamericana después del Concilio Vaticano II.

²² Malik Tahar Chaouch, “La teología de la liberación en América Latina: una relectura sociológica”. En: Revista Mexicana de Sociología 69, núm. 3 (julio-septiembre), México, 2007. p. 428.

²³ Miguel Concha. “Teología de la Liberación”. En: Norberto Bobbio, Nicola Matteucci, Gianfranco Pasquino (compiladores). Diccionario de la Política, Siglo XXI Editores, México, 1997. p.1558.

²⁴ La Junta Militar integrada por el Contralmirante Ramón Castro Jijón, General Marcos Gándara Enríquez, General Luis Cabrera Sevilla y el General Guillermo Freire Posso, derrocó al presidente Carlos Julio Arosemena Monroy de tendencia pro Revolución Cubana. Esta Junta, puso en marcha el proyecto de la Ley de Reforma Agraria sin éxito.

el país entre los años 1963 y 1966, que se la implementó mediante Decreto Supremo N° 2871 y bajo el amparo de esta ley:

La Junta Militar desató una violenta persecución contra todas las fuerzas progresistas del país. Los predios universitarios fueron repentinamente invadidos y clausuradas las universidades de Quito, Guayaquil y Loja. El movimiento obrero – especialmente el agrupado en la CTE, la que pasó a la clandestinidad – experimentó la suspensión del ejercicio de la huelga y la restricción del derecho a la reunión.²⁵

Patricio Ycaza señala que “la Ley de Seguridad Nacional, esencia y parte de la Doctrina de Seguridad Nacional, desconoce los Derechos Humanos. Afirma –eso sí- la seguridad del sistema capitalista, clasista y opresor”²⁶, esta limitó la autonomía de las funciones del Estado, los consejos provinciales, municipios y universidades. El 12 de abril de 1976, mediante Decreto Supremo N° 275, se expidió la nueva Ley de Seguridad Nacional, que constituyó un armazón jurídico-político para justificar la represión, esta nueva ley se adaptó a las nuevas condiciones del capitalismo petrolero ecuatoriano “aunque está inspirada en la primera Ley de Seguridad Nacional y en siete decretos ejecutivos que sobre la materia habían sido promulgados por los gobiernos civiles y militares de la última década”²⁷. El establecimiento de la Ley de Seguridad Nacional, puso reglas y limitaciones a la democracia cercenando garantías constitucionales, por lo tanto cualquier discrepancia político-ideológica fue leída y tratada como subversión, desacato y desestabilización.

Bajo el marco jurídico de la Ley de Seguridad Nacional y sobre todo de la creciente injerencia de Estados Unidos en asuntos internos para combatir el posible avance del socialismo en Latinoamérica, inició en 1972 una nueva etapa de gobiernos castrenses de un período de duración de más de siete años, que transitó desde el nacionalismo revolucionario hasta una tendencia de corte neoliberal, y que generó las condiciones estructurales del retorno a un modelo democrático en el que se viabilizó los intereses del capitalismo haciendo visible un desarrollismo industrializante que provocó brechas sociales considerables. A continuación se

²⁵ Patricio Ycaza. “Seguridad Nacional y Derechos Humanos” en: VARIOS AUTORES, Los Derechos Humanos: el caso ecuatoriano, CEDHU-Editorial El Conejo, Quito, 1985. p.268.

²⁶ *Ibíd.* p.278.

²⁷ *Ibíd.* p.269.

presentará una retrospectiva de este período de gobiernos militares de la década de los setentas del siglo XX.

1.3. La dictadura de Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976)

En la primera plana del diario El Comercio del día miércoles, 16 de febrero de 1972; constó como titular: “Dr. Velasco fue depuesto por las FF.AA. General Rodríguez asumió poder; expresidente viajó a Panamá”. Al mismo tiempo el rotativo informó:

Como “un gobierno revolucionario de clara concepción nacionalista”, se definió el que asumió anoche el poder político del Estado. En la proclama señaló los objetivos fundamentales del nuevo Gobierno y las disposiciones que los ciudadanos deben observar a partir de hoy, bajo el imperio de la ley militar. Quedó sin efecto el proceso electoral para elegir Presidente de la República; se estableció el toque de queda desde las nueve de la noche hasta las cuatro de la mañana, fueron suspendidas las clases en todos los niveles de educación.²⁸

“El carnavalazo”, como fue denominado el golpe de Estado que provocó el fin de la dictadura de José María Velasco Ibarra y con el que se inauguró un nuevo período de dictaduras militares en el último tercio del siglo XX ecuatoriano. El 15 de febrero de 1972 el General Guillermo Rodríguez Lara asumió el poder bajo un golpe militar institucional y propuso, a través del Plan de Acción del Gobierno Nacionalista y Revolucionario de las FFAA, que la sociedad ecuatoriana “deje de ser económicamente subdesarrollada, socialmente injusta y políticamente dependiente”²⁹.

La dictadura militar vino acompañada de la bonanza petrolera, que se tradujo en una vertiginosa pero sostenida elevación del precio del hidrocarburo, que se manifestó en varios niveles en los que despuntaron el acrecentamiento de los ingresos fiscales y el fortalecimiento del Estado “de menos de US\$3,00 por barril en 1972, en menos de cinco años se llegó a pagar más de US\$30,00 por barril”³⁰. La extracción y comercialización del petróleo se efectuaron a través de consorcios monopolistas internacionales, los precios del crudo en el mercado

²⁸ Diario El Comercio, 16 de febrero de 1972. Año LXVII, portada.

²⁹ Patricio Ycaza. Historia del movimiento Obrero. Segunda parte (De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT), CEDIME-CIUDAD, Quito, 1991. p. 247.

³⁰ Leslie Bethell (Ed). Historia de América Latina. Los países andinos desde 1930, vol. 16, Crítica- Cambridge University Press, Barcelona, 2002. p.283

mundial se mantuvieron en constante alza y esto permitió que el Estado capte recursos en importante cantidad. Los favorecidos en su redistribución fueron los sectores financiero, industrial y de la construcción.

La industria fue uno de los sectores beneficiados por la llegada de la bonanza que trajo el “oro negro”. Las políticas estatales de fomento fortalecieron al sector y consiguieron robustecer a la burguesía manufacturera sumando la injerencia clave del capital extranjero “de las treinta empresas más grandes del país en 1976, catorce eran de propiedad de capitales transnacionales”³¹. La expansión del sector financiero en este período fue notable, se crearon varias compañías de seguros, financieras y estas incrementaron su capital. René Báez³² asevera que de los bancos privados que existían en 1973, 4 de ellos (La Filantrópica, La Previsora, Banco de Guayaquil y el Pichincha) controlaban más del 50% del capital bancario total.

La dictadura del período de 1972-1976, vista bajo el autor Nelson Argonés tuvo una línea programática bajo la que primó la “desoligarquización de la sociedad ecuatoriana mediante una modernización socio-económica orientada y dirigida desde el Estado”³³, la modernización a decir de este autor “se refiere a un proceso complejo que no se agota en el desarrollo económico, sino que tiene que ver con el impulso a las relaciones sociales capitalistas en el nivel de la base productiva y de su consolidación en el ideológico político”³⁴.

El país ingresó de forma agresiva al sistema financiero a partir de 1972, según Germán Rodas Cháves³⁵ porque el gobierno militar permitió que se creen todas las condiciones legales y administrativas para que el capital se quede en el país; las rentas que generaron los recursos petroleros permitieron que la dictadura remplace el modelo de importaciones por el de

³¹ *Ibíd.* p.284.

³² René Baez. “Hacia un subdesarrollo moderno”, en: VARIOS AUTORES. Ecuador: pasado y presente, Instituto de Investigaciones Económicas, Editorial Alberto Crespo Encalada, Quito, 1983. p. 265.

³³ Nelson Argonés. El juego del poder. De Rodríguez Lara a Febres Cordero, Corporación Editora Nacional, Quito, 1985. p. 32.

³⁴ *Ibíd.* p. 32.

³⁵ Germán Rodas Chaves. La izquierda ecuatoriana en el siglo XX (Aproximación histórica). Abya-Yala, Quito, 2000. p. 97-98.

industrialización y finalmente el establecimiento de un “modelo de democracia” que precauteló el capital inversionista y la ideología dominante.

Otro de los puntos en el que el gobierno demostró especial interés fue el de la transformación de la estructura agraria, este punto es el que le permitió en un primer momento dialogar con sectores sociales. Bajo una etiqueta “progresista”, se pretendió ejecutar una segunda Reforma Agraria, que procuró entregar tierra a los campesinos, transformar la estructura alimentaria del país, conceder créditos a los agricultores para la modernización de maquinaria, para cambiar la estructura de la capacidad productiva y lograr superar la condición de atraso del campo, entre otras intenciones.

Al menos eso, fue lo que pregónó la Filosofía y Plan de Acción del Gobierno Revolucionario y Nacionalista del Ecuador.

(El Gobierno) será fiel representante de los sectores necesitados y permitirá su acceso y participación en las decisiones (...) realizará una Reforma Agraria real y efectiva (...) la distribución de la tierra se hará a las personas naturales que genuina y directamente la trabajen (...) impedirá que unas pocas personas o familias privilegiadas usufructúen los esfuerzos y recursos nacionales (...) hará todos los esfuerzos que sean necesarios para eliminar la dependencia del país en los aspectos, económico, político, social, cultural, militar e ideológico.³⁶

Ante el propósito del gobierno Nacionalista y Revolucionario de poner en marcha la Ley de Reforma Agraria, estuvieron sumados los sectores de izquierda que se adhirieron al régimen para velar por intereses como éste, el de la tenencia de la tierra. La manifestación de resistencia de los grupos terratenientes, a los que no les convenía que a través de esta Ley se cristalice una repartición de tierras, no se hizo esperar. La reforma “no fue posible por la feroz oposición de la oligarquía y el desistimiento del régimen por enfrentarla”³⁷. La reforma que se persiguió desde un primer momento en 1964; y se pretendió hacerla sólida en un segundo intento en 1973, no se constituyó en más que en un proyecto empantanado a causa de intereses políticos y económicos; y en la muestra de la debilidad política gubernamental que no apostó por la puesta en marcha de la transformación profunda del agro y por ende en el problema de la tenencia de la tierra en pocas manos.

³⁶ Filosofía y Plan de Acción del Gobierno Revolucionario y Nacionalista del Ecuador, s/e Quito, 1972. pp. 3-8.

³⁷ Germán Rodas Chaves. Op. Cit., p. 101.

El gobierno militar fue develando poco a poco que se encontraba distante al discurso progresista que promulgó en su instauración, sistemáticamente se apartó de todo lo que representó de manera inicial su tendencia “progresista” y adoptó una posición antipopular. Como puntualiza Ycaza en su obra “Historia del Movimiento Obrero”, la política desarrollista a pesar de su verborrea “nacionalista y revolucionaria” con el afán de preservar la afluencia de los capitales extranjeros, optó por una legislación que impidió el derecho a la huelga. Así se dictaron una serie de decretos como N°1098³⁸ con las ampliaciones respectivas a través del decreto N°1305³⁹, y el decreto N° 064⁴⁰ a través de los que se condenó el derecho a la huelga.

La Dictadura de Rodríguez Lara violó los derechos obreros mediante una legislación que limitó y coartó el derecho a la huelga en concordancia con las bases legales sobre política de seguridad nacional, que orienta a la institución armada...hacia el desarrollo del país como participación necesaria.⁴¹

Si bien en 1974 se logró cancelar la deuda adquirida en la Independencia, fue al mismo tiempo un periodo en el que se inició un agresivo endeudamiento externo que continuó progresivamente en la dictadura sucesora y cuyas consecuencias se hicieron evidentes en los gobiernos del retorno a la democracia. La crisis económica se manifestó en la segunda mitad de la década de los setenta, el saldo que esta arrojó fue “el agudizamiento de la inflación, la baja del poder adquisitivo de la moneda nacional”⁴² todo esto sumado al endeudamiento creciente tanto en el ámbito público como en el privado.

El desarrollo procurado por la dictadura militar se presentó con matices heterogéneos en el ámbito social, en éste la disparidad se acentuó y se profundizó. El problema de la tierra permaneció latente continuando grandes propiedades en pocas manos; hubo un crecimiento de la clase obrera; los salarios disminuyeron cada vez más frente a lo esperado ante la efervescencia del boom petrolero “mientras el costo de la vida subió en un 57 por ciento, los

³⁸ Decreto N° 1098 del 28 de septiembre de 1972 en que se reglamentó la huelga de los trabajadores de empresas o entidades constituidas para realizar servicios públicos o de interés social.

³⁹ Decreto N° 1305 del 21 de noviembre de 1972 que según Patricio Ycaza desnaturaliza la esencia de la huelga, limitándola y así también a la libertad sindical.

⁴⁰ Decreto promulgado el 15 de enero de 1974.

⁴¹ Informe a la Nación del general Guillermo Rodríguez Lara. Presidente de la República en su Tercer Aniversario de Gobierno, Quito, febrero 1972- febrero 1975. p. 186.

⁴² Leslie Bethell (Ed). Historia de América Latina. Los países andinos desde 1930, vol. 16, Crítica- Cambridge University Press, Barcelona, 2002. p.285.

salarios se incrementaron sólo en un 35 por ciento”⁴³; los cinturones de miseria se expandieron en la ciudad y esto, sumado a las estrictas políticas anticomunistas ejercidas desde Estados Unidos para la región hicieron que se active la presencia de diversos actores sociales que se iban configurando en la escena.

El salario real de los obreros, por ejemplo a nivel nacional, declinó entre febrero de 1972 y marzo de 1974 en un 23.5%... Es decir, un traslado neto de riqueza desde el sector asalariado hacia minorías... nacionales y extranjeras. El desempleo y la desocupación han crecido en forma alarmante, para 1973 se ofreció crear 108.600 puestos de trabajo, pero tan sólo se alcanzó algo más de la mitad. Todo esto se refleja en la concentración del ingreso: 19 mil ecuatorianos se apoderan del 21% del ingreso que genera toda la población, y tienen una renta promedio más de 100 veces mayor que la que perciben 1'165.000 personas... En el año 1974 el Ecuador remitió al exterior, un concepto de amortizaciones, intereses y utilidades, una cifra cercana a los 110 millones de dólares.⁴⁴

La modernización capitalista, trajo consigo tensiones y conflictos en materia social para la sociedad ecuatoriana “lo cual no solo trajo divergencias entre las facciones dominantes, sino que también desató un proceso de radicalización política de los grupos medios y populares, expresada en el auge del movimiento obrero, campesino y estudiantil”⁴⁵.

El sindicalismo se acentuó en la década de 1970 a nivel nacional, esto se evidenció con la conformación y fortalecimiento de organizaciones como el FUT, que nació de la unión de la Confederación de Trabajadores del Ecuador CTE, la Confederación Ecuatoriana de Organizaciones Sindicales Cristianas y la CESBANDOR, Confederación Ecuatoriana de Empleados de las Entidades Semipúblicas y Bancarias, el Frente Unitario de Trabajadores fue independiente a todo partido político y su lucha principal fue la de las reivindicaciones laborales, concentró sus fuerzas en la negociación y no en el impulso de un proyecto propio. Entrados los años ochenta quedó reducido a fuerza contestataria.

El 1 de septiembre del 1975, Raúl González Alvear, jefe del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas fue protagonista del popularmente conocido intento de golpe de Estado del

⁴³ Vicente Rodríguez. 4 años de Nacionalismo Revolucionario: ¿Una experiencia frustrada?”. En: Revista Nueva, N° 27, Quito, marzo 1976. p. 16.

⁴⁴ René Báez. “Hacia un subdesarrollo moderno”, en: VARIOS AUTORES. Ecuador: pasado y presente, Instituto de Investigaciones Económicas, Editorial Alberto Crespo Encalada, Quito, 1983. pp. 262-263.

⁴⁵ José Moncada. “La economía ecuatoriana de los setenta a los ochenta” en: VARIOS AUTORES. Nueva Historia del Ecuador. Vol. 11: Época Republicana V, Corporación Editora Nacional, Quito, 1991. p. 67.

“32 de agosto”⁴⁶. Esta intentona llevó el claro mensaje de descontento de la oligarquía nacional y de la facción de derecha de las Fuerzas Armadas. González Alvear después de su fallida acción se refugió en la embajada de Chile en Quito la que “por disposición de Pinochet, protegió al golpista y le concedió asilo político”⁴⁷.

Para el año de 1975, los sectores populares demandaron que la exigencia del cumplimiento de lo ofrecido por el gobierno de la dictadura “nacionalista y revolucionaria” en su línea progresista con la que se presentó en primera instancia. Por otro lado, el régimen también se vio presionado por el sector industrial y comercial que protestaron por la promulgación del decreto 738, conocido como el decreto de la austeridad, en el que todas las importaciones de bienes no esenciales fueron gravadas con un 60%. Las exigencias de la extrema derecha ecuatoriana le pusieron a contar los días al gobierno militar de Rodríguez Lara.

Las presiones de ambos lados dejaron entrever la evidente crisis que estaba llegando a su clímax. Siendo así, meses más tarde de la intentona golpista, la Confederación de Trabajadores del Ecuador, CTE; la Confederación Ecuatoriana de Organizaciones Sindicales Libres, CEOSL y la Confederación Ecuatoriana de Organizaciones Cristianas, CEDOC; convocaron a la Primera Huelga Nacional que se llevó a cabo el 13 de noviembre del año en mención.

Las exigencias de los trabajadores fueron claras y se manifestaron en los 9 puntos de la plataforma de lucha de la I Huelga Nacional Unitaria, que pidió:

1. Inmediata solución a todos los conflictos que afectan a los trabajadores de la ciudad y el campo;
2. Plena vigencia del derecho de organización y huelga; derogatoria a los decretos antiobreros y antisindicales 054, 1098, 1305, 1077, 1106, 1079-A y el nefasto 064 de corte fascista, las reformas al Código Penal y dando plena vigencia al Art. 467 del Código de Trabajo que salvaguarda el derecho la huelga solidaria;
3. Alza general de sueldos y salarios en un 50 por ciento, fijando el salario mínimo vital en s/. 3.000 mensuales y estableciendo una escala móvil de reajuste automático, conforme al alza del costo de la vida;

⁴⁶ Este golpe de Estado fue llamado popularmente “32 de agosto”, porque sucedió al finalizar el 31 de agosto.

⁴⁷ Germán Rodas Chaves. La izquierda ecuatoriana en el siglo XX (Aproximación histórica). Abya-Yala, Quito, 2000. p. 104.

4. Ejecución efectiva de la Ley de Reforma Agraria especialmente en las zonas declaradas prioritarias y de intervención, vigencia indefinida del decreto 1601 y de reorganización del IERAC;
5. Reorganización del Ministerio del Trabajo en todas sus dependencias, sancionando ejemplarmente a los funcionarios venales;
6. Nacionalización del petróleo en todos los aspectos;
7. Nacionalización total de toda la industria eléctrica del país;
8. Nacionalización del comercio exterior; y,
9. Nacionalización de la distribución de los artículos de primera necesidad y congelación inmediata de precios.⁴⁸

El Gobierno Nacionalista y Revolucionario no pudo ceder ante la demanda social y al mismo tiempo se vio presionado por frentes abiertos de la oligarquía. “La caída de Rodríguez Lara fue la culminación de una larga campaña, cuyas características (en derroche de dinero y técnicas empleadas), guardan mucha similitud con otras, previas a derrocamientos de gobiernos autoproclamados progresistas”⁴⁹. Los grupos de poder no perdonaron el ejercicio de implementación de políticas progresistas proyectadas en medidas como la del “decreto de la austeridad”, la mayor participación estatal en la vida nacional como el fortalecimiento de CEPE, la intención de redistribución de tierras entre otras, que precipitaron un nuevo golpe de Estado que tuvo por objeto lograr la transición al régimen democrático por propia decisión de las Fuerzas Armadas como institución.

1.4. El Consejo Supremo de Gobierno

Una nueva dictadura militar tomó el poder en la segunda parte de la década de los setenta en el Ecuador. En esta ocasión los militares dieron el paso a su ala fascista y demostraron una profunda crisis política interna dentro de la institución en la que los uniformados reflejaron irreversibles diferencias y una indiscutible división entre los llamados progresistas y los profascistas alineados de manera estricta al carácter de las dictaduras castrenses que gobernaban en América Latina en ese entonces.

⁴⁸ Manifiesto de la CEDOC, CTE, CEOSL a los trabajadores y al pueblo del Ecuador, agosto 20 de 1975. En: Patricio Ycaza. Historia del movimiento Obrero. Segunda parte (De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT). Op. Cit., p. 257.

⁴⁹ Vicente Rodríguez. 4 años de Nacionalismo Revolucionario: ¿Una experiencia frustrada??. En: Revista Nueva, N° 27, Quito, marzo, 1976. p. 16.

El 11 de enero de 1976, el Consejo Supremo de Gobierno inició su mandato fijando su estancia en el poder por un lapso de dos años hasta la celebración de elecciones libres en 1978. El triunvirato de oficiales conservadores disidentes estuvo conformado por el Vicealmirante Alfredo Poveda Burbano y los Generales Guillermo Durán Arcentales y Luis Leoro Franco; e inició su mandato fragmentando el trabajo propuesto en la dictadura antecesora, dejando definitivamente a un lado el proceso de Reforma Agraria que no llegó a concretarse en el régimen anterior y emitiendo la Ley de Fomento Agropecuario que garantizó la inviolabilidad de las tierras de los empresarios rurales. En materia petrolera, se acentuó la dependencia de las empresas norteamericanas que fueron partícipes activos del capital financiero nacional.

El Consejo Supremo de Gobierno se inclinó por la flexibilización de políticas económicas con criterios liberales que desembocó en el acentuamiento de una intensa crisis económica en la que se manifestó una eminente alza de precios y congelamiento de salarios con el pretexto de defender la inflación, además de un irrefutable incremento del endeudamiento externo que para el año de 1978 “se incrementó en 2975 millones de dólares”.⁵⁰

El Consejo Supremo de Gobierno subió con la clara intención de poner en marcha un plan en el que las condiciones para el retorno al sistema democrático fueran normadas desde la constitución del Plan de Reestructuración Jurídica, que obviando la convocatoria de una asamblea constituyente y mediante un mecanismo controlado, buscó la creación de comisiones jurídicas que elaborasen proyectos de constitución y alistasen el proceso de regreso a los regímenes elegidos por voluntad popular. Con el Plan de Reestructuración Jurídica se pretendió demostrar el ejercicio de un diálogo con fuerzas sociales y políticas para la activación de la entrega del poder a la sociedad civil, bajo este se pudo observar que la apertura del sistema autoritario se desarrolló con algunas restricciones que se detallarán más adelante.

En primera instancia se crearon tres comisiones: la primera presidida por el socialista Carlos Cueva Tamariz quien se encargó de realizar una nueva Carta Política; la segunda comisión

⁵⁰ Patricio Ycaza. Historia del movimiento Obrero. Segunda parte (De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT), CEDIME-CIUDAD, Quito, 1991. p. 259.

tuvo a la cabeza al conservador Ramiro Borja y Borja, esta se encargó de hacer reformas a la Constitución de 1945 y la tercera tuvo el trabajo de elaborar las Leyes de Partidos, de Elecciones y del Referéndum y estuvo dirigida por el demócrata cristiano Osvaldo Hurtado. La nueva Constitución, considerada como el proyecto más progresista fue elegida por una vasta suma de votos en el referéndum que se llevó a cabo en enero de 1978.

El retorno a la democracia estuvo controlado desde la dictadura, si bien es cierto hubo la posibilidad de cambiar la Constitución Política respecto al régimen antes vigente en base a los proyectos elaborados por las comisiones anteriormente mencionadas y, posteriormente se realizó el ejercicio de elección del proyecto de Carta Política mediante plebiscito; pero también fue cierto que los militares exigieron mediante resoluciones transitorias en la Ley de Elecciones, vetos para dejar fuera de la contienda electoral a figuras políticas como José María Velasco Ibarra, Carlos Julio Arosemena y Asaad Bucaram, este último era líder de la Concentración de Fuerzas Populares cuya posible participación en el proceso electoral de retorno a la democracia se constituyó en amenaza para los castrenses, por esta razón se determinó a través de una provisión en la mencionada ley, que para ser presidente de la república era necesario ser hijo de padre y madre ecuatorianos.

Así, el régimen a través de la Ley de Partidos generó un monopolio de la representación ciudadana frente al Estado e intentó que la participación política en el proceso de retorno a la democracia sea ejercida por nuevos actores obviando a los movimientos sociales organizados logrando desplazar de la palestra política las demandas de los gremios de trabajadores que llevaban algunos años trabajando por alcanzar una real incidencia y demostrando una organización sostenida. Con la Ley de Partidos y Sistema Electoral, se reinscribieron 12 partidos y cuatro movimientos: Los tradicionales Partido Conservador Ecuatoriano-PCE y el Partido Liberal Radical Ecuatoriano-PLRE, la Concentración de Fuerzas populares-CFP, Democracia Popular-DP, Partido Social Cristiano-PSC, Frente Amplio de Izquierda-FADI, Coalición Institucionalista Democrática-CID, Movimiento Popular Democrático-MPD, Izquierda Democrática-ID, Partido Nacionalista Revolucionario-PNR, Frente Radical Alfarista-FRA y el Partido Socialista. Entre los movimientos estaban el Patriótico Popular,

Acción Revolucionaria Nacionalista Ecuatoriana-ARNE, Acción Patriótica Revolucionaria Ecuatoriana-APRE y Segunda Independencia.

Una visión muy interesante es la que comparte Leslie Bethell al mencionar que en el escenario político los frentes tradicionales de esa época: el liberalismo y el conservadurismo se vinieron abajo; el espectro político adquirió nuevas fuerzas, “la línea demarcatoria ya no era la disputa sobre la confesionalidad del Estado, sino nuevas posturas sobre la intervención del Estado en la economía, los límites de la propiedad, etcétera”⁵¹. En este contexto, se fue delineando el panorama político que marcó una férrea posición en la década de los ochentas, dejando de lado, una vez más, a los movimientos sociales que años más tarde experimentaron un debilitamiento sistemático y fueron excluidos de la participación política a nivel nacional.

1.5. El Triunvirato y los atentados a los Derechos Humanos

Mientras se moldeaba el proceso de retorno a la democracia, el triunvirato militar hizo evidente su clara postura de intolerancia y represión a las organizaciones sociales, a los partidos y dirigentes de izquierda y a todos los que no estuvieron alineados a su política. El Consejo Supremo de Gobierno manifestó abiertamente un fuerte perfil antiobrero avalado por la ejecución de políticas de contención y autoridad sobre los movimientos sociales, en especial el de los trabajadores. Con una serie de leyes, decretos y reformas se criminalizó la protesta social, usando figuras judiciales y penales para condenarla. Se sancionó el derecho a la huelga, “el régimen puso en vigencia un instructivo de huelgas (1 de abril de 1976) que desconoció las huelgas solidarias y autorizó los desalojos fabriles”⁵². En el mismo año se expidió la segunda Ley de Seguridad Nacional que autorizó la militarización de la sociedad “para mantener el orden público contra acciones subversivas tales como motines, paros y huelgas ilegales”⁵³.

⁵¹ Leslie Bethell (Ed). Historia de América Latina. Los países andinos desde 1930, vol. 16, Crítica- Cambridge University Press, Barcelona, 2002. p.288.

⁵² Patricio Ycaza. Historia del movimiento Obrero. Segunda parte (De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT), CEDIME-CIUDAD, Quito, 1991. p. 260

⁵³ Ley de Seguridad Nacional, abril 2 de 1976. Decreto Supremo N° 275, publicado en el Registro Oficial, 12-IV-76

Simultáneamente con la huelga de trabajadores del 18 de mayo de 1977, la Unión Nacional de Educadores (UNE), declara paro indefinido de actividades, en solicitud de la expedición de la Ley de Educación y Cultura, mayor presupuesto para la educación y nivelación de sueldos de pre-primaria y primaria con los de secundaria, etc.

El gobierno respondió con la ilegalización de la UNE en los últimos días de mayo, el 14 de junio el paro se suspende. Sin embargo, algunos dirigentes son sentenciados a dos años de prisión, motivo por el cual, durante los meses posteriores seguirán las demandas por la liberación de los dirigentes y la legalización de la UNE.⁵⁴

La protesta social de una diversidad de sectores se intensificó frente a la política económica manifestando la resistencia ante el giro neoliberal que iba adoptando la economía ecuatoriana. Además “el gobierno de los 3 chiflados”⁵⁵ dejó en sus haberes una serie de atentados a los Derechos Humanos, como el del allanamiento a la casa de ejercicios espirituales de Santa Cruz, ubicada a cinco kilómetros de Riobamba, donde se realizó un intercambio de experiencias pastorales organizado por Monseñor Leonidas Proaño en el mes de agosto de 1976. Ahí fueron desalojados y apresados a un grupo de sacerdotes adscritos a la Teología de la Liberación. *Vistazo* comentó que en un autobús de la policía fueron trasladadas a Quito 59 personas, entre las cuales se contaban 2 arzobispos, 17 obispos, 2 religiosas, varios laicos de los equipos misionales de la Diócesis de Riobamba y gran número de sacerdotes.⁵⁶ Este grupo fue trasladado al Regimiento Quito donde los mantuvieron incomunicados y desde el 13 de agosto el gobierno expulsó del país a este grupo de sacerdotes, entre los que se encontraban: Adolfo Pérez Esquivel, Samuel Ruíz; Monseñor Sergio Méndez Arceo, Obispo de Cuernavaca; Monseñor Juan Arzube, Obispo de Los Ángeles; Monseñor Parra León, Obispo de Cumaná, entre otros; a razón de irrumpir en decisiones de políticas internas, “el hecho (...) dejó en ridículo a la dictadura militar y demostró su cara represiva con la propia Iglesia”⁵⁷. Las declaraciones del Subsecretario de Gobierno doctor Xavier Manrique en cadena nacional del 25 de agosto de 1976, dejaron en claro, la posición del gobierno frente al hecho.

⁵⁴ Vicente Martínez Fissau. De la crisis de la representación política de 1975 al establecimiento de un nuevo régimen en el Ecuador. Análisis de Coyuntura 1976-1979. Tesis para la obtención del título de Máster en Ciencias Sociales con Mención en Estudios del Desarrollo. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador, Quito, 1980. p. 142.

⁵⁵ El triunvirato militar fue bautizado por el pueblo como “el gobierno de los 3 chiflados”, así lo comenta Francisco Herrera Arauz en su libro “Si callan a los míos... gritarán hasta las piedras”.

⁵⁶ Alberto Borges. “Polémica al rojo vivo”. En: *Revista Vistazo*, N°232, Guayaquil, septiembre 1976, p. 13.

⁵⁷ Francisco Herrera Araúz. Si callan a los míos... gritarán hasta las piedras. Instituto Metropolitano de Patrimonio, Quito, 2012. p. 29.

Se discutió en Riobamba un documento político ofensivo a la patria. Estos documentos subversivos auspiciaban el desconocimiento a las leyes. Se violó la Constitución política en su artículo 145, literal 15 y el Modus Vivendi. Además, la intención era promover la lucha de clases y destruir la sociedad constituida.

Los religiosos asistentes a la reunión se inmiscuyeron en política interna, cosa que ningún gobierno puede tolerar.

No merecieron el honor de pisar tierra ecuatoriana, pues se ofendió a la ecuatorianidad en uno de los documentos confiscados.⁵⁸

En un ambiente marcado por la represión, meses después del atentado a la casa de ejercicios espirituales de Santa Cruz se produjo la II Huelga Nacional Unitaria en el mes de mayo de 1977. En esta huelga se mantuvo la plataforma de nueve puntos⁵⁹ en la que se manifestaron demandas salariales, la nacionalización del petróleo, la salud y la banca; pero no logró la misma fuerza que la I Huelga Nacional Unitaria ya que encontró a un movimiento sindical que al interno demostró divergencias de criterios. Finalmente, la dictadura aprovechó la debilidad de los colectivos para minimizar su protesta. Hubo represión para los dirigentes, además de que se ilegalizó la Unión Nacional de Educadores.

Otro de los crímenes cometidos en este gobierno fue el de la masacre de los trabajadores del ingenio azucarero Aztra sucedido el 18 de octubre de 1977. Los zafreros del ingenio ubicado en La Troncal, provincia del Cañar, se levantaron en huelga en la que exigieron cumplimiento del “Tercer Contrato Colectivo y particularmente el pago del 20% correspondiente al aumento del precio del azúcar decretado casi dos años antes, el mismo que la empresa adeudaba a los trabajadores”⁶⁰. La huelga fue declarada como ilegal y “un grupo de militares y policías, encabezados por el mayor de policía Lenin Cruz y el coronel militar retirado Jesús Reyes Quintanilla, como gerente del ingenio azucarero Aztra, reprimieron cruelmente la huelga”⁶¹.

Las informaciones oficiales dieron cuenta de 23 trabajadores muertos. La cifra real no fue determinada, aunque la realidad sobrepasaba el centenar. Eran zafreros, en su mayoría indígenas migrantes de la Sierra en búsqueda de mejores condiciones de vida...

⁵⁸ Alberto Borges. “Polémica al rojo vivo”. En: Revista Vistazo, Nº232, Guayaquil, septiembre 1976, p. 13.

⁵⁹ Plataforma socializada en la I Huelga Nacional Unitaria en el año de 1975.

⁶⁰ Darío Villamizar Herrera. Ecuador: 1960-1990. Insurgencia, Democracia y Dictadura. Editorial El Conejo, Quito, 1990. p. 84.

⁶¹ Francisco Herrera Araúz. Si callan a los míos... gritarán hasta las piedras. Instituto Metropolitano de Patrimonio, Quito, 2012. p. 29.

La noticia de la masacre se extendió como pólvora, pese al inmediato silencio del gobierno y a la tergiversación y silencio cómplice de la mayoría de los medios de comunicación.⁶²

La Masacre de Aztra dejó como saldo, un número que osciló entre un centenar de víctimas desaparecidas y tuvo como responsable directo al Ministro de Gobierno General Bolívar Jarrín Cahueñas; ante lo sucedido varios sectores manifestaron su posición, la Iglesia de Riobamba a través de la voz de Monseñor Leonidas Proaño, expresó en el documento “Llamado a la Solidaridad” lo siguiente:

Al pueblo del Chimborazo y del Ecuador, la Iglesia que está en Riobamba dirige la presente llamada: Nos dirigimos al pueblo, porque es capaz de solidaridad y de lucha.

Nos dirigimos a Ustedes, hermanos, porque solo construyéndonos como pueblo podremos instaurar un orden nuevo que respete todos los derechos del hombre y de los pueblos (...)

Por eso les decimos en esta oportunidad:

1. El atropello perpetrado en el Ingenio de Aztra, contra los trabajadores zafreros, que tienen el trabajo más duro y los salarios más bajos, y obreros que se declararon en huelga no pueden dejarnos impasibles. Múltiples derechos han quedado conculcados: el derecho a la huelga, el derecho a un salario razonable, el derecho a la asociación y a la reunión, el derecho a la información y el más grande de todos: el derecho a la vida.
2. La huelga se realizaba con el conocimiento de las autoridades de trabajo; pues, oportunamente se había presentado el pliego de peticiones. Por lo mismo, la actuación violenta de la Policía obedeciendo órdenes superiores, para proceder a desalojar a los trabajadores, no tiene justificación. La huelga era legal y se la llevaba en forma pacífica?... El Gobierno pretende gritar que la huelga era ilegal, con el fin de acallar la voz de la conciencia que le pregunta por el hermano, como en otra vez le preguntara a Caín?
3. Este hecho insólito viene a constituir una muestra más de lo que es capaz el Gobierno actualmente. Repetidas veces ha reprimido la voz del pueblo, ha cerrado los trámites de reclamos de tierra, suprime organizaciones clasistas, controla la prensa cada vez más estrecha, persigue a dirigentes, juzga y acusa inocentes, etc. Y todo esto a las puertas de un referéndum que, dicen, nos llevará a la instauración de un gobierno democrático. La brutal represión ejecutada en Aztra nos demuestra que el actual gobierno ecuatoriano obedece a consignas exteriores que tratan de mantener al pueblo en la opresión permanente que favorece la explotación inmisericorde y la miseria creciente.
4. No olvidemos el contexto continental en que se da todo esto: América Latina plagada de Gobiernos Militares, se ve ahora preñada de promesas de democracia. Una “neo democracia”, de un “neo capitalismo”, de multinacionales... Una democracia que será el aparato encubridor de una nueva forma de represión más refinada y legalizada, que llegue a acrecentar el poder del Imperio. La Ideología de la Seguridad Nacional que dirige los planes, declaraciones y acciones de los Gobiernos de América Latina desconoce al individuo, por lo tanto sus derechos; ignora al pueblo, por lo mismo puede masacrarlo; identifica nación y estado, haciendo, por lo mismo del Estado un dios omnipresente y omnipotente.⁶³

⁶² Darío Villamizar Herrera. Op. Cit., p. 84.

⁶³ BEAEP. Colección de Hojas Volantes 1901-1991. Monseñor Leonidas Proaño y otros, “Llamada a la solidaridad”, Riobamba, 27 de octubre de 1977.

Jamás se juzgó a los responsables de esta masacre, este deleznable acontecimiento pasó a formar parte de la lista de los crímenes que han quedado en la impunidad. Hasta la actualidad no se ha revisado responsabilidades ni se ha dictaminado culpables, este crimen de lesa humanidad ni siquiera ha sido revisado por la Comisión de la Verdad que sería la encargada de esclarecer crímenes de lesa humanidad y atropellos cometidos a los derechos humanos, se ha podido observar que este tipo de faltas graves cometidas por la dictadura han sido poco o nada investigadas.

Recuerdo que de aquel incidente no existieron gráficas o investigaciones que dieran cuenta del triste suceso, máximo se pudo apreciar el sentimiento de impotencia de las familias indígenas afectadas que se reflejaba en la escena de una mujer llorando, con una vela en la mano, ante un ataúd ignoto, sin nombre, sin un responsable que de la cara.⁶⁴

Una de las voces que menciona este cruento acontecimiento sucedido en la provincia del Cañar, entre otros sucesos que tuvieron que ver con abuso a los derechos humanos, fue la agrupación Jatari. Uno de los ejemplos que ilustra lo indicado sucede en la cantata “Daquilema”⁶⁵, que en parte de su texto menciona:

Pocos, muy pocos
conocen a Lázaro Condo
asesinado en Toctenizin en 1974
o los nombres de los campesinos
que murieron en Aztra en 1976
o de Mardoqueo León,
negro del Chota,
o de Rafael Perugachi
muerto a puntapiés
por la policía en Imbabura.⁶⁶

Se desconoce con exactitud el número de víctimas que acarrió el paso de las dictaduras militares de los años setentas en el Ecuador. Asesinados, desaparecidos, vejados, perseguidos son parte de las cifras que estos regímenes ocultaron. Las víctimas quedaron invisibilizadas, algunos se mantienen como anónimos otros son mencionados en protestas, manifiestos de

⁶⁴ Francisco Herrera Araúz. Op.Cit., p. 29

⁶⁵ En el capítulo III se hablará sobre la producción musical de la agrupación Jatari.

⁶⁶ Texto de la Cantata “Daquilema” escrita por Marcelo Cevallos y musicalizada por el grupo Jatari en 1981.

movimientos sociales, en diferentes formatos y soportes, otros recordados en canciones que permiten que no nos olvidemos de esos crímenes con el canto desde la memoria.

En mayo de 1978, a raíz de lo sucedido en el ingenio azucarero y de los múltiples crímenes y vulneraciones de derechos acaecidos en la época en mención, se constituyó la Comisión Ecuménica de Derechos Humanos, como una de las primeras organizaciones creadas en defensa de los derechos humanos que empezó a operar en el país en un contexto en el que la violación de estos derechos se institucionalizó desde el ejercicio de poder de las dictaduras militares. En los países del cono sur, se conformaron este tipo de organizaciones en el escenario de represión sanguinaria contra la sociedad civil que se reprodujo de manera exacerbada entre 1973 y 1976 con las dictaduras de Augusto Pinochet en Chile y Jorge Rafael Videla en Argentina respectivamente, muchas de estas organizaciones creadas en los países de la región sirvieron para la protección de los exiliados que los regímenes militares provocaron.

Del 1 al 24 de abril de 1978, se vivieron las “Jornadas de Abril” en las que la dictadura reprimió la manifestación estudiantil más conocida como la “Guerra de los Cuatro Reales”, movilización que fue liderada por los consejos estudiantiles vinculados con el Frente Revolucionario Estudiantil en la ciudad de Quito, que tuvo por objeto rechazar el incremento del valor del transporte público, de S/.1 a S/. 1,40. Estas jornadas fueron el resultado de la organización de los estudiantes que movilizaron a la población quiteña desde la estructura de los barrios populares a través de los Comités de Defensa Popular.

La “Guerra de los cuatro reales” fue un fuerte rechazo al alto costo de la vida pero también un alto a la corrupción y al despotismo militar, así como un potente grito por la vigencia de la democracia y la justicia social. En efecto, tal movilización rompió con los planes de perpetuación de la dictadura militar y aceleró el retorno de la democracia que colocó al joven presidente Jaime Roldós en el poder.⁶⁷

Los estudiantes fueron criminalizados, clasificados por la dictadura en la categoría de “guerrilla urbana”, se procedió a clausurar institutos educativos, hubo heridos de bala en incidentes entre la fuerza pública y la ciudadanía, varios jóvenes fueron encarcelados, se creó un gran caos en la movilidad de la ciudad, se produjeron incidentes como escaramuzas,

⁶⁷ Diario El Comercio, 28 de abril de 2007. (Editorial del historiador Milton Luna Tamayo).

incendios, bombas, etc. Sin embargo se debe mencionar que gracias al remezón ocasionado por la agitación popular la dictadura que no derogó el decreto en el que se anunció el alza de los pasajes, se vio amenazada en la permanencia del poder y fijó fecha para los comicios electorales para julio de ese año, que darían como resultado la cristalización del proceso de retorno a la democracia.

Después de la primera vuelta electoral, la represión dictatorial de los setenta cobró una nueva víctima real y simbólica para la política ecuatoriana. El atentado a Abdón Calderón Muñoz, fundador del Frente Radical Alfarista conmocionó al país entero cuando la noche del 29 de noviembre de 1978, el llamado popularmente “Fiscal del pueblo”, cayó gravemente herido por impactos de bala en la ciudad de Guayaquil. Varios días después Calderón falleció. Este suceso no ha sido declarado aún como crimen de Estado. Se dio sentencia a ocho personas y se identificó como autor intelectual al Ministro Bolívar Jarrín Cahueñas a quien se le sentenció a doce años de prisión.

Una de las conclusiones desalentadoras, como se mencionó en este acápite, es que no se ha podido contabilizar el número de víctimas que dejaron las dictaduras de la década de los setenta en el Ecuador, a pesar de la conformación de una Comisión de la Verdad⁶⁸ estos sucesos no se constituyeron como objeto de investigación ni están presentes en la Ley de Víctimas que provee la reparación de las víctimas y judicialización frente a las violaciones de derechos humanos y delitos de lesa humanidad perpetrados entre el 4 de octubre de 1983 y el 31 de diciembre de 2008.

1.6. El retorno a la democracia (1979-1984)

Entre 1978 y 1990 trece países latinoamericanos cerraron el paso a regímenes autoritarios. Así, los países que retornaron a la democracia mediante elecciones fueron: Ecuador y

⁶⁸ El 3 de mayo del 2007, por Decreto Ejecutivo, se creó la Comisión de la Verdad con la finalidad de investigar, esclarecer e impedir la impunidad en los hechos violentos y violaciones a los Derechos Humanos atribuidos a agentes del Estado, ocurridos entre 1984 y 1988, y otros períodos, básicamente se investigó: ejecuciones extra judiciales, homicidios y muertes bajo custodia; desapariciones forzadas y torturas.

República Dominicana en 1978; Perú y Honduras en 1980 y 1981 respectivamente; Bolivia en 1982, Argentina en 1983; Uruguay y Brasil en 1985; Chile, Paraguay y Panamá en 1989; Nicaragua y Haití en 1990.

Para las elecciones de 1978 aparecieron nuevos actores en el escenario político, que dejaron a un lado a las tradicionales posiciones políticas: liberalismo y conservadurismo. La lucha del poder se reconfiguró con actores que representaron a la centro-izquierda pero las fuerzas que se alearon en la búsqueda de la presidencia fueron: la Concentración de Fuerzas Populares (CFP) y Democracia Popular (DP) con el binomio Roldós-Hurtado; Huerta-Vivanco con el partido Liberal Radical y la dupla del socialcristiano Durán Ballén y del velasquista Icaza representando al Frente Constitucionalista.

El binomio conformado por Jaime Roldós Aguilera y Osvaldo Hurtado ganó la segunda vuelta electoral con cerca del 70% de los votos. Finalmente, el 10 de agosto de 1979 Roldós asumió la presidencia de la república de manera oficial. Bajo el lema “la fuerza del cambio”, el binomio mencionado presentó tintes progresistas en algunos aspectos del ejercicio de su mandato. Por ejemplo: restableció relaciones diplomáticas con Cuba, fortaleció vínculos con los gobiernos de El Salvador y Nicaragua⁶⁹, además manifestó interés en la lucha por los Derechos Humanos y en 1980 firmó la “Carta de Conducta”⁷⁰ en la que se ponderó el compromiso de lucha por la democracia y respeto a los DDHH por parte de varios mandatarios latinoamericanos.

El retorno a la democracia inició de forma convulsa, el CFP liderado por Asaad Bucaram en ese entonces presidente del Congreso, conformó con la derecha tradicional una mayoría parlamentaria y retiró el apoyo al gobierno dejando sin mayoría legislativa a Jaime Roldós Aguilera, la fricción se hizo presente con una pugna de poderes entre el Ejecutivo y el Legislativo. El Presidente de la República tomó la decisión de realizar un plebiscito para

⁶⁹ El Ecuador rompió relaciones diplomáticas con Cuba en el gobierno del Dr. Carlos Julio Arosemena Monroy en el año de 1962.

⁷⁰ La Carta de Conducta fue suscrita por: Colombia, Venezuela, Perú, Costa Rica, Panamá y España el 11 de septiembre de 1980 en la ciudad de Riobamba.

disolver el parlamento, esto no se pudo realizar debido a la intervención de un grupo de notables⁷¹ que persuadió al mandatario para que no lo realice.

El período presidencial de Roldós que tuvo una duración de aproximadamente dos años⁷², estuvo sumido en una inestabilidad económica que empeoró en el conflicto bélico con el Perú, conocido como guerra de Paquisha, ocurrido entre el 22 de enero y el 2 de febrero de 1981 en donde se afectaron los destacamentos de la Cordillera del Cóndor, Mayaycu, Paquisha y Machinaza. Este conflicto provocó la declaratoria de un estado de emergencia nacional y tuvo como resultado el deceso de soldados ecuatorianos y el acrecentamiento la deuda externa.

El país entero reaccionó ante la crisis que terminó por resolverse en los foros de la Organización de Estados Americanos, pero que dejó al Ecuador con varios soldados muertos y un creciente aumento de la deuda externa. Pasado el fervor cívico y ante la crítica situación económica, Roldós debió adoptar medidas draconianas que trajeron consigo los primeros brotes de descontento: la gasolina subió de S/. 4,65 sucres – precio que se había mantenido por más de una década- a S/. 15 sucres; en consecuencia, subieron los transportes y el precio de los artículos básicos de la economía popular.⁷³

A pocos meses del conflicto bélico, se desencadenó la Tercera Huelga Nacional⁷⁴ en respuesta al paquete de medidas económicas aplicadas en el mes de febrero que fijaron nuevos precios a la gasolina y que sirvieron para tratar de remediar el compromiso de pago de la ingente deuda externa con un refinanciamiento de la misma. Como señala Patricio Ycaza⁷⁵, una de las demandas de esta huelga fue la expulsión del Instituto Lingüístico de Verano⁷⁶ además de las que se resumieron en una plataforma de doce puntos entre los que se encontraban: la derogatoria de las medidas económicas, la nacionalización del petróleo en todas sus fases, aumento general de sueldos y salarios, la derogatoria de leyes como la de Fomento y Desarrollo Agropecuario y la de Seguridad Nacional, realización de una reforma agraria

⁷¹ Este grupo de notables estuvo integrado por Galo Plaza, el Cardenal Pablo Muñoz Vega, Gonzalo Cordero, Andrés F. Córdova, entre otros.

⁷² La duración de este período presidencial fue del 10 de agosto de 1979 al 24 de mayo de 1981.

⁷³ Patricia Estupiñán de Burbano. “Recuento del Período 1979-1990” en: VARIOS AUTORES. Nueva Historia del Ecuador. Vol. 11: Época Republicana V, Corporación Editora Nacional, Quito, 1991. p. 329.

⁷⁴ Tercera Huelga Nacional Unitaria convocada el 13 de mayo de 1981.

⁷⁵ Patricio Ycaza. Historia del movimiento Obrero. Segunda parte (De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT). Op. Cit., p. 275.

⁷⁶ El Instituto Lingüístico de Verano- ILV fue una agencia imperialista que actuó controlando a organizaciones campesinas en indígenas sobre todo en territorios donde se explotaba petróleo.

democrática, defensa del proceso constitucional y la condena a la violación de los derechos humanos.

Mediante Decreto Ejecutivo N° 1159 del 22 de mayo de 1981, el gobierno ecuatoriano dio por terminados los contratos celebrados con el Instituto Lingüístico de Verano, “hecho que constituyó un avance positivo en el proceso de cambio de políticas estatales hacia los pueblos indígenas y en contra de la penetración cultural que significa la presencia de las misiones religiosas extranjeras”⁷⁷, dos días después luego de la conmemoración cívica de la batalla de Pichincha, el primer mandatario, su esposa y miembros de su gabinete ministerial fallecieron en un accidente aéreo en el cerro de Huayrapungo, provincia de Loja, del que todavía no se ha logrado esclarecer los hechos, sitiándose en la categoría de un crimen que ha quedado en la impunidad.

Ronald Reagan, representante de la llamada neo derecha, asumió la presidencia de los Estados Unidos de América derrotando al demócrata Jimmy Carter en el año de 1980, su gobierno se afincó en la ejecución de la lucha antiterrorista, la articulación de la lucha contra el narcotráfico con pretexto de incrementar la presencia militar estadounidense en el territorio, confrontó el avance de la izquierda en la región mediante intervenciones agresivas en la política interna de los países del continente en una época donde en Latinoamérica crecía vertiginosamente el interés en el tema de derechos humanos. En el gobierno de Reagan se realizaron intervenciones en todo territorio cuanto fuera necesario, así menguaron acciones y acallaron el mensaje de grupos subversivos con tintes izquierdistas que interpellaron las acciones de las “democracias” y sobre todo de las dictaduras. De esta manera, se perpetraron las intervenciones en Granada, Nicaragua, El Salvador, Guatemala; también se produjeron intervenciones en conjunto, el gobierno norteamericano unido con su homóloga inglesa Margaret Thatcher, consumó una intervención en Argentina que desembocó en lo que fue conocido como la Guerra de las Malvinas .

Los movimientos armados que interpellaron a las democracias por ser funcionales a los oligopolios y que a partir del triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional contra la dictadura Somocista en Nicaragua (1978), motivó una nueva convergencia entre las fuerzas guerrilleras del continente, que se

⁷⁷ Alicia Ibarra Illán. Población indígena y desarrollo amazónico. Ediciones Abya-Yala, Quito, 1987. p.95.

manifestaron revitalizadas en Centroamérica con el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, en Salvador y la Unidad Guerrillera Guatemalteca; y en América del Sur , con las guerrillas de Colombia que inauguraron nuevos frentes como el indígena Quintín Lame o el marxista Ricardo Franco, sumados al extenso inventario rebelde de las FARC, el M-19, el EPL, el ELN, entre otros, en Perú, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y Sendero Luminoso crecieron en las ciudades donde no habían tenido presencia alguna. En Chile, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez actuó con operativos audaces contra la dictadura de Pinochet.⁷⁸

En el marco de las ya mencionadas intervenciones, sobrevino la muerte del joven presidente, Jaime Roldós Aguilera. El entonces vicepresidente, Osvaldo Hurtado asumió el mando de un país que seguía una estricta agenda internacional dictaminada por el Fondo Monetario Internacional. Ante la crisis, los sectores sociales intensificaron su protesta, se produjeron constantes paralizaciones de los sectores de transporte, salud y educación; en este gobierno acontecieron cuatro huelgas nacionales y se optó por la sucretización de la deuda endilgando al Estado el pago de la deuda externa privada.

El gobierno trató de enfrentar la crisis económica mediante las medidas sugeridas por el FMI, entre estas: “la devaluación gradual, aumentos de precios a los combustibles y los servicios básicos, rebajas de subsidios a los productos de primera necesidad, virtual congelamiento de remuneraciones”⁷⁹. Bajo la organización del Frente Unitario de Trabajadores se dieron lugar a varias huelgas nacionales. Así, la Cuarta Huelga Nacional en contra del alza de los precios de los artículos básicos se convocó para el 9 de diciembre de 1981. En el mes de septiembre de 1982 las centrales sindicales convocaron a la Quinta Huelga Nacional en la que se desplegó una paralización total en campo y ciudad, y se protestó contra la devaluación de S/.25 a S/.33 sucres por dólar. El “Paro Nacional del Pueblo”, nombre con el que fue conocida la Sexta Huelga Nacional, con la que se rechazó el paquete económico dado a conocer el 14 de octubre, se perpetró el 21 de octubre de 1982 y se constituyó en una contundente respuesta del movimiento popular a la política económica adoptada por el régimen, el país se paralizó de manera total y el gobierno decretó Estado de Emergencia

⁷⁸ Rosa Mireya Cárdenas y Miguel Jarrín (comp.), ¿Dónde está la sangre del pueblo? . Ministerio de Cultura del Ecuador, 2010. p. 4.

⁷⁹ Leslie Bethell (Ed). Op. Cit., p. 295.

- La abultada deuda externa del país asciende a 6.200 millones de dólares, monto en el que no están considerados unos 1.000 millones de deuda privada no declarada y el endeudamiento por el gasto en armamentos que se calcula asciende a cerca de 8.000 millones de dólares;
- La baja de las exportaciones que tiende a tornar deficitaria la balanza de pagos;
- El drenaje de divisas a través de la exportación de utilidades que realizan las compañías extranjeras con base en el país.
- El crecido déficit fiscal que, para la actual proforma presupuestaria alcanza la cifra de 30.000 millones de sucres.⁸⁰

La Séptima Huelga Nacional, generada entre el 23 y 24 de marzo de 1983 sirvió de plataforma para expresar el rechazo al paquetazo dictado en noviembre de 1982 y a las negociaciones efectuadas con el FMI, incluso se llegó a pedir cambio de gobierno. En todas las huelgas mencionadas hubo un apoyo concreto de movimientos sociales y sindicales, grupos musicales como Jatari, que será analizado en el tercer capítulo, que acompañaron con su música a obreros que desde las fábricas se plegaron a las huelgas. Un actor importante surgió en la plataforma política de la época, León Febres Cordero logró reagrupar a la derecha en el Frente de Reconstrucción Nacional y se presentó como candidato para las elecciones, y subió a la presidencia el 10 de agosto de 1984.

En este escenario en el que la protesta no formó parte del discurso hegemónico y se la criminalizó a través del andamiaje legal de la Ley de Seguridad Nacional, se hicieron sentir distintas voces y expresiones artísticas como la música, las artes plásticas, el teatro, etc., que acompañaron a la lucha social y que buscaron nombrar y narrar lo que estaba sucediendo. Esta investigación, que se centrará en la construcción de un movimiento artístico en una región atomizada por tendencias políticas imperantes en el cambio social que se vivió a partir de la segunda mitad del siglo XX, nos dejará ver como desde la música se respondió ante la dinámica impuesta por la conflictividad política. Así, en el siguiente capítulo se abordará el proceso de construcción del movimiento de la Nueva Canción a nivel regional.

⁸⁰ Dalton Burgos. Octubre 82: El ascenso del movimiento de masas y la encrucijada de la dirección política. CEDIS- Centro de Estudios y Difusión Social, Quito, s/f. p. 18.

CAPÍTULO II

La Nueva Canción Latinoamericana: un movimiento en construcción

En el capítulo anterior se expuso un breve contexto histórico, social y político en el que desde los albores del siglo XX con la Revolución Rusa se experimentaron ingentes transformaciones sociales a nivel mundial y a partir de la Revolución Cubana, se visibilizaron cambios ideológicos en América Latina en la década de los sesenta. Así, se puede observar que entre el desplome del gobierno de Fulgencio Batista y el triunfo de la Revolución Cubana en 1959; la caída del gobierno de Joao Goulart y el inicio de la dictadura en Brasil a partir de 1964; la intervención estadounidense en Santo Domingo y la conformación de guerrillas en Colombia, Bolivia y Perú en 1965, la muerte del Che Guevara en Bolivia en el año de 1967, la matanza de Tlatelolco perpetrada en el sexenio del mandato de Gustavo Díaz Ordaz⁸¹ el 2 de octubre de 1968 en ciudad de México, el triunfo de la Unidad Popular donde se inaugura el gobierno de Salvador Allende y el inicio de la dictadura de Bánzer en Bolivia, ambos sucesos ocurridos en 1970; el derrumbamiento de la Unidad Popular en Chile e inicio de la dictadura en 1973; se generó un escenario en el que la intervención estadounidense aliada con la extrema derecha no cedió ante el intento que manifestó la izquierda por establecerse en espacios estratégicos.

Entre los sucesos anteriormente descritos, sumados a acontecimientos internacionales como la revolución estudiantil de Mayo del 68 en Francia y las protestas contra la guerra de Vietnam, entre otras contingencias, se manifestaron un sinnúmero de movimientos sociales, artísticos y culturales conformados en su mayoría por jóvenes, estudiantes, militantes y ciudadanos en general que vivieron épocas de violentas contradicciones, cambio social, confrontaciones sociales y políticas a escala mundial, regional y local, varios actores sociales buscaron una manera de expresar su posición ante lo que sucedía⁸².

⁸¹ Presidente de los Estados Unidos Mexicanos en el sexenio (1964-1970), político del PRI.

⁸² En América Latina, a través de lucha armada se construyó una suerte de imaginario social con el que se pretendió transformar la sociedad, una gran mayoría movimientos revolucionarios consolidaron al marxismo como su base ideológica. En este territorio, entre las décadas de los sesenta y ochenta, se fortalecieron grupos insurgentes de lucha armada como: Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua; Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-FARC, Ejército de Liberación Nacional, Movimiento 19 de abril-M19 en Colombia; Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional-FMLN en El Salvador; Unidad Revolucionaria Guatemalteca en Guatemala; Movimiento Revolucionario Túpac Amaru-MRTA y Sendero Luminoso en Perú; Montoneros, Ejército Revolucionario del Pueblo-ERP, Fuerzas Armadas Revolucionarias-FAR, Fuerzas Armadas Peronistas-FAP en Argentina; Movimiento de Izquierda Revolucionaria-MIR, Frente Patriótico Manuel

Como se planteó en el primer capítulo, el Ecuador del último tercio del siglo XX, vivió los embates de las dictaduras militares y el proceso de retorno a la democracia en el que de igual manera estuvo presente el intervencionismo norteamericano, en este escenario, también se produjo la desaparición del entonces presidente constitucional, Jaime Roldós Aguilera. Entre las décadas de los setentas y ochentas, la protesta social en el Ecuador presencié uno de sus puntos más álgidos de la historia. En ésta época proliferaron las organizaciones políticas de izquierda, movimientos sociales y sindicales, los sectores populares estaban organizados en barrios y cooperativas de diverso origen.

No se debe dejar de lado el hecho de que existió una gran correlación a nivel regional con lo que sucedió en el contexto señalado en el capítulo anterior. Varios países latinoamericanos enfrentaron cruentas dictaduras, los movimientos sociales y sindicales se pronunciaron, las organizaciones populares hicieron sentir su protesta en contra de los regímenes totalitarios. De esta forma, se puede observar que las expresiones artísticas en sus diferentes formatos y modalidades manifestaron una multiplicidad de lecturas de la coyuntura en la que se encontraban.

Es precisamente en este punto, en el que abordaré como objeto de estudio el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana generado desde finales de la década de los sesenta. En este sentido, se plantean las siguientes preguntas: ¿Qué es la Nueva Canción como género de la música popular latinoamericana y cuál es su relación con el cambio social?; ¿cómo y en qué espacios se construyó el movimiento de la Nueva Canción en América Latina y en el Ecuador?; ¿qué temática manifestó la Nueva Canción en sus obras? Se indagará alrededor de los espacios en donde esta se generó y adquirió movilidad, cómo se socializó, en qué escenarios se posicionó, qué ideales o utopías movilizó. En el siguiente capítulo, se buscará analizar la producción de Jatari, grupo emblemático de la Nueva Canción en Ecuador.

Rodríguez- FPMR en Chile; Alfaro Vive Carajo-AVC en Ecuador; La Familia en Costa Rica; Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros-MLNT en Uruguay; Liga Comunista 23 de Septiembre en México; Fuerzas Armadas de Liberación Nacional-FALN en Venezuela; entre otros, que alcanzaron un auge mayor con las ideas de Ernesto Che Guevara, que cayó en combate en el intento de organizar focos guerrilleros en puntos estratégicos latinoamericanos.

2.1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de música popular?

En un texto de los años ochenta, el musicólogo chileno, Juan Pablo González remarcó que los estudios sobre la música popular en América Latina permanecieron “por mucho tiempo al margen de la academia, la escuela, la universidad y de la preocupación de los gobernantes”⁸³. En la misma década, se produjo un giro hacia el estudio de lo popular, por esta razón varias entidades y académicos empezaron a preocuparse por la investigación de la producción musical continente.⁸⁴

La extensa producción de música popular generada en países de América del Sur como Argentina y Chile, inició una etapa en la que la música generada en Latinoamérica se convirtió en objeto de estudio desde la musicología de la época, “la presencia de este campo de estudio en los congresos anuales de la Asociación Argentina de Musicología, y en publicaciones como el Latin American Music Review y la Revista Musical Chilena”⁸⁵ dan cuenta de ello.

El musicólogo ecuatoriano, Patricio Sandoval define a la música popular de la siguiente manera:

La Música Popular se denomina como tal en tanto en cuanto es una manifestación de carácter social y colectivo, que se impregna y manifiesta en sus contenidos y formas. Definirla en este sentido permite superar posiciones idealistas que conceptualizan a la creatividad artística como un fenómeno individual y subjetivo y en el cual el juego de las emociones, de los sentimientos y la inspiración corren distantes de la praxis social del hombre (...) la creación del compositor popular obedece a razones que no están únicamente en el individuo productor, en su sensibilidad; sino que es la influencia social sobre la mente y la emoción del artista, la que hace que aquel se exprese después con su capacidad técnica incorporando en sus obras códigos simbólicos y aspectos funcionales que lo identifican con su pueblo.⁸⁶

⁸³ Juan Pablo González. “Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana”, Revista Musical Chilena, Vol. 40, N°165, Santiago de Chile, 1986, p.59.

⁸⁴ Así, en el Ecuador instituciones como el IADAP (Instituto Andino de Artes Populares), creado en el año de 1976 como parte del Convenio Andrés Bello y el Banco Central del Ecuador a través de su Gerencia de Difusión Cultural Impulsada en el régimen del Gral. Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976) fueron generando investigaciones en torno a la producción de música popular ecuatoriana.

⁸⁵ Juan Pablo González. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En: Revista Musical Chilena, Vol. 55, N° 195, enero 2001. Consultada en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003 23-04-2014.

⁸⁶ Patricio Sandoval. “Consideraciones sobre el compositor popular”. En: OPUS 8. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Taller de Reprografía del Centro de Investigación y Cultura, Quito, enero 1987. p. 6.

La definición de música popular se ha transformado a lo largo del tiempo, no es lo mismo hablar del concepto de música popular de los años sesenta y setenta que lo que se entiende en la actualidad por dicho concepto, un concepto atravesado por la concepción de la repercusión masiva entre el público consumidor, que tiene posicionamiento en los medios de comunicación y que sobre todo su presencia y objetivo en el mercado asegura ventas. De esta manera, lo que se trabajará como música popular en la presente investigación son las obras “creadas a partir de intereses y principios que van más allá de las demandas de la industria musical y de la reproducción mecánica de productos o mercancías musicales, aún cuando estas puedan entrar en los mercados de la música”⁸⁷.

Desde una mirada más antropológica sobre el problema, es indudable la existencia de prácticas musicales populares urbanas que carecen de masividad, pues aglutinan a comunidades locales; de mediatización, pues son las propias comunidades las que autoproducen sus eventos musicales, y de modernidad, pues en ellas imperan valores de la tradición. Sin embargo, la mayoría de estos casos, al estar en contextos urbanos, poseen una masividad latente, ya que tales comunidades son multiplicables; existen ciertos grados de mediatización en la forma en que los músicos han recibido su arte; y los valores de la tradición pueden mezclarse con el apego al recuerdo de una modernidad pasada.⁸⁸

Lo que se analizará en este trabajo es aquella música que se generó desde inquietudes sociales, aquella que inicialmente no fue promovida por intereses comerciales para su creación y promoción. Entre los géneros musicales generados en América Latina, podemos encontrar tango, el bolero, la samba, la salsa, el son, la cumbia, entre otros, algunos de estos han sido atravesados por la lógica del mercado; también como lo comenta el autor mexicano Jorge H. Velasco García⁸⁹, los géneros musicales populares fueron utilizados por la industria discográfica y los medios masivos de comunicación para producir una música popular que más que resistencia genere enajenación⁹⁰. Con esta lógica de enajenación han sido

⁸⁷ Juan Carlos Ureña. Trovar: Memoria poética de la canción hispanoamericana. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2013. p. 182.

⁸⁸ Juan Pablo González. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En: Revista Musical Chilena, Vol. 55, N° 195, enero 2001. Consultada en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003 23-04-2014.

⁸⁹ Jorge H. Velasco García. El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México. CONACULTA, México, 2004. pp. 30-31.

⁹⁰ Esta situación puede interpretarse mediante los planteamientos de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, quienes deducían que con la industria cultural el arte renuncia a su autonomía, ocupando el lugar de una mercancía más en el mercado del entretenimiento. Mercancía que al estar destinada sólo a satisfacer el tiempo de ocio del trabajador, le proporciona fuerza psicológica y física para emprender el trabajo nuevamente sin mayor reflexión de por medio. La industria de la cultura según estos teóricos produce entonces una forma artística dominada por una armonía predispuesta, eliminando cualquier elemento subversivo que atente contra la

modificados diversos géneros musicales, como ejemplo citaremos el caso de los corridos, que fueron concebidos como un instrumento de comunicación popular y vehículo de las ideas revolucionarias que fueron generadas a nivel popular, registrando a través del canto las hazañas guerreras y de combate vividas en el marco de la Revolución Mexicana en los albores del siglo XX; y que desde las décadas de 1980 y 1990 el control de uso que se dio a esta música se volvió ajena a sus productores. En el caso del corrido, se hacen evidentes las relaciones entre música popular y violencia, dando paso al género del narcocorrido que da cuenta de las vivencias de figuras, personas y eventos del mundo del narcotráfico.

En este acápite es importante mencionar el debate que genera Ana María Ochoa sobre la autenticidad en la producción musical, géneros musicales como el rock⁹¹, sitúan al mercado como un lugar de reconocimiento, la autora colombiana “sostiene que el modo como interactúan tecnologías, mercados e imaginarios en torno los géneros musicales nos proveen de claves sobre las relaciones de poder entre las nuevas subjetividades y las estructuras de la industria y el mercado”⁹². Se puede mencionar que la Nueva Canción respondió a la efervescencia política coyuntural donde y cuando fue producida en contraposición al surgimiento de un mercado que comercializó la música protesta por un lado y por otro promocionó géneros musicales apegados a la tendencia del rock y del pop anglosajones. La Nueva Canción construyó en varios aspectos una identificación de “lo latinoamericano”.

En este ejercicio de investigación, tomaremos al movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, y el caso particular de Ecuador, como un aglutinador de diferentes ritmos, instrumentos y voces que construyeron la banda sonora de un momento álgido en la política,

estabilidad del sistema. Con respecto a la música popular, señala Velasco, consideraban que al producirse masivamente con un espíritu de obediencia a la jerarquía social, se convierte en un “ornamento de la vida cotidiana”. Jorge H. Velasco García. El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México. CONACULTA, México, 2004. p. 30.

⁹¹ La autenticidad del rock, según Ana María Ochoa, se basa en que es un género musical que crea sentido de comunidad (juvenil) que comparte una serie de gustos y sensibilidades, se sitúa en contra del orden establecido y se define como verdadera (ante otros géneros como el pop) desde una contradictoria relación con la industria masiva. Por esta razón, es que se sitúa al mercado como un lugar desde el que una diversidad de géneros musicales pueden reconocerse.

⁹² Ana María Ochoa. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad. Una mirada desde la música”. En Trans Revista Transcultural de Música, núm. 6, Sociedad de Etnomusicología España, ISSN 1697-0101, junio 2002. Consultada en: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf> 15-07-2014

en lo económico y en lo social de la región y que también definió nuevos espacios de difusión y mecanismos alternos de circulación. El autor mexicano Jorge H. Velasco García propone⁹³ que lo que ha sido llamado como Canto Nuevo o Nueva Canción, se refiere “más que a un género musical a una actitud diferente del artista perteneciente a este movimiento alternativo frente al mundo y la sociedad que le ha tocado vivir. Esta actitud es parte integral de la dimensión histórico-social de su discurso fundante”⁹⁴.

El movimiento de la Nueva Canción se construyó desde el contexto político, económico y social que cada país de la región latinoamericana vivía en la coyuntura marcada en la década de los setenta del siglo XX; asociándose en cada lugar con particularidades locales. Para adentrarnos en el estudio del movimiento de la Nueva Canción en el presente trabajo, se propone abordarlo desde la Historia Cultural, que nos brindará las herramientas para realizar un análisis en el que se tome en cuenta el lugar desde donde se está generando este movimiento que no pertenece al territorio de la música académica y que se lo ha dejado de lado en el campo de estudio de la historia.

Una entrada que nos posibilitará abordar la producción musical en el sentido ya detallado, es la que nos ofrece la Historia Cultural. Para esto realizaremos un breve recorrido sobre la noción de Historia Cultural. Esta ha sido concebida a lo largo del tiempo como una metodología en constante construcción, en los últimos años se ha convertido en objeto de controversia, como señala el historiador inglés Peter Burke⁹⁵. El redescubrimiento de la Historia Cultural se produjo en la década de 1970 y resurgió como una reacción contra enfoques previos del pasado construidos sobre esta disciplina que omitieron importantes perspectivas que lograron llegar a partes del pasado que con un tratamiento tradicional hubieran sido imposibles de abordar.

⁹³ Esto puede definir como el autor lee la autenticidad de la Nueva Canción.

⁹⁴ Jorge H. Velasco García. El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México. CONACULTA, México, 2004. p. 82.

⁹⁵ Véanse las obras: Peter Burke. Formas de Historia Cultural. Alianza Editorial, Madrid, 2000 y, Peter Burke. ¿Qué es la historia cultural? Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

Para comprender el transitar de la Historia Cultural, nos centraremos en las reflexiones que Burke propuso como punto de partida al análisis del peregrinaje de esta disciplina, generado en base a los trabajos de Matthew Arnold y Jacob Buckhardt a mediados del siglo XIX y, con el trabajo de Johan Huizinga, en el primer tercio del siglo XX. Para los tres, el significado de cultura se construía en torno a un “canon” de obras maestras de arte, literatura, filosofía, ciencia que estaban identificadas netamente con la tradición occidental y suscritas a la variedad clásica de la Historia Cultural. Burke, refiriéndose a las obras de Buckhardt y Huizinga mencionó que “su enfoque no puede ni debe ser el modelo de la Historia Cultural actualmente, porque no resuelven satisfactoriamente ciertas dificultades”⁹⁶.

En este espacio, es importante mencionar algunas objeciones que señala el historiador Burke con respecto al enfoque clásico de la Historia Cultural. Se parte de la crítica de que el estudio de esta disciplina no construyó un análisis integrando la estructura política y social de la sociedad; una segunda crítica, se asienta en que la Historia Cultural clásica presupone una unidad y un consenso cultural, una homogeneidad en el trato de sus objetos de estudio que no deberían caer en generalizaciones; otra noción adoptada por la Historia Cultural clásica es la de la tradición, entendida como el legado de los objetos, prácticas y valores de generación en generación; una cuarta crítica, es la fijación de los estudios en la cultura erudita y la exclusión de la gente común; en último lugar, objeta la tradición clásica de la Historia Cultural en el sentido en el que es un análisis que ya no se adecuaba a nuestros tiempos porque esta se estableció como una historia escrita para y sobre las élites europeas, objetando que esta disciplina, debería constituirse en un ejercicio que permita al pasado seguir siendo inteligible en un presente que se encuentra en constante cambio.

A partir de los años setenta del siglo XX, la Historia Cultural trabajó en la descanonización de la disciplina, este cuerpo de conocimiento buscó abordar a la cultura desde un sentido más diverso e incluyente, más antropológico. Esta práctica historiográfica en un primer lugar ha abandonado el contraste tradicional entre sociedades con cultura y sin cultura. En segundo lugar, el significado del término se ha ampliado para comprender “una gama mucho más amplia de actividades que antes – no solo arte, sino la cultura material; no solo lo escrito, sino

⁹⁶ Peter Burke. Formas de Historia Cultural. Alianza Editorial, Madrid, 2000. p. 231.

lo oral; no solo el drama sino el ritual; no solo la filosofía, sino las mentalidades de la gente común”⁹⁷. En tercer lugar, se han adherido alternativas para el manejo del concepto de tradición, una de ellas es el de la adaptación creativa, sosteniendo que “la característica esencial de la transmisión cultural es que aquello que se transmite cambia”⁹⁸. En cuarto lugar, señala Burke que la historia cultural rechaza la idea de superestructura y se adhiere a los conceptos de “representación”, “construcción” de lo que suele considerarse hechos sociales.

El nombre, Nueva Historia Cultural⁹⁹ se lo empezó a utilizar a finales de la década de los ochenta y surgió a la par de las nuevas formas de replantearse el estudio de la cultura, la inclusión de nuevos objetos de estudio, la pluralidad y diversidad de actores, la apuesta por la interdisciplinariedad, el uso de nuevas fuentes y la implementación de nuevas formas de las críticas de las mismas, la NHC asume la mirada como una realidad en construcción.

Una de las reflexiones que cabe anotar es la de Daniel Nieto Orriols que define a la Historia Cultural, como la respuesta a una historia que propuso el estudio de la sociedad desde la impersonalidad, sólo desde estructuras, alejando al hombre de ella o sólo proponiéndolo desde fuera, pero no como actor primario¹⁰⁰. El análisis de la producción musical en la presente investigación propone realizar la lectura de la construcción del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana musical generada desde el análisis de sus autores en correspondencia con su contexto social y político de conflicto en la región.

2.2. El Movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana: una construcción regional

La música, según Susana Asensio Llamas¹⁰¹, se ha consolidado como fenómeno cultural significativo a lo largo de la historia por su capacidad de permear, dirigir o representar

⁹⁷ Peter Burke. Formas de Historia Cultural. Op. Cit. p. 244.

⁹⁸ *Ibíd.* p. 246.

⁹⁹ De aquí en adelante la llamaremos NHC.

¹⁰⁰ Nieto Orriols, Daniel, “Acercamientos a la historia cultural: el problema de la realidad, su deconstrucción y su representación”, Cuadernos de Historia Cultural, Crítica y Reflexión, ISSN 0719-1030, vol. 1, Viña del Mar, 2011, p. 22.

¹⁰¹ Susana Asensio Llamas, “INTRODUCCIÓN. Sobre la música en la política y la política en la música”. ARBOR Ciencia, pensamiento y Cultura. Vol. 187-751, septiembre-octubre 2011 ISSN 0210-1963. p. 814.

realidades relevantes para grupos o comunidades, y no sólo para individuos aislados. Los usos políticos de la música abarcan, pues, desde la apropiación, el rechazo y la exclusión, hasta la difusión, el apoyo o uso institucionalizados; aquí cabe resaltar la importancia de la música como fenómeno imbricado en las ideas, acontecimientos de la humanidad y en sus luchas; y el surgimiento de géneros musicales que acompañan procesos sociales tal como el de la Nueva Canción en América Latina. Además se puede reconocer y comprender a una sociedad con su música a través de las representaciones manifestadas a través de los sonidos.

Para entender la producción musical enmarcada en lo que conocemos como la Nueva Canción Latinoamericana, debemos remitirnos a que esta fue generada desde la extensión y complejidad de una multiplicidad de lugares en los que intervinieron una amplia gama de compositores, músicos e intérpretes que crearon un trabajo musical diferente al que ofrecía la industria cultural generada desde los sectores hegemónicos y que estaba intrínsecamente unida a la historia del desarrollo económico, social y político a nivel: local, regional y mundial.

En la España de mitad del siglo XX, surgió el movimiento artístico y musical de la Nova Cançó Catalana o Nueva Canción Catalana¹⁰², que reunió a personajes como Jaume Armengol, Miquel Porter i Moix, Eulalia Amorós, Joan Manuel Serrat, María del Mar Bonet, Lluís Serrashima, Remei Margarit, Josep María Espinàs, Delfí Abella, Francesc Pi de la Serra y que como labor fundamental construyeron una férrea posición de defensa cultural, reivindicación y fortalecimiento de la lengua catalana reprimida desde finales de la Guerra Civil e inicios de la represión posbélica donde el franquismo solo reconoció al castellano como lengua de España. Este movimiento se identificó con un sinnúmero de españoles exiliados por el régimen dictatorial español y logró visibilizar la denuncia de los abusos perpetrados por dicho régimen, convirtiéndose en el movimiento cultural antifranquista por excelencia.

El término “Nova Cançó Catalana” comienza a aplicarse a todas aquellas grabaciones que empiezan a aparecer en catalán desde 1958. Pero a medida que el tiempo pasa, la definición va a ir ajustándose, ya no sólo a cantar en catalán, sino a hacerlo de una determinada forma y expresando determinadas inquietudes. Pero, lo más importante, el término “Nova Cançó”, desde comienzos de los sesenta, va a ir

¹⁰² Al movimiento de la Nueva Canción Catalana, se encuentran adheridos los “Setze Jutges” que en castellano quiere decir: “Dieciséis Jueces”. Setze Jutges fue un grupo de cantantes catalanes integrados en un principio por Miquel Porter i Moix, Remei Margarit y Josep Maria Espinàs.

unido a una defensa manifiesta de la lengua y la cultura catalana, dormida y silenciada desde tiempos de la República.¹⁰³

El modelo catalán fue seguido en regiones como el País Vasco y Galicia donde se impulsaron las culturas regionales de España, como comenta Carlos Aragüez Rubio¹⁰⁴ se empezó a hablar de la Nueva Canción Vasca y Gallega. Entre la música popular generada en la época de la Guerra Civil, la dictadura franquista y el Movimiento de la Nova Cançó, se puede observar que algunas de esas composiciones musicales fueron tomadas en préstamo por grupos latinoamericanos como Quilapayún por citar un ejemplo, con temas como “Que la tortilla se vuelva”, compuesta por Chicho Sánchez Ferlosio, compositor de algunos temas antifranquistas.

Es evidente que existe una significativa influencia del movimiento de la Nova Cançó en América Latina, hay quienes dicen, como Patricio Manns¹⁰⁵, que la Nueva Canción es llamada por unos chilena, argentina, cubana, ecuatoriana, nicaragüense, brasileña, etc., por otros Latinoamericana, y absolutamente por nadie Iberoamericana (falla garrafal que habrá que corregir un día)¹⁰⁶, en este trabajo sostengo el apelativo de Nueva Canción Latinoamericana, muy a pesar de los profundos nexos con el movimiento de la Nova Cançó y la influencia ejercida por grandes flujos de migraciones de españoles a Latinoamérica a causa del exilio y huida del régimen franquista, porque es en América Latina donde se produjeron rasgos que identifican a esta región en la construcción de este concepto, esto se evidenciará más adelante.

La Nueva Canción, se estructuró con dos vocaciones muy precisas: encarnar la revisión de los valores convencionales arraigados, de una parte, en la canción-costumbre, de otra, en lo profundo de la organización intelectual de nuestros pueblos, y al mucho tiempo, se inmiscuyó, a causa de la potencia de su impulso, directamente en todas las luchas de liberación a que hemos sido llamados en ese fin de siglo, y de las cuales, la lucha contra las dictaduras castrenses, por ejemplo, es tan sólo una de sus motivaciones.¹⁰⁷

¹⁰³ Carlos Aragüez Rubio. “La Nova Cançó Catalana: Génesis, Desarrollo y Trascendencia de un fenómeno cultural en el Segundo Franquismo”. En: Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea, N°5, Universidad de Alicante, Alicante, 2006. p. 82.

¹⁰⁴ *Ibíd.* pp. 94-95.

¹⁰⁵ Compositor chileno adscrito a la Nueva Canción Chilena.

¹⁰⁶ Patricio Manns, “Los problemas del texto en la Nueva Canción”. En: Revista Musical Ecuatoriana EDO II Época, N°10, agosto, Quito, 2012 p. 63.

¹⁰⁷ *Ibíd.* pp. 63-64.

En un escenario regional donde la Revolución Cubana impulsó una serie de movimientos sociales, la juventud progresista en general se manifestó en una diversidad de expresiones artísticas, nace el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana que aglutinó una serie de expresiones musicales con diferente nominación en cada región. Este movimiento fue delineándose y apropiándose de espacios claves en los que desde lo artístico se llegaron a expresar voces que cuestionaron realidades en distintos lugares geográficos y que, sobre todo manifestaron un sólido compromiso con la realidad social local y latinoamericana que además presentaba un significativo contenido de música tradicional de cada una de esas geografías.

Con el contexto histórico ya trabajado hasta aquí y entendiendo la posibilidad de que cada expresión sonora se ubica dentro de un contexto socio histórico, se puede comenzar a definir la Nueva Canción Latinoamericana, a través de tres vertientes fundamentales y ciertos aportes territoriales. A mi criterio, este movimiento se perfiló en focos que son muy importantes para su impulso a nivel regional, estos son: el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Trova Cubana y la Nueva Canción Chilena.

2.2.1. El Nuevo Cancionero Argentino: El nacimiento de la Nueva Canción en el sur

Uno de los antecedentes claves para poder hablar de la Nueva Canción Latinoamericana es el movimiento del Nuevo Cancionero Argentino¹⁰⁸, que salió a la luz el 11 de febrero de 1963 en el Círculo de Periodistas de la ciudad de Mendoza¹⁰⁹. Este movimiento, se constituyó como una expresión musical y literaria, que pretendió perseguir una renovación de la canción popular sin desapegarse de la tradición y sin deslindarse de lo que se conoció como “el país real”¹¹⁰ como una toma de conciencia del pueblo argentino.

¹⁰⁸ De aquí en adelante lo llamaremos NCA.

¹⁰⁹ Este movimiento cultural se manifestó en lo que se conoce como el interior de Argentina en el pleno boom del folklore y fue promovido por los llamados “cabecita negra” (expresión que hace referencia a los provenientes del interior).

¹¹⁰ Ver el Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino. Disponible en:
<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

Como se menciona en su manifiesto, el NCA “no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones”¹¹¹. En el año de 1979, en una entrevista realizada a Mercedes Sosa para el documental “Canto libre”, le preguntaron qué representa el NCA, a lo que Sosa respondió:

Indudablemente unir todas esas voluntades, todas esas ansias de creación que tenían los poetas y los músicos ha sido muy difícil.

Primero para nosotros era Yupanqui que había levantado la música popular argentina con un lenguaje nuevo, o con un lenguaje antiguo ¿por qué no? Nuevo para alguna gente, porque él se basaba mucho en el Martín Fierro que decía: “Yo he escuchado cantores que era un gusto el escuchar, más no quieren opinar y se divierten cantando, pero yo canto opinando que es mi modo de cantar.”¹¹²

El ejercicio del “cantar opinando” en el Nuevo Cancionero Argentino también, incorporó la diversidad de géneros de la música popular nativa argentina y habló sobre el peligro de la división entre el cancionero popular ciudadano y el cancionero popular nativo de raíz folklórica, acentuando que en cierto sentido, “el tango” estereotipó un “país de tarjeta postal” que resultó “ajeno a la sangre y el destino de su gente” y no expresó el país en su “totalidad humana y regional”.

Hasta el trabajo y creación de folkloristas como Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui, la canción popular argentina estuvo en una etapa “estrictamente tradicionalista y recopilativa”; con ellos desde lo literario y lo musical, se amplió su contenido “sin resistir la raíz autóctona” del folklore del norte y Cuyo en Argentina, renovando la canción popular. Estas acciones fueron el origen de la formación del Nuevo Cancionero Argentino.

Uno de los grandes méritos de este movimiento, fue el plantear abrir un espacio en el que se promovió la música típica popular y popular nativa en las demás artes populares, como por ejemplo: en la danza, el cine, el teatro. Asimismo, planteó el apoyo a colectivos de espíritu crítico de las peñas y organizaciones culturales que estuviesen alineados con la causa en un compromiso serio y respetuoso con el pasado y presente mediante el estudio y el diálogo

¹¹¹ Para más referencias, ver el documento del Manifiesto del Nuevo Cancionero, en:

<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

¹¹² Claudio Sapiaín. *Documental Audiovisual Canto Libre*. Suecia, 1979.

formativo de las juventudes. Finalmente, el manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino afirmó que “el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso, se debe buscar integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas”¹¹³.

El Nuevo Cancionero trae a la música popular argentina de raíz folklórica, una renovación absoluta. Hasta ese momento, salvo Atahualpa Yupanqui, que es el que empieza a tocar la temática social. Se cantaba o bien con las coplas populares españolas, o se hablaba en las sambas, en las chacareras: del paisaje, del amor.

No se había topado, hasta Atahualpa Yupanqui, la temática social. (...) De pronto empezamos a ver los muy jóvenes, que había otra forma de manifestarse, y como nosotros también éramos productos de los sesentas, donde estaba por suceder el mayo francés y un montón de movimientos sociales... empezamos a mirar desde otro lugar el Cancionero Argentino. Se empieza a trascender las fronteras de nuestro país por toda Latinoamérica, a partir del movimiento de la Nueva Canción, al que después por su puesto por el golpe de Estado del gobierno de facto es donde más pegan. A todos los que más nos pegaron es a los que formamos parte del movimiento de la Nueva Canción (...) Fue un movimiento fundamental, el movimiento tiene un manifiesto al que deberíamos adherirnos nuevamente y levantar esas banderas porque son banderas que aún están vigentes, y más en este momento importante para América Latina porque el movimiento de la Nueva Canción habla de la unidad latinoamericana.¹¹⁴

Entre los firmantes del documento¹¹⁵ del movimiento fundacional podemos encontrar a los músicos: Tito Francia, Juan Carlos Sederó y Oscar Matus, los poetas Armando Tejada Gómez y Pedro Horacio Tusoli, la cantante Mercedes Sosa y el bailarín Víctor Gabriel Nieto; entre otros.

2.2.2. La Nueva Trova Cubana: Entre la poesía y la Revolución

Otro de los focos importantes en la conformación regional de la Nueva Canción Latinoamericana corresponde a Cuba, que inició promoviendo ideas estéticas y creando instituciones culturales¹¹⁶ que apoyaron al proceso revolucionario en el marco de la Revolución Cubana. En el año de 1967, se realizó el I Encuentro Internacional de la Canción

¹¹³ Para más referencias, ver el documento del Manifiesto del Nuevo Cancionero, en:

<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

¹¹⁴ Testimonio de la cantautora argentina Marián Fariás Gómez. Programa “A 50 años del Nuevo Cancionero”. *Vivo en Argentina*, Canal de la TV Pública de Argentina, Buenos Aires, 2013.

¹¹⁵ Para más referencias, ver el documento del Manifiesto del Nuevo Cancionero, en:

<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

¹¹⁶ En 1959, primer año de la Revolución, se creó el ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas) que para el año de 1969 albergó a los músicos que fundaron el Movimiento de la Nueva Trova Cubana dentro del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

Protesta, convocado por la Casa de las Américas, en La Habana, convirtiéndose en el festival más importante que abarcó este género naciente de la región.

Para entonces, lo que se conoció de manera posterior como Nueva Canción, fue denominada en ese momento como “Canción Protesta”. Según Guerrero, “la canción protesta tuvo y tiene aún muchos sinónimos: canción social, canción popular, canción comprometida, canción propuesta y canción de contenido social. Se llama también, dependiendo de las regiones donde se manifiesta y sus características”¹¹⁷.

Los movimientos de la Nueva Canción tienen correspondencia con la canción protesta anglosajona¹¹⁸, representada por lo que se conoció como la “folk music” que estuvo marcada por “un contenido político moderado, cuyos participantes y creadores eran a la vez activistas políticos medianamente comprometidos. Dentro de esta corriente debemos mencionar a Pete Seeger, Joan Báez, Bárbara Dane y Bob Dylan en sus inicios”¹¹⁹. La Nueva Canción no solamente fue etiquetada como “protesta” ya que sus creaciones no se encontraron limitadas a lo que se entendió de manera exclusiva como protesta social. En la generalidad de la producción de la Nueva Canción se manejó un contenido, estilo y sonido endémico; en la mayoría de los casos, las agrupaciones y cantautores, prefirieron mantenerse al margen del

¹¹⁷ Juan José Guerrero Pérez. La canción protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2005. p.7.

¹¹⁸ Uno de los escenarios de la música anglosajona, como lo fue “Estados Unidos, atravesaba una significativa crisis social y política, derivada de problemas no resueltos en la década anterior: nos referimos a la purga comunista de 1946 a 1956, y la paranoia colectiva que esta situación originó; la Guerra de Corea de 1950 a 1953, que recrudeció las tensiones provocadas por la Guerra Fría; la Lucha por los Derechos Civiles, que conllevó revueltas populares y enfrentamientos; la Crisis de los misiles en Cuba en 1962 que ubicó a los Estados Unidos como potencia agresora y hegemónica en el hemisferio occidental. Aunado a esto se desarrolló el movimiento contracultural hippie que defendía la no violencia y condenaba la Guerra de Vietnam, solidarizándose con grupos sociales oprimidos y discriminados. En este contexto, se despliega el rock n’ roll como forma de expresión contestataria y nace un nuevo tipo de canción que critica el sistema político y la situación de Estados Unidos en el mundo”. En: Fabiola Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. En: Presente y Pasado. Revista de Historia. Año 12, N° 23, ISSN: 1316-1369, Universidad de los Andes, Mérida, enero-junio, 2007, p. 143.

Cabe señalar que con el pasar de los años, la industria musical estadounidense creció de manera exponencial transformando la lógica del mercado, en este sentido los géneros musicales representantes de las distintas contraculturas, se convirtieron en productos que perdieron la carga contestataria y crítica que los caracterizó en un inicio.

¹¹⁹ Fabiola Velasco, “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. En: Presente y Pasado. Revista de Historia. Año 12, N° 23, ISSN: 1316-1369, Universidad de los Andes, Mérida, enero-junio, 2007, p. 143.

mercado masivo y comercial de la industria musical y del entretenimiento y también apostaron por construir una propuesta de contenidos testimonial, de particularidades culturales y políticas desde el marco artístico.

En el I Encuentro Internacional de la Canción Protesta, donde se generalizó el término “Canción Protesta”, que dicho sea de paso, fue sometido a una discusión que remarcó, “que no era muy apropiada, debido a la existencia de muchos movimientos que utilizando el rótulo protesta, formaban parte de los medios de comunicación masivos, por lo que cumplían con los mandatos de la industria comercial del disco”¹²⁰. En este encuentro, que buscó reunir y crear un espacio de discusión entre los cantautores latinoamericanos, se concluyó que:

- La Canción Protesta es un arma al servicio del pueblo.
- Debe ser una toma de posición definida de sus trabajadores frente a los problemas sociales de su pueblo
- El movimiento de la Canción Protesta debe estar vinculado a la lucha de liberación de los pueblos oprimidos.
- Debe ser combativa y militante.
- De mucho compromiso social.¹²¹

El uso del término “Canción Protesta” se propagó y se generalizó en la región. Aunque los cantautores encontraron ambigua y limitante a esta forma de nombrar su labor, convinieron darle un sentido de compromiso para “diferenciarla del resto de los movimientos que utilizaban la palabra protesta asociada a la moda. Además, debe destacarse que el término protesta resultaba muy estrecho para un trabajo conformado por una gama extensa de manifestaciones culturales”¹²².

Para el año de 1968, se empezó a hablar de lo que se conocería posteriormente como Nueva Trova Cubana¹²³, movimiento que se fundó con la intención de “agrupar a jóvenes de toda la isla y encausar las inquietudes de esta nueva generación de trovadores, interesados en renovar

¹²⁰ Hirmarys Pérez Flores. “La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970)”. En: Revista Humanía del Sur. Año 7, N°13, julio-diciembre, Universidad de los Andes, Mérida, 2012. p.147.

¹²¹ Juan José Guerrero Pérez. La canción protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2005. p.16.

¹²² Hirmarys Pérez Flores. Op. Cit. p. 147.

¹²³ De aquí en adelante le llamaremos NTC.

la cancionista cubana”¹²⁴. La Casa de las Américas fue testigo del nacimiento de la NTC en un concierto que se llevó a cabo el 18 de febrero del año en mención y que tuvo como cabezas principales a Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Vicente Feliú y Noel Nicola.

La trova es una tradición que surge en Cuba a finales del siglo pasado (XIX), una tradición que se mantiene hasta hoy, basada fundamentalmente en el intento poético desde la guitarra, más que desde el libro. Esta trova, ha pasado por distintos momentos en su evolución hasta llegar al triunfo de la Revolución Cubana, donde los jóvenes que teníamos por entonces, digamos entre 10 y 15 años, empezamos a vivir la realidad revolucionaria, a armarnos de toda la ideología, que nos daba la práctica cotidiana revolucionaria en la vida, cosa que después tradujimos a canciones cuando nos tocó empuñar la guitarra. La Nueva Trova, es lo que se deriva de la tradición de la canción para oír, porque Cuba siempre ha tenido dos grandes vertientes dentro de la música popular: la canción para escuchar y la músicaailable (...) La Nueva Trova es la evolución que ha tenido o la expresión actual más bien, de esa tradición de cantar para escuchar, de cantar tratando de hacer poesía.¹²⁵

Para este trabajo, se ha logrado compilar entrevistas y testimonios de diferentes cantautores adscritos al movimiento de la Nueva Canción. A continuación, Vicente Feliú nos habla de su compromiso y la Nueva Trova Cubana:

Fuimos una generación que transcurrió su adolescencia en pleno proceso de la revolución, plenos inicios de la Revolución Cubana. Fuimos la generación que alfabetizó, que combatió en Playa Girón, que intervino, que nacionalizó toda la empresa privada, que intervino los bancos, que intervino la United Fruit, que intervino todas empresas americanas, es decir fuimos esa generación, la generación casi que ayudó a parir la revolución en el poder. Nadie cantaba en esa época, sencillamente estuvimos ahí y en la medida en que la vida nos... en que fuimos creciendo, nos acercamos lógicamente a la guitarra y nos acercamos lógicamente a la trova cubana que fue fundadora de la nación cubana. O sea, la trova empieza antes que la nación, antes que la lucha por la independencia. Y en todas las tres guerras de independencia no hubo un solo cantor que no participara de una u otra forma. Es decir, la historia de Cuba está cantada, y nosotros fuimos herederos, como decía Panchito, (trovador chileno Francisco Villa quien intervino antes en esta grabación), herederos de aquella tradición. Sin darnos cuenta fuimos haciendo también una canción que fue poco a poco también una memoria cantada de la revolución. Nos dimos cuenta después, no lo planteamos. Y en un momento determinado, también sin darnos cuenta, nos percatamos que éramos un movimiento estético dentro de Cuba que tenía los antecedentes de la trova tradicional, de los orígenes mismos y que había tenido momentos fundamentales en toda nuestra historia. Y un buen día decidimos reunirnos incluso con la anuencia de la dirección, de la más alta dirección de la revolución cubana y con el apoyo fundamental de dos personas vitales para la Nueva Trova y para la cultura cubana de la revolución que fueron Haydée Santamaría, presidenta de la Casa de las Américas y Alfredo Guevara, presidente del Instituto del Arte y la Industria del Cine Cubano. Y entonces a partir de allí arrancamos, a vernos, a lo mismo que estoy pretendiendo con Canto de Todos, es que no hay otra variante, o sea, los cantores tienen que encontrarse, comprometerse, confrontarse, conspirar y trabajar juntos. Así como fuimos en todas las provincias de Cuba nos fuimos encontrando y a la vez percatándonos que nos estábamos reencontrando cada uno en el otro, porque cada uno era parte

¹²⁴ Juan Carlos Ureña. *Trovar: Memoria poética de la canción hispanoamericana*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2013. p. 249.

¹²⁵ Testimonio del cantautor cubano Silvio Rodríguez. En: Claudio Sapiaín. *Documental Canto Libre*. Suecia, 1979.

del otro sin saberlo. Esto, esto sencillamente pensé que era algo muy parecido y efectivamente, no es algo muy parecido, es lo mismo.¹²⁶

Ya en el año de 1972 en el puerto de Manzanillo se constituyó oficialmente el movimiento de la NTC, que tuvo la particularidad de estar supeditado al servicio político de la Revolución, integrado a su vez a la Unión de Jóvenes Comunistas. Quienes en un inicio formaron parte del naciente movimiento fueron: Lázaro García, Sara González, Augusto Blanca, Ramiro Gutiérrez, Freddy Laborí, Alejandro García, Amauri Pérez, Leo Brouwer, entre otros. Y definiéndolo en el testimonio del trovador Lázaro García:

En el 72, ante ya una manifiesta aceptación y un peso en la preferencia de los jóvenes, se decide reunirnos en una ciudad, en Manzanillo, en el oriente del país y el 2 de diciembre se le da un nombre a un movimiento que se le llamó Nueva Trova. Trova porque en realidad consideramos que es una sola la trova cubana, solo que en diferentes etapas y la novedad estaba en esta nueva realidad política y social que atravesaba el país (...)Cada trovador escogió una provincia y empezó a evaluar al calor de toda efervescencia y se creó un movimiento muy sólido dando actividades también en centros de trabajo, las escuelas, en... bueno, fue una etapa bulliciosa de cambios y de entregas, de muchas experiencias nuevas para todo el país que nosotros tratamos de traducir en canciones.¹²⁷

Aunque la mayoría de trovadores se incorporaron activamente a la revolución, “sus estilos estéticos individuales y su criticismo no dejaban de despertar preocupación en los sectores más ortodoxos del gobierno, lo cual generó algunos casos de incompreensión y censura”.¹²⁸ Una de las particularidades que tiene la producción de la NTC, es la recurrencia a lenguajes metafóricos y alegóricos, que fueron influenciados por las vanguardias poéticas hispanoamericanas, las composiciones de la Nueva Trova Cubana invitan a que el oyente realice una lectura exclusiva de la canción permitiéndole sacar conclusiones personales.

En este sentido, cabe mencionar la emblemática obra de uno de los precursores del movimiento de la NTC, Silvio Rodríguez, quien se enroló en un barco pesquero cubano llamado “Playa Girón” en el año de 1969. Por esta acción, lo acusaron de detractor del proceso

¹²⁶ Testimonio del cantautor cubano Vicente Feliú, en entrevista realizada por Sandra Martínez para el programa “Canciones Imprescindibles” de Radio Pública del Ecuador, 29 de abril de 2010.

¹²⁷ Testimonio del cantautor cubano Lázaro García, en entrevista realizada por Sandra Martínez para el programa “Canciones Imprescindibles” de Radio Pública del Ecuador, 10 de julio de 2009.

¹²⁸ Juan Carlos Ureña. Trovar: Memoria poética de la canción hispanoamericana. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2013. p. 250.

revolucionario por abandonar la isla. De ahí surge la canción, que al igual que el barco pesquero, lleva el nombre de “Playa Girón”¹²⁹.

La vida se encargó de demostrar que yo no me escabullía de la isla, como sentenció alguna que otra voz oficial, ni escapaba mal trecho y espantando como se relamían los de enfrente [en Miami]. Aún entonces hubo humanos que comprendieron que yo solo necesitaba un respiro, y que prefería tomármelo como lo concebía: siendo útil.¹³⁰

El compromiso con la Revolución fue el eje transversal de lo producido por el movimiento de la Nueva Trova Cubana, vivir un proceso diferente al que se vivía en el resto de la región hizo que la juventud latinoamericana volteara la vista a la producción artística de la isla que compartió el arte de diferente manera rompiendo el formato de los espacios que el mercado imponía para difusión del arte, de la música. De esta forma, las propuestas de estos cantautores fue escuchada en una heterogeneidad de espacios, la Nueva Trova “no solo realizó actividades en los teatros de la capital y del interior, sino que acudió a los centros de trabajo, a las escuelas, a las unidades militares, a los campamentos cañeros, a las movilizaciones políticas, ofreciendo así lo mejor del arte al pueblo”¹³¹, haciendo de la música una expresión más cercana, más posible.

2.2.3. La Nueva Canción Chilena: El fortalecimiento del Movimiento a nivel regional

Al suroeste de Sudamérica, nació la Nueva Canción Chilena que transformó la música de este territorio y a su vez, a los intérpretes que, con una canción diferente vivieron en conjunto con su público auditor, el proceso de un país en vía al socialismo y uno de los regímenes dictatoriales más cruentos de la región. El autor venezolano Juan José Guerrero Pérez¹³², nos comenta que en Chile el género que fue conocido como música popular, luego se llamó

¹²⁹ Juan Carlos Ureña. Trovar: Memoria poética de la canción hispanoamericana. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2013. p. 255.

¹³⁰ Silvio Rodríguez. Canciones del Mar. Ediciones Ojalá, La Habana, 1996. p. 12.

¹³¹ Clara Díaz. La Nueva Trova Cubana. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997. p. 31.

¹³² Juan José Guerrero Pérez. La canción protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2005. p.7.

música popular renovada y a finales de la década de los sesenta se denominó nueva canción, tomando más tarde el nombre de Nueva Canción Chilena.

El movimiento de la Nueva Canción Chilena se empezó a promover con ese nombre, a raíz del I Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado por el radiodifusor Ricardo García y la Universidad Católica de Chile en el mes de julio de 1969, donde la canción “Plegaria a un labrador” de autoría de Víctor Jara, de la que hablaremos más adelante, participó obteniendo el primer puesto, compartiendo el reconocimiento con el tema “La Chilenera” del Trío Lonqui.

La transformación que produjo esta nueva forma de hacer música mezcló ritmos e instrumentos, dio a conocer el folklore chileno y latinoamericano a escala internacional y fue creadora de piezas musicales que siguen teniendo vigencia en plataformas políticas de izquierda en la actualidad. Para acercarnos a sus cimientos, se debe realizar un ejercicio retrospectivo en el que encontraremos a figuras sobre las que se construyó este movimiento en Chile, con esto se hace referencia a lo realizado por Violeta Parra y Víctor Jara en el campo musical.

Los orígenes de la Nueva Canción Chilena nos llevan a remitirnos a la labor de Violeta Parra como compositora y como recopiladora del folklore chileno, que recogió instrumentos y ritmos de varios lugares de Chile, indagando de manera acuciosa sobre las raíces de la cultura sonora a través de la investigación. Las creaciones de Parra, ofrecieron a la par del folklore, una nueva forma de expresión poético musical a la que agregó una mirada crítica y social.

La metodología del trabajo de Violeta Parra como recopiladora era la siguiente: apenas llegaba a un pueblo, preguntaba por las personas de más edad que allí vivían (...) Reconstruir los textos de las canciones era, quizás, la tarea más espinosa de esas investigaciones. Casi todos los cantos eran muy antiguos y muchas veces los encontraba incompletos. Violeta tenía que separarlos y continuar buscando, pueblo por pueblo y rancho por rancho, hasta dar con los fragmentos perdidos; porque lo que un cantor olvidaba, otro, seguramente, lo recordaba (...)

Buena parte de esas investigaciones realizadas por Violeta Parra, aparecieron publicadas en 1979 por la editorial Nascimento, se trata de un volumen con sesenta canciones además de innumerables refranes y

dichos populares, que son el fruto de sus conversaciones con poetas populares de diversas regiones del país.¹³³

Otra de las particularidades del trabajo de Violeta Parra, es la movilidad de su carrera entre Chile y Europa. En este transitar, se fueron tendiendo puentes entre la música de cada territorio, que además de compartir temáticas se constituyó como un vehículo de comunicación de lo artístico, político y social que se vivió en la época. Tras los versos: “El que ofició la muerte como un verdugo/ tranquilo está tomando su desayuno. Lindo segar el trigo en el sembra’o/ regado con tu sangre Julián Grimau" "Mientras más injusticias, Señor Fiscal/ más fuerzas tiene mi alma, para cantar", está la historia de la muerte del líder comunista español, Julián Grimau.

Violeta Parra compuso la canción “Julián Grimau” que en 1965 que bajo el sello Odeón salió a la luz en el álbum “Recordando a Chile. Canciones de Violeta Parra”, con el nombre “¿Qué dirá el Santo Padre?”¹³⁴. Esta misma canción, fue publicada posteriormente por el sello Arión en el disco “Un río de sangre” en el año de 1974. El tema en mención, fue compuesto por la cantautora chilena en memoria a Grimau¹³⁵, militante y dirigente del Partido Comunista de España-PCE, quien fue detenido y en el mes de abril del año 1963 fue condenado a muerte y fusilado por el Consejo de Guerra en la dictadura del General Francisco Franco.

El entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, fue el encargado de anunciar la ejecución, como comenta el diario El País¹³⁶, Grimau fue encausado por el régimen franquista por sus actividades como policía de la Brigada de Investigación Criminal durante la Guerra Civil. Estas supuestas actividades ya habían prescrito, al haber transcurrido más de 25 años desde el final de la guerra. Sin embargo, la dictadura se valió de una añagaza: lo acusó de un delito continuado de rebelión contra el Movimiento, así como de torturas y asesinatos en una checa (centro de detención político) de la plaza de Berenguer el Grande de Barcelona. Las imputaciones nunca fueron probadas.

¹³³ Guillermo Pellegrino. *Las cuerdas vivas de América*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002, p. 131.

¹³⁴ Guillermo Pellegrino. *Las cuerdas vivas de América*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002, p. 310.

¹³⁵ Julián Jesús Enrique Simón Grimau García, Madrid (1911-1963).

¹³⁶ Jesús Duva. El regreso de Julián Grimau, diario El País, edición digital de 19 de noviembre de 2006.

http://elpais.com/diario/2006/11/19/domingo/1163911954_850215.html Consultado en: 15 de enero de 2014

La canción “¿Qué dirá el Santo Padre?”, fue una pronunciación sobre lo ocurrido con Grimau en España, esta canción logró trasladar las noticias de lo que ocurría en otro continente a los estratos populares de Chile y de varios países de la región, pues nadie que cantara esa canción ignoraba quien era Julián Grimau. Este tema, nunca perdió vigencia pues Julián Grimau se transformó en todo encarcelado, desaparecido, asesinado o ejecutado por el que la Iglesia guardó silencio. Este tema también interpretado posteriormente por el grupo Quilapayún de Chile después del golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende, perpetrado en 1973 por el General Augusto Pinochet, cobró un nuevo sentido por el que se reclamó las desapariciones y crímenes de lesa humanidad ejecutadas por dicho régimen autoritario.

Sin duda, el trabajo de Violeta Parra se constituyó en un parteaguas en la producción musical latinoamericana, canciones como: “La Carta”, “Gracias a la Vida”, “Maldigo del alto cielo”, “Arriba quemando el sol”, “Run run se fue pal norte”, “El rin del angelito”, “El centro de la injusticia”, “La exiliada del sur”, “Volver a los diecisiete”, entre otras, constituyen parte importante del legado musical de la cantautora chilena y fueron la semilla de lo que años después se constituiría como uno de los movimientos artísticos más importantes del continente: la Nueva Canción Chilena.

Hablar del canto popular chileno no solo es hablar del rescate de folklore, sino también del canto con compromiso, una muestra de ello fue el trabajo de Víctor Jara, que irrumpió en la escena chilena como un verdadero referente de la propuesta que adquirió la denominación de Nueva Canción, con una propuesta que construyó otro punto de vista de la religión desde la música, en la que este cantautor a través de algunas de sus composiciones denotó la influencia de la Iglesia comprometida. En el tema “Plegaria para un labrador”, se hizo visible, por ejemplo, el influjo de figuras como la del sacerdote guerrillero Camilo Torres Restrepo. Jara plasmó en dicha canción la transformación de la visión que muchos cristianos tenían de la fe, como lo comenta Juan Carlos Ureña en su obra “Trovar”¹³⁷.

¹³⁷ Juan Carlos Ureña. Trovar: Memoria poética de la canción hispanoamericana. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2013. pp. 235-237.

El cantautor, oriundo de Chillan, tuvo un transitar en el que desde sus orígenes en la parte rural de Chile, el amor a su familia, la cercanía con el movimiento obrero chileno, la breve estancia en un seminario católico, sus estudios en teatro, su militancia en la izquierda y su fuerte vinculación al trabajo en conjunto con Violeta Parra, marcaron un sello particular en su producción musical. Temas como el campo, el compromiso con la política y lo social, tienen gran influencia en su música, así canciones como “Duerme, duerme negrito”, “Te recuerdo Amanda”, “Que alegres son las obreras”, “Preguntas por Puerto Montt”¹³⁸, “El Aparecido” dedicada al Che Guevara, “Ni chicha ni limoná”, “El derecho de vivir en paz”, “Vientos del Pueblo”, “Canto Libre” y su canción “Manifiesto” leída por muchos como premonitoria, conformaron parte de un extraordinario repertorio que se constituyó en la base de un movimiento en construcción que trabajaba por diferenciarse de la Canción Protesta y que se esforzó por denotar compromiso y propuesta.

Hubo un momento, en Europa, en Estados Unidos, cuando surge el término protesta cuando una juventud que traía la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y surge Pete Seeger, Joan Báez, Bob Dylan, que cantan una canción pacifista, que cantan una canción que esencialmente critica y denuncia esa sociedad que los ha llevado casi a la ruina moral, ese término me parece muy acertado entonces. Posteriormente, en Latinoamérica empieza la juventud a vibrar más con el acontecimiento social de sus propios países y empieza a rebelarse, empieza a unirse a trabajadores del campo de la ciudad, para manifestar esta rebeldía y hacerla conjuntamente con los trabajadores una especie de protesta del sistema o protesta de lo que se puede decir concretamente, un sistema imperialista que maneja nuestra riqueza, que maneja nuestra vida. Entonces, empieza a surgir en nuestro continente un tipo de canción rebelde, entonces la industria del disco, hábil para manejarse en el comercio de la canción, toma esta manifestación y crea sus propios ídolos que cantan canción protesta, una canción protesta que se puede escuchar con mucho agrado en el Kremlin, en el Vaticano, en el Pentágono, en cualquier parte, pero que no daña, no dice nada, sus objetivos son conseguir dinero con la canción, nada más. Por eso es que nosotros no estamos de acuerdo porque es un término ya ambivalente, ambiguo, comercializado y creo que la canción, por lo menos la que yo hago, es la canción popular, auténticamente popular.¹³⁹

La Nueva Canción Chilena no solo revolucionó la manera de hacer música, también generó espacios inéditos para la difusión de la misma. Uno de los lugares en donde se difundió la obra de los primeros solistas de este importante movimiento fue la “Peña de los Parra”, espacio consolidado por Violeta y sus hijos Ángel e Isabel Parra en el año de 1965. Este lugar particular funcionó en una casona vieja en Santiago de Chile, y desde ahí se difundió el trabajo artístico de los hermanos Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns y el mismo Víctor Jara,

¹³⁸ Tema musical que hace referencia a la masacre de familias que ocuparon terrenos de la propiedad de los Irigoín en 1969.

¹³⁹ Entrevista realizada por Ernesto García Calderón a Víctor Jara en Panamericana Televisión de Lima, 17 de julio de 1973.

además del repertorio de una diversidad de cantantes y grupos musicales de folklore y neo folklore¹⁴⁰ chileno.

Fue precisamente en la “Peña de los Parras”, en el que Jara se vinculó a uno de los grupos musicales insignes de este movimiento, con esto hago referencia a Quilapayún, que en mapuche quiere decir “tres barbas”. Este conjunto dirigido en un inicio por Ángel Parra debutó en la Universidad de Chile en el año de 1965. Posteriormente en el año de 1966, Víctor Jara se hizo cargo de la dirección del conjunto.

Quilapayún presentó una propuesta inédita hasta el momento, en la que sus integrantes innovaron la presentación en carácter musical utilizando nuevos formatos, en uso de instrumentos musicales andinos, su manejo escénico y su indumentaria que fue con ponchos negros, rompiendo con todo lo conocido hasta ese instante. Fueron autores y/o intérpretes de piezas musicales reconocidas hasta la actualidad: “Plegaria a un labrador” (1969), “La Muralla”¹⁴¹ (1969); “Cantata de Santa María de Iquique” (1969); “Venceremos” (1970); “El Pueblo Unido” (1973); “Malembe” (1975); “Pido castigo” con texto de Pablo Neruda (1975); “Tío Caimán” (1973).

De las piezas insignes del movimiento de la Nueva Canción es la “Cantata de Santa María de Iquique”, compuesta por Luis Advis que cuenta la historia de los trabajadores salitreros que organizaron un paro en 1907 en la ciudad de Iquique y que fueron asesinados bajo órdenes del Gral. Roberto Silva Renard. La primera grabación de la Cantata fue realizada en el año de 1970 “el máster original de la obra fue destruido durante el golpe de Estado en Chile en 1973”¹⁴².

El tema, rescatado del olvido de la historia oficial, es un factor importante del impacto de esta Cantata. Porque viene a representar los valores del mundo del trabajo industrial –que en la época de su creación hacen irrupción en la temática de la canción popular– y porque su mensaje unitario y lleno de promesas

¹⁴⁰ Grupos como Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los de Ramón.

¹⁴¹ La canción “La Muralla” con letra del poeta cubano Nicolás Guillén, fue musicalizada por esta agrupación chilena en el año de 1969.

¹⁴² Información que consta en el folleto del disco compacto, en una edición digital realizada por el grupo Quilapayún a partir de una de las copias que pudieron ser rescatadas, Warner Music Colombia S.A., en el año 2002.

se inscribe en el espíritu de un movimiento continental que construye los caminos de la libertad. Formalmente, el relato épico se presenta estructurado y expuesto en una tensión evolutiva que cautiva y llama al desenlace: esta sólida construcción dramática es fuente de alcance simbólica de la obra y es un factor importante de renovación y originalidad.¹⁴³

Entre otras agrupaciones chilenas que aparecen después de la marcada presencia del Quilapayún, se encuentran: Inti Illimani, formado en 1967, significa en aymara “sol de Illimani”, nace con estudiantes de la Universidad Técnica del Estado. Canciones como “Simón Bolívar” (1969); “Si somos americanos” (1969); “Vuelvo” (1978); “Así como hoy matan negros” (1970); “Vino del mar” (2002), forman parte de su repertorio.

En el norte de Chile, específicamente en Antofagasta, se conformó Illapu en el año de 1971, que se hizo muy conocido con canciones como “Candombe para José” (1976); “Amigo” (1977); Aunque los pasos toquen” (1981); “Mande Mandela” (1992); “Vuelvo para vivir” (1992); “Volarás” (1993).

La producción de la Nueva Canción en Chile fue un claro referente en la forma de hacer música en América Latina y sobre todo en el Ecuador, los cantautores y agrupaciones ecuatorianas presentaron una gran influencia chilena, esto se verá con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.

2.2.3.1. La Nueva Canción Chilena: Banda sonora de un proyecto político

En los procesos electorales de 1958 y 1964 la izquierda chilena sufrió reveses significativos en las urnas. Chile preparó la vía al socialismo, así se fortaleció la Unidad Popular que estuvo conformada por una coalición de partidos de izquierda que en el año de 1970 propuso a Salvador Allende como candidato a la presidencia. Para este proceso, la Nueva Canción Chilena que se fue construyendo desde un escenario popular, jugó un papel fundamental.

Chile, más o menos por ahí del año 1967, apareció un disco de Violeta Parra con canciones donde ella hablaba de la verdad, de lo auténtico, de lo verídico, de lo real de Chile. Este disco y estas canciones causaron un impacto profundo en nuestro país, porque Violeta Parra ya había dedicado prácticamente cuarenta años de su existencia a cantar canciones que ella recopilaba, las canciones que el pueblo canta a través de toda la geografía de Chile, que canta por tradición, esas que se pasan de abuelos a padres, de

¹⁴³ Alfonso Padilla. “Santa María de Iquique. Cantata Popular”. En: Lo Mejor de Quilapayún, Warner Music Colombia S.A, 2002. p. 1. Tomado del folleto del disco 1 correspondiente a la Cantata de Santa María de Iquique.

padres a hijos y, de pronto apareció esto que causó una conmoción y nosotros, un grupo de compositores sentimos que ese era el camino que la canción debería tomar en nuestro país. Fue en sí, un grupo de gente que pensaba que ya basta de música extranjerizante o de música que no nos ayuda a vivir, que no nos dice nada, que nos entretiene un momento y nos deja tan huecos como siempre. Comenzamos a hacer este tipo de canción y justo en el momento cuando los trabajadores en mi país empiezan a unirse en lo que pronto se llamaría la Unidad Popular y que bueno, obtuvo el éxito que sabemos en el año setenta. Así que fue una canción que surgió de la necesidad total del movimiento social en Chile, no fue una canción aparte. Violeta marcó el camino y por ahí seguimos, ahora la Canción Nueva en Chile es prácticamente el lenguaje del pueblo y de las juventudes de Chile.¹⁴⁴

Para la campaña presidencial en la que Salvador Allende buscó llegar al poder se construyó un referente simbólico generado desde el naciente movimiento, en el que la canción fue un instrumento fundamental. En la contienda electoral se presentaron los candidatos Radomiro Tomic representando a la Democracia Cristiana, Jorge Alessandri por la derecha con el Partido Nacional y Salvador Allende por la Unidad Popular.

Agrupaciones y cantautores como Quilapayún, Aparcoa, Inti Illimani, Tiempo Nuevo, Patricio Manns, los hermanos Parra y Rolando Alarcón aportaron con sus creaciones para lo que se denominó la “Vía chilena al socialismo” en sus distintas fases políticas, de esta forma sus canciones sostuvieron la campaña, la permanencia en el poder de Allende y el combate a la derecha que quiso desprestigiar el proceso de Allende en el poder.

Canciones como “Venceremos” de Sergio Ortega fue adaptada para la campaña electoral convirtiéndose en el himno de la Unidad Popular en el proceso, de igual forma creaciones como “En septiembre canta el gallo”, “Unidad Popular” de Angel Parra, “Canción del poder popular” de Luis Advis sirvieron para el efecto mencionado. Los temas que se perpetraron en el proceso de la presidencia de Allende fueron “La marcha de la producción” de Ortega, “En esta tierra que tanto quiero”, “Póngale el hombro mijito” de Isabel Parra, “La cueca de la organización” de Angel Parra, “Que lindo es ser voluntario” de Víctor Jara, entre otros. Uno de los casos particulares fue la canción “El desabastecimiento” de Jara con el que “fustiga con

¹⁴⁴ Entrevista realizada por Ernesto García Calderón a Víctor Jara en Panamericana Televisión de Lima, 17 de julio de 1973.

decisión y sarcasmo a la derecha, a la cual considera responsable del desabastecimiento y de conspiración”¹⁴⁵ que generaron mientras el presidente Allende estaba en el poder.

La revista derechista *Que pasa* publicó en enero de 1972 un artículo que se titulaba “De la canción protesta a la canción gobierno (...) en el texto sostenía que la canción protesta que popularizó en Chile el marxismo cuando no tenía el poder está siendo reemplazada vertiginosamente por un tipo de canción conformista que exalta las tareas de la producción y la cultura, que busca la vinculación con las fuerzas armadas y que traza verdaderos programas de política exterior (...)

Era preocupante para la derecha ver la capacidad creadora y la sensibilidad de los artistas de izquierda comprometidos con el gobierno de Allende.

Los numerosos actos culturales que involucraban a trabajadores, estudiantes, empleados, dueñas de casa, etc., las invitaciones dirigidas a los sectores populares a sentirse protagonistas de la historia y la denuncia persistente de las estrategias de la derecha que definían como subversivas o golpistas, a través de sus creaciones resultaron hechos alarmantes para la oposición al gobierno de Allende. Algo hicieron por contrarrestar esta fuerte arma de sostenimiento del proceso de la Unidad Popular: crearon adaptaciones y parodias de clásicos de la música popular, con textos críticos para Allende y su gobierno, llegando incluso a la adaptación de temas de musicales norteamericanos como “Hello Dolly” o “Chitty Chitty Bang Bang”, que con sus pegajosas melodías permitían llegar a un público más amplio.

La derecha no logró sin embargo articular un movimiento tan amplio, variado y comprometido como el representado por los creadores de la Nueva Canción Chilena para el gobierno de Allende.¹⁴⁶

Por estos motivos, los cantores se convirtieron en una amenaza para los sectores que vieron como un verdadero riesgo la permanencia de Allende en el poder, con el canto se ayudó a consolidar el proyecto popular del presidente. La amenaza se frenó de manera simbólica y real el 11 de septiembre de 1973, fecha que se constituyó como el inicio de una cruenta persecución a todo el que se identificara con el proceso socialista marcado por la Unidad Popular.

El General Augusto Pinochet tomó el poder ejecutando un golpe de Estado que fue perpetrado con la ayuda de las Fuerzas Armadas y los Carabineros. Una serie de sucesos convulsionó a la capital chilena, el bombardeo del Palacio de la Moneda, el suicidio del presidente, el toque de queda y las violaciones a los derechos generados en este proceso. El 12 de septiembre Víctor

¹⁴⁵ Claudio Rolle. *La Nueva Canción Chilena, el proyecto popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, Bogotá, 2000. Consultado en: <http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspm-al-colombia-2000/>

¹⁴⁶ Claudio Rolle. *La Nueva Canción Chilena, el proyecto popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, Bogotá, 2000. Consultado en: <http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspm-al-colombia-2000/>

Jara¹⁴⁷ fue apresado en la Universidad Técnica del Estado y posteriormente asesinado en el Estadio de Chile al que años después le pusieron su nombre, Angel Parra fue enviado a un campo de concentración y las agrupaciones como Quilapayún e Inti Illimani que fueron nombrados como embajadores culturales del gobierno de la Unidad Popular y se mantuvieron en el exilio en Francia e Italia respectivamente.

El 16 de septiembre de 2009 en el Cementerio General de Santiago de Chile, 36 años después de la muerte se lograron realizar los funerales de Víctor Jara, quien fue emblema de la Nueva Canción Chilena. La persecución a los cantautores y agrupaciones pertenecientes a este movimiento fue evidente, este proceso marcó una nueva etapa para dicho movimiento.

2.2.3.2. La Nueva Canción Chilena después del golpe de 1973

La persecución a todos los que estuvieron relacionados al movimiento de la Nueva Canción marcó una nueva etapa para la producción musical de este movimiento que ya había alcanzado una consolidación a través de los procesos políticos vividos entre 1970 y 1973. Esta persecución se manifestó en varias acciones, por ejemplo, la dictadura militar se encargó de destruir el material discográfico perteneciente al Partido Comunista conocido como DICAP.

Nosotros ensayábamos en el estudio B del sello que tenía DICAP [Discoteca del Cantar Popular], estaban nuestros instrumentos armados ahí, entonces cuando viene el golpe hicieron pedazos al DICAP con nuestros instrumentos incluidos. Fue prohibida en los primeros meses de la dictadura la música andina, los ponchos, los charangos, las quenas, todas estas sonoridades simbólicas. Había pasado lo de Víctor [Jara], Ángel [Parra] había estado en el campo de concentración, el hacer lo que nosotros hacíamos era de una peligrosidad real.¹⁴⁸

De la misma forma, se prohibió la transmisión de la música que se identificó con el movimiento de la Nueva Canción, los artistas fueron perseguidos, muchos de ellos tuvieron que optar por el exilio en países europeos o latinoamericanos para garantizar su seguridad,

¹⁴⁷ Un trabajo audiovisual que realiza un importante trabajo de investigación biográfica sobre Víctor Jara es el documental audiovisual titulado “El derecho de vivir en paz” realizado por la periodista y documentalista chilena Carmen Luz Parot en el año de 1999, se recomienda mirar este documental.

¹⁴⁸ Testimonio de Roberto Márquez, integrante de Illapu. En: Documental Canción Nacional. La Nueva Canción Chilena. Canal 13, Santiago de Chile, 2005.

Illapu por ejemplo, se radicó en Francia hasta el año de 1986 y posteriormente en México hasta su retorno a Chile en 1988.

En el año 1978 por primera vez nos invitan a una gira a Europa, nosotros volvimos el 7 de octubre del año 81. La DINA [Dirección de Inteligencia Nacional] paró el avión, nos bajaron y nos detuvieron en el aeropuerto, nos iban a subir a un jeep para llevarnos pa'dentro, nosotros no quisimos. Además estaba la televisión, porque había gente filmando, habían diarios, fue un escándalo. Nos tuvieron detenidos ahí, nos subieron de nuevo al avión y nos expulsaron en el mismo avión, con un decreto de expulsión firmado por el señor Fernández que hoy en día [2005] es senador de la república.¹⁴⁹

Mientras estos artistas estuvieron fuera de Chile, una de las temáticas recurrentes en su creación fueron el tema del exilio, la re significación de su obra en la que se marcó profundamente el rechazo a los regímenes autoritarios que imperaron en el continente y sobre todo la unidad latinoamericana ante el rechazo de los mismos. En noviembre de 1978, Horacio Ortega y Patricio Manns compusieron la canción “Vuelvo”, así lo cuenta Ortega¹⁵⁰ que propuso a Manns hacer una canción que signifique el retorno a Chile, esto lo hicieron aproximadamente diez años antes de regresar a su país, finalmente el retorno de los Inti Illimani tuvo lugar el 18 de septiembre de 1988.

Las transformaciones políticas y sociales que acontecieron a nivel mundial a lo largo de la década de los ochenta y noventa marcaron una nueva línea en el movimiento. El inicio del fin de las dictaduras en América Latina se dio a partir de la década de los ochenta, en el caso de Chile esto sucedió en el año de 1990. Varios partidos políticos de la línea de izquierda se desarticulaban y/o perdieron fuerza y vigencia, el suceso de la caída del muro de Berlín también marcó un antes y un después de la concepción de la tendencia socialista, la motivación no fue la misma que se manifestó en la década de los setenta, así se delimitó una etapa del movimiento de la Nueva Canción.

Otras agrupaciones y cantautores que representaron al movimiento de la Nueva Canción Chilena fueron: Tito Fernández, Aparcoa, Los Curacas, Amerindios, Quelentaro, Tiempo Nuevo, Ortiga, Napalé, Aquelarre, entre otros. Uno de los grupos que marca continuidad en el

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ Testimonio de Horacio Salinas, integrante de Inti Illimani. Testimonio de Roberto Márquez, integrante de Illapu. En: Documental Canción Nacional. La Nueva Canción Chilena. Canal 13, Santiago de Chile, 2005.

movimiento de la Nueva Canción Chilena en la década de los noventa fue “Sol y lluvia”, originario de la Comuna de San Joaquín, intérpretes de “Adiós general”, canción que causó furor cuando Pinochet dejó el poder por voluntad democrática del pueblo chileno en el referendo de 1990.

2.2.4. La Nueva Canción: Sonidos desde otras localidades

El movimiento de la Nueva Canción también germinó en otras localidades en las que no ahondaré en esta investigación, no porque carezcan de importancia, sino porque se ha considerado detallar las que según mi criterio tuvieron mayor preponderancia. A continuación detallaré rasgos, cantautores, agrupaciones e intérpretes del movimiento en otros territorios.

En el caso de México, los máximos representantes de este movimiento fueron: Amparo Ochoa, Judith Reyes, Gabino Palomares y la agrupación denominada Los Folkloristas, que siguiendo la tradición del corrido y añadiendo su sello particular expresaron la problemática social latente en el país del norte. En Centroamérica, se produjo un distintivo de gran importancia que demarcó la línea de Nicaragua, esta fue la producción de lo que se denominó “La misa campesina nicaragüense”.

La Misa Campesina Nicaragüense, nace ya como un fruto de nuestro Taller de Sonido Popular. Para elaborarla todo el pueblo participó: comunidades, barrios, pueblos lejanos; rescatamos, grabadora en mano, el sonido y la palabra vernácula, fundiendo estos elementos con la interpretación teológica comprometida.¹⁵¹

Otra de las líneas que estuvo presente en la producción nicaragüense fue la posición ante la dictadura del General Anastasio Somoza García, las canciones llamaron a la movilización y a la lucha, muestra de ello fueron las creaciones de cantautores como Carlos Mejía Godoy, Luis Enrique Mejía Godoy, que también aportaron al proceso donde estuvo vigente el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

¹⁵¹ Carlos Mejía Godoy. Nicaragua: Guitarra y Fusil, Comité panameño de solidaridad con Nicaragua, Panamá, 1978. pp. 2.

En El Salvador, los máximos exponentes que apoyaron la lucha popular desde el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional fueron: Cutumay Camones y Los Torogoces de Morazán, Yolocamba Ita, que con sus canciones contaron como fue el proceso de lucha de su país.

En el año 1985, unos cuantos luego del asesinato de Monseñor Romero y en pleno conflicto armado, llegó a Ecuador el grupo Cutumay Camones. El Frente de Artistas de Pichincha del FADI, [Frente Amplio de Izquierda], brazo visible del Partido Comunista Ecuatoriano, apoyó la presentación de este grupo en el Teatro Universitario de Quito en la Universidad Central del Ecuador.

Era un grupo muy particular, no eran grandes cantores ni guitarristas, pero en el escenario, aparte de cantar informaban de las acciones del FMLN y las historias de los caídos y de sus héroes.

Tuve la oportunidad de compartir escenario con ellos y dialogar con Eduardo Esteijaert (Eduardo Cutumay), holandés de nacimiento, pero un revolucionario convencido. El me contó que quienes integraban el grupo salieron de las trincheras. Alguien llegó y preguntó quien toca guitarra, quién canta y los congregó como la voz artística oficial.

Hacer un paseo por la música de Cutumay Camones, es hacer un paseo por la historia de la guerra interna de El Salvador.¹⁵²

Al norte de América del Sur, en Venezuela el movimiento se erigió sobre las raíces folklóricas del canto llanero, aquí se manifestó una Nueva Canción que tuvo como referentes fundamentales a Alí Primera, Lilia Vera, Gloria Martín y la agrupación Guaragua; en Colombia, entre los principales se encontraron a Pablus Gallinazus, Ana y Jaime que marcaron precedente de una canción que reflejó la realidad que vivía Colombia abarcando una crítica social que palpó el problema de los obreros, de los trabajadores en general; en Bolivia, el movimiento de la Nueva Canción nace desde el referente de las organizaciones obreras y mineras¹⁵³ y el rechazo a la dictadura de Hugo Banzer Suárez¹⁵⁴. Como sus máximos representantes tenemos a la agrupación Savia Nueva, Canto Popular, Jaime Junaro, Los Jairas, Alfredo Domínguez, Benjo Cruz, Nilo Soruco, Los Montoneros de Méndez, Luis Rico, entre otros. Uruguay, otro de los países que vivió una cruenta dictadura, también aportó con grandes compositores de la Nueva Canción, sus representantes fueron Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Anibal Sampayo, Joé Carbajal, entre otros. En Ecuador también se generó

¹⁵² Testimonio de Sandra Martínez, conductora del programa “Canciones Imprescindibles” de Radio Pública del Ecuador, 10 de febrero de 2013.

¹⁵³ Véase: Galo Illatarco Peñarrieta. La canción popular de protesta en La Paz, 1965-1990. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2007.

¹⁵⁴ El período de la dictadura fue entre los años 1971-1978.

el movimiento de la Nueva Canción a partir del año de 1970 en la ciudad de Quito, en el siguiente capítulo se hablará, con detalle, al respecto.

Con las tres vertientes representativas generadas en Chile, Argentina y Cuba, y una breve revisión de la producción de otros territorios, se puede hablar del movimiento regional de la Nueva Canción Latinoamericana, que se desarrolló de forma paralela en los países latinoamericanos donde se construyó un referente continental alimentado de las particularidades generadas desde lo local sumadas a la investigación del folklore que se hicieron en algunos de los territorios, el interés por dar a conocer la realidad rural y obrera y la generación de un sentimiento latinoamericano que incitaba a la lucha.

La producción de la Nueva Canción, en su mayoría, estuvo ligada a movimientos sociales y de izquierda, en algunos casos se constituyó como herramienta de estos, que estuvo llamada a crear conciencia, a denunciar y a convocar a que el pueblo participe; al mismo tiempo, se puede mencionar que no estuvo supeditada totalmente a partidos políticos, sino que se realizó una participación en conjunto, uno de los casos que pueden ejemplificar lo dicho es la ligazón de los artistas de la Nueva Canción Chilena con la Unión Popular en Chile.

El repertorio de la Nueva Canción, también tocó temas políticos y sociales a nivel mundial que hizo que el público pusiera atención a lo que se estaba viviendo en otros territorios; otro de los tópicos presentes en su obra fue la puesta en escena de obras y canciones que relatan acontecimientos históricos locales en los que la constante fue el abuso de poder y la violación a derechos humanos, muestra de ello fue la Cantata de Santa María de Iquique, el Cautivo de Til Til, entre otros temas. Y ese, considero que fue uno de los méritos de gran valía de este movimiento, que logró poner a consideración de su público una diversidad de historias que fueron desconocidas por muchos y ocultadas por otros, la Nueva Canción decidió nombrar lo sucedido, nombrar a esos anónimos al que un discurso histórico convencional los desapareció una vez más, la Nueva Canción también decidió cantar la memoria.

CAPÍTULO III

La Nueva Canción en el Ecuador: ¿Construcción de un movimiento?

En el capítulo anterior se realizó una panorámica de la constitución del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana en diferentes territorios, marcando la relevancia de los movimientos formados en Argentina, Cuba y sobre todo en Chile; la revisión de la construcción de este movimiento latinoamericano nos demostró las particularidades producidas en cada una de las localidades donde se produjo este género musical; en este capítulo ahondaremos sobre lo sucedido al respecto en Ecuador.

Del 26 al 29 de noviembre de 2012, se realizó la tercera edición del Festival “Todas las voces todas”¹⁵⁵ en la ciudad de Quito, que se desarrolló con la presencia de Inti Illimani, Quilapayún, Víctor Heredia, Luis Eduardo Aute, Pablo Milanés, Joan Báez, Ana Belén, Víctor Manuel, León Gieco, Alberto Plaza, Carlos Varela, Eva Ayllón, Quimera, Pueblo Nuevo, y Cabas; agrupaciones y cantautores que tuvieron que ver con la Nueva Canción con sus excepciones, este festival fue realizado en la conmemoración de los diez años de construcción de la Capilla del Hombre del pintor desaparecido, Oswaldo Guayasamín, y además la taquilla recaudada se destinó para la colaboración con la iniciativa Yasuní ITT¹⁵⁶. En cada una de las presentaciones de las grandes figuras del movimiento, fueron surgiendo interrogantes como por ejemplo: ¿con qué están comprometidos estos cantores en la actualidad? Y, sobre todo, ¿cuáles son sus nuevas propuestas?

Meses después, el 5 de marzo de 2013 los medios de comunicación anunciaron la muerte del presidente de la República Bolivariana de Venezuela, Hugo Chávez Frías, en muchas de las notas periodísticas de televisión y concentraciones populares en torno al deceso, se escuchó la canción “Los que mueren por la vida”¹⁵⁷ de Alí Primera y a un sinnúmero de personas coreando no solo ese tema sino algunos representativos del cancionero venezolano. El mismo

¹⁵⁵ La primera edición de este festival se llevó a cabo el 7, 8 y 9 de junio de 1996, con lo recaudado se buscó financiar la Capilla del Hombre, museo que alberga la mayor parte de la obra del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín; una segunda edición de este festival tuvo lugar en el año 2003.

¹⁵⁶ Iniciativa que finalmente no fue apoyada por falta de recursos y por la agenda política económica del segundo mandato de Rafael Correa.

¹⁵⁷ Canción que aparece en el álbum “Canción mansa para un pueblo bravo” producido en el año 1978.

día que se realizaron los funerales de Estado, 8 de marzo del año en mención, la cantautora oriunda de Barquisimeto, Aurita Urribarrí que días antes del fallecimiento de Chávez se encontraba en Quito programando el concierto “Sinchi Warmi”¹⁵⁸ como homenaje a la mujer latinoamericana por el Día Internacional de la Mujer, ofreció un discurso sobre el sólido compromiso del cantor con la revolución de su país, habló sobre la organización presente de sus compañeros de gremio y conmemoró la labor del Comandante Chávez por la unidad latinoamericana y las conquistas alcanzadas por algunos regímenes que le han dado un nuevo giro a la política continental; esto nos lleva a cuestionarnos sobre la militancia y la producción musical en la actualidad.

En el cierre de las pasadas elecciones, en el mes de febrero de 2014, pude mirar a figuras representativas de Alianza País que sobre una tarima corearon canciones como “El pueblo unido jamás será vencido”, “Venceremos”, entre otros temas que han acompañado a lo largo de los años de manera sonora, a toda manifestación y movilización popular; en ese momento no se encontraban en manifestación alguna, estábamos presenciando un cierre de campaña en donde hubo presentaciones artísticas de diversa índole pero ninguna abarcó a agrupaciones y/o cantautores ecuatorianos que estén adscritos o al menos cercanamente al llamado movimiento de la Nueva Canción en Ecuador.

El canto comprometido con la política, con el sector de los obreros y trabajadores, el que apoyó a las movilizaciones, el que creó conciencia sobre acontecimientos cruentos sucedidos en el mundo, el que se formó en lugares como Chile, Argentina y Cuba, despertando un gran sentimiento regional; ese movimiento denominado de la Nueva Canción, es difícilmente recreado en cuanto a nuevos referentes se refiere en la actualidad, lo que queda son remembranzas de lo que ese movimiento fue en sus años de apogeo. La permanencia en escenarios de los grupos que hicieron Nueva Canción en el Ecuador es de igual manera limitada, salvo el caso de la agrupación Pueblo Nuevo, que se ha visto ligada con el oficialismo¹⁵⁹ y en una diversidad de tarimas a nivel nacional, aún así es complicado

¹⁵⁸ Sinchi Warmi (kichwa) significa “mujer fuerte”.

¹⁵⁹ Algunos de los integrantes de la agrupación Pueblo Nuevo han desempeñado cargos públicos en los diferentes períodos de la presidencia de Rafael Correa Delgado.

visibilizar creaciones producidas en este tiempo y sobre todo articulando el tema político y social con otros grupos y cantautores relativos al movimiento; otro de los grupos que persiste es Jatari, este ofrece menos presentaciones que Pueblo Nuevo y está sustancialmente alejado del escenario político.

Estas reflexiones llevan a plantearnos algunos cuestionamientos como: ¿el movimiento de la Nueva Canción en Ecuador presentó las mismas características de las que tuvo el movimiento nivel regional? y de ser así ¿cómo y desde qué espacios se construyó este movimiento?, ¿cuáles fueron sus transformaciones? Para esta parte de la investigación tomaremos el caso del grupo Jatari, que se constituyó en uno de los primeros referentes de la Nueva Canción producida en el Ecuador. A través de esta agrupación realizaremos una lectura de cómo se construyó este género en el territorio ecuatoriano.

3.1. La Nueva Canción en el Ecuador: Conceptos claves y, algunas ideas desde lo local

La música generada por el movimiento latinoamericano de la Nueva Canción se constituyó en un modo de representación de los intereses y necesidades de cierta población frente a sistemas impuestos como la opresión del dominio militar y los gobiernos dictatoriales también para fortalecer desde lo cultural regímenes inclinados al socialismo; se pronunció sobre la situación de los campesinos e indígenas y los problemas de la tenencia de la tierra; tampoco se olvidó de la problemática urbana, de los sindicatos y luchas obreras; en otros casos partió desde la teología de la liberación como una manifestación de resistencia basada en la equidad, la justicia y la solidaridad, siempre añadiendo elementos particulares según la localidad donde fue desarrollada.

El Ecuador no estuvo al margen de esta producción musical que tuvo como epicentros a Argentina, Cuba y Chile. En este punto la pregunta que plantearé es ¿cómo se construyó la Nueva Canción en el Ecuador? Para esto se debe mencionar que el material académico sobre géneros musicales como la Nueva Canción en el Ecuador es escaso, sin embargo, hemos

encontrado investigaciones, ensayos y ejercicios realizados desde la memoria que se han constituido en piezas claves para la reconstrucción de la historia de este movimiento, la producción generada hasta este momento marca un camino al que se le debe dar continuidad y se lo debe complementar, tendiendo puentes y estableciendo diálogos pertinentes entre la musicología, la historiografía y la memoria oral.

Entre el material en mención, se encuentra el ensayo “Los cantautores y la nueva canción”¹⁶⁰, realizado por Juan Ruales, autor de algunas letras de canciones de la agrupación Noviembre 15. Desde este trabajo testimonial, definió lo que debería ser el compromiso del cantautor de la Nueva Canción y su responsabilidad con la revolución y los movimientos de izquierda.

El movimiento de la nueva canción que nació básicamente en Chile en la década de los sesenta, para muchos de los sectores se convirtió en una simple moda musical, en un cliché, en un snobismo [...] No saben que su misión era la de agitar a las masas para que adquieran o fortalezcan su conciencia para el proceso revolucionario en marcha.

Esos cantautores no solo se rebelaron contra el aparato del Estado, sino en contra de que la música sea utilizada como fondo de las conversaciones.¹⁶¹

En este ensayo, se identifican tres etapas por las que, según el autor, cruza la Nueva Canción, que son: la denuncia, protesta y compromiso.

En la primera etapa, los artistas interesados en construir un lenguaje y una identidad alternativos, deben abandonar la subjetividad para ubicarse necesariamente en el escenario real de la cultura y la vida económica, social y política de su pueblo (...)

En una segunda etapa, el cantautor observa la realidad con una perspectiva aún distante, la denuncia desde su moralidad pero vislumbra que en ese juego hay víctimas y victimarios. (...) Sin embargo su protesta es exterior, no se involucra en el problema; lo constata, discrepa con él y protesta pero no se compromete a cambiarlo.

En la tercera etapa que es la del arte comprometido, el cantautor denuncia, protesta y se involucra en el proceso de cambio. Se percató de que la pobreza, la explotación, la exclusión no son asuntos morales sino estructurales; que la sola denuncia y la sola protesta no son suficientes para el cambio aunque hagan parte de él. Sabe que el cantautor debe ser “rueda y tornillo” del proceso de transformación de la sociedad y que su ética debe llevar a su producción artística al centro del escenario de los acontecimientos, pues él es resultado de ellos.¹⁶²

Las etapas de la Nueva Canción manifestadas por Ruales, están escritas desde la experiencia de su militancia y compromiso. El autor de la canción “Rosita Paredes”, nos habla a través de

¹⁶⁰ Juan Ruales. Los cantautores y la nueva canción, UNAPE, Quito, 2007.

¹⁶¹ *Ibíd.* pp. 8-9.

¹⁶² *Ibíd.* pp. 26-29.

estas tres etapas de lo que fue la Nueva Canción en el caso de Chile, más adelante observaremos si el proceso del país del sur fue similar al del país del Ecuador.

Uno de los estudios claves que trabajan el tema de la Nueva Canción en América Latina es la obra “Nueva Canción: crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano”¹⁶³ que constituye un aporte que logra visibilizar a los actores de este movimiento artístico en el Ecuador mediante un enfoque comunicacional y musicológico. La tesis central del trabajo de Peralta define a la “nueva canción como la crónica de la lucha política de los sectores populares (entendidos como tales a obreros, campesinos, estudiantes, indígenas, pobladores barriales) y de la izquierda marxista, en los años setenta y ochenta. Se asume a la nueva canción como la portadora de un mensaje; de una propuesta, una vivencia; un arma de lucha y movilización; un vehículo de comunicación de ideas y reflexiones sobre una realidad; un punto de vista sobre el momento histórico, pero ¿realmente el trabajo de este movimiento se constituyó como una crónica de lo que sucedió en la coyuntura de la época en la que se desarrolló este género musical en el Ecuador?

El trabajo de Peralta no dialoga de manera profunda con la historiografía nacional, y se visibilizan pocas referencias con respecto a los acontecimientos locales en las dictaduras y el período con el que se inaugura la democracia a finales de la década de los setenta. También sería importante realizar un balance de los lugares desde donde se ha producido este género musical porque se habla de una crónica política de los sectores populares, pero en este ejercicio se debe aprender a diferenciar desde donde se canta, con quien se canta y para quien se canta. Encontramos que los grupos más representativos de este movimiento, incluidos en la investigación de Hernán Patricio Peralta, nacen en las universidades y colegios, por ejemplo: Noviembre 15, Jatari, Pueblo Nuevo, Ilumán, Grupo Canción Protesta Milton Reyes, Taller de Música, Illiniza, Uyari, Huasipungo, entre otros. Lo que nos hace reflexionar que la Nueva Canción en el Ecuador surge desde espacios intelectuales, en este caso, los estudiantes podían tener acceso a dichos espacios generando desde ahí sus discursos. Peralta señala “la Nueva Canción nace como una manifestación artística de la clase media latinoamericana: sus

¹⁶³ Hernán Patricio Peralta Idrovo. Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano, Tesis del Programa Maestría en Comunicación, UASB, Quito, 2003.

principales cultores y su semillero son los jóvenes, especialmente estudiantes universitarios”¹⁶⁴. A continuación se realizará un breve trazado del escenario donde se produjo este género musical en el Ecuador.

3.2. Breve revisión del escenario cultural en el Ecuador 1960-1970

Como ya se ha mencionado en este trabajo, a partir de los años sesenta, el movimiento de la Nueva Canción se fue consolidando en distintas partes del continente americano con particularidades que hicieron que en cada una de las localidades donde este se desarrolló constituyera un aporte artístico con su respectivo sello local. Es importante recalcar que el escenario cultural en el Ecuador a partir de los años sesenta también se cimentó bajo uno de los más importantes derroteros demarcados en la época, con esto me refiero al surgimiento y desarrollo del tzantzismo como movimiento cultural que abarcó poesía, narrativa y teatro, que fue visiblemente influenciado por la Revolución Cubana, y propuso romper con lo establecido en el ámbito literario y cultural. El tzantzismo se constituyó como un verdadero derrotero de la producción cultural en el Ecuador de la época.

La impugnación, noción usada permanentemente por los integrantes tzántzicos y los críticos sociales y culturales que emergen de esa década, fue contra la cultura oficial. Ésta fue caracterizada como cultura ‘inauténtica’, ‘postiza’, colonial, que no representaba al sujeto nacional ‘auténtico’, al que identificaron con la construcción de la nación desde una perspectiva nacional-popular. Una cultura oficial que ‘había agotado sus posibilidades y no hacía otra cosa que repetirse a sí misma, en la que predominaba, se dijo, un mediocre conformismo. Se cuestionó la tarea del intelectual dictaminada por Carrión, la de ¡volver a tener patria!, y se desplazó a la noción del ‘intelectual comprometido’ con la revolución como único vehículo de construir la nación.¹⁶⁵

En palabras de Fernando Tinajero¹⁶⁶, lo que buscaron los tzántzicos¹⁶⁷ fue generar un “parricidio”, asesinar a los padres de la cultura ecuatoriana que detentaban la cultura

¹⁶⁴ *Ibíd.* p. 33.

¹⁶⁵ Rafael Polo. Crítica y modernidad. Historia intelectual de la crítica en el Ecuador de los años sesenta a la primera mitad de los ochenta. Tesis para obtener el título de doctorado en Ciencias Sociales con especialización en Estudios Políticos, FLACSO, Quito, 2011. pp. 67-68.

¹⁶⁶ Fernando Tinajero, “De la violencia al desencanto. Cultura, arte e ideología 1960-1979” en: VARIOS AUTORES, Nueva Historia del Ecuador, Vol. 11, Época Republicana V, Corporación Editora Nacional, Quito, 1991. pp. 290.

¹⁶⁷ Los Tzántzicos surgen en los albores de la década de los sesenta del siglo XX, este movimiento irrumpió en la escena cultural nacional, cuestionándola y deconstruyéndola. Este movimiento creó una conexión necesaria entre

occidental impuesta por la colonización, además de castigar la inconsecuencia entre la vida y la obra de los intelectuales consagrados; y sobre todo establecer una fuerte conexión con los hechos nacionales, de América Latina y el mundo. El surgimiento de este tipo de movimientos culturales y la proliferación de grupos de izquierda donde intelectuales y artistas: nacionales y extranjeros, tuvieron la posibilidad de cuestionar la sociedad y realizar un importante intercambio de ideas se dio desde la Universidad, un espacio en el que se manifestaron discusiones medulares en materia cultural, artística y política. Fernando Tinajero menciona que “la izquierda ecuatoriana disfrazó su carencia de escenarios obreros aprovechando los espacios políticos que le ofrecía la Universidad”¹⁶⁸. Así, encontramos que uno de los escenarios donde se produjo la génesis de grupos literarios, artísticos, etc., y donde surgieron los primeros grupos de canción protesta ligados a partidos políticos de izquierda, fue precisamente la Universidad Central del Ecuador, que vio nacer al movimiento Noviembre 15 que estuvo conformado por: Rafael Larrea, Rocío Madriñán, Javier Ponce, Erika Silva, Alfonso López, Iván Carvajal, Guillermo Muriel, Hugo Cifuentes, entre otros; este grupo, en el que se pensó la realidad ecuatoriana, fue el ala intelectual de un movimiento del cual también emergió la agrupación musical Noviembre 15.

La Universidad fue el bastión donde proliferaron las agrupaciones de intelectuales, artistas, músicos, que pensaron la realidad a partir de los lineamientos de la izquierda. En un primer momento nacieron grupos musicales que se encontraron adscritos a lo que se conoció en ese entonces como canción protesta. Uno de ellos fue el Grupo de Canción Protesta de la FEUE, agrupación que se formó a finales de los años sesenta y que posteriormente fue llamada Milton Reyes.

A inicios de los años setenta, el fenómeno del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana se expandió por los países de la región. Los cantautores y agrupaciones en Chile y Cuba, tuvieron un gran impulso desde los gobiernos de sus países con los que dichos artistas estuvieron alineados en lo político, se presentaron en conciertos y su material

los hechos coyunturales que sucedían a escala mundial y otorgó una ineludible importancia a lo social y a la función del arte ante el escenario económico, político y social.

¹⁶⁸ Fernando Tinajero. Op. Cit. pp. 288.

fonográfico circuló en distintos territorios. De esta forma, en los albores de los setenta, se pudo avizorar en el Ecuador a las primeras agrupaciones que se identificaron con el movimiento latinoamericano que en un inicio se caracterizaron por seguir la tendencia imperante en la región, pero conforme los años fueron pasando, las agrupaciones que representaron la producción de la Nueva Canción enmarcada en el contexto ecuatoriano se identificaron en lo político con los movimientos de izquierda e incluso llegaron a reflejar el fraccionamiento de la izquierda existente en el panorama político nacional. Por un lado, existieron artistas que se alinearon con el Partido Comunista-PC y por el otro existieron adherencias al Partido Comunista Marxista Leninista Ecuatoriano-PCMLE; los artistas que se manifestaron desde las alas visibles de uno y otro partido, por ejemplo desde lo que posteriormente se llamó Frente Amplio de Izquierda-FADI y Movimiento Popular Democrático-MPD, presentaron diferencias no conciliables, confrontaciones en la labor de alcanzar un proyecto político de izquierda para el Ecuador¹⁶⁹. Entre los grupos que apoyaron la tendencia del PC se encontraron: Jatari, Ilumán, Huasipungo, Taller de Música, Pueblo Nuevo, Camino y Canto, entre otros. En representación de la otra tendencia de la izquierda propuesta por el PCMLE, se puede identificar al Trío Universitario Loja, Grupo Noviembre 15, agrupación Milton Reyes, Cantores del Pueblo, entre otros.

Pero antes de que empezara a sonar el trabajo de los cantautores internacionales de la Nueva Canción, cabe mencionar que para la década de los sesenta, uno de los géneros musicales ecuatorianos más escuchados en el territorio, fue el pasillo que en el período mencionado vivió su época de oro. La etnomusicóloga Ketty Wong Cruz menciona que este género musical se difundió masivamente en el país gracias a los novedosos avances tecnológicos: la llegada de la televisión y el desarrollo de la industria fonográfica en el Ecuador¹⁷⁰; a consecuencia de lo referido, se logró innovar los formatos en los que se podía difundir y transmitir las presentaciones además de adquirir la música.

¹⁶⁹ Véase: Germán Rodas Chaves. La izquierda ecuatoriana en el siglo XX (Aproximación histórica). Abya-Yala, Quito, 2000.

¹⁷⁰ A mediados del siglo XX, aparecen dos empresas discográficas que controlaron el mercado musical en el Ecuador, hago referencia a Ifesa (1946) y Fediscos (1964).

Para la década de los setenta, en el ámbito de la música nacional, en el que según Wong el pasillo “perdió la visibilidad comercial con el influjo de las nuevas músicas internacionales de la época, como la cumbia, la salsa, la nueva canción, la balada romántica, el rock y la música disco”¹⁷¹, la radio y la misma industria fonográfica, promocionaron los trabajos musicales producidos en el extranjero, alistando el terreno para que nuevos géneros musicales ocupen un lugar importante en la escena musical ecuatoriana.

Las décadas de 1960 y 1970 fueron años de bonanza para la industria discográfica nacional debido a las políticas implementadas por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), que promovía el desarrollo industrial de América Latina a través del modelo económico de industrialización por sustitución de importaciones. Ifesa y Fadisa tenían licencia para producir discos de música internacional en el Ecuador ya que la importación de discos extranjeros estaba prohibida.¹⁷²

Así, conseguir discos de música internacional no fue tarea complicada y entre estas opciones se ubicaron trabajos de los cantautores y grupos de la Nueva Canción Latinoamericana, que se dieron a conocer por la discografía que circuló en Ecuador, además de la difusión que tuvieron en un inicio en medios de comunicación. A esto se le debe sumar que, a raíz del año 1973, después de los acontecimientos que marcaron la nueva vía política para Chile, la Nueva Canción sonó con fuerza en el Ecuador y en varios países de América Latina y esto propició que se organizaran varios festivales en apoyo al pueblo chileno. Otro de los factores que reactivó la presencia de este movimiento fue la migración de chilenos a varios países del continente, también la presencia de los cantautores y agrupaciones exiliados que a través de varias giras de conciertos dieron a conocer con énfasis su trabajo, muy a pesar de la represión que se vivió en el régimen dictatorial instaurado en ese país.

Entre 1974 y 1975 se fue consolidando un espacio de solidaridad con el pueblo de Chile al que convergieron los diversos sectores de izquierda ecuatorianos, las centrales sindicales, el movimiento campesino, los gremios profesionales, los estudiantes, etc. Este instrumento de solidaridad se acrecentó también, con los tantísimos hermanos chilenos que habían llegado al Ecuador, huyendo del gobierno asesino que les perseguía a sol y a sombra.¹⁷³

¹⁷¹ Ketty Wong Cruz. La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2013. p. 110.

¹⁷² *Ibíd.* p. 108.

¹⁷³ Germán Rodas Chaves. La izquierda ecuatoriana en el siglo XX (Aproximación histórica). Abya-Yala, Quito, 2000. p. 111.

Sumado a lo anteriormente expuesto, se debe mencionar que las investigaciones sobre música y folklore en el campo de la cultura, también fueron generadas desde lo institucional. De esta manera, por una parte tomaron impulso en la década de los sesenta bajo la gestión de Benjamín Carrión en la Casa de la Cultura Ecuatoriana donde se formalizó la presencia del folklorólogo de nacionalidad brasileña Paulo de Carvalho-Neto quien “coordinó una época prolífica para la valoración de las fuentes documentales musicales tradicionales y las culturas vivas”¹⁷⁴. Por otra parte, encontramos que instituciones como el Banco Central del Ecuador a través de su Gerencia de Difusión Cultural impulsada en el régimen de dictadura militar del Gral. Guillermo Rodríguez Lara (1972-1976) generó investigaciones en torno a las raíces folklóricas ecuatorianas. Otro de los lugares donde se generó un importante aporte a la investigación musicológica en cuanto a música popular se refiere fue el IADAP (Instituto Andino de Artes Populares), creado en el año de 1976 como parte del Convenio Andrés Bello.

En el escenario anteriormente descrito fue en el que la Nueva Canción se empezó a producir en el Ecuador, el impulso de las instituciones culturales, el surgimiento de grupos intelectuales y artísticos en la Universidad, el conocimiento de la realidad de los países del cono sur, el exilio de ciudadanos chilenos, las giras musicales de los cantautores y grupos del movimiento latinoamericano de la Nueva Canción, los trabajos discográficos que se dieron a conocer, los partidos de izquierda que siguieron una tendencia, todo esto preparó el terreno para la construcción de este género en el Ecuador. Con lo anteriormente señalado se puede mencionar que desde lo académico se generó investigación sobre el folklore construyéndose dos principales fuentes producción de conocimiento que son desde la militancia y desde lo institucional.

3.3. La historia oral como una entrada de investigación a la producción musical

Hablar sobre el tema de la música producida en América Latina y el Ecuador, entre la década de los sesenta y setenta, es hablar de una cuestión que ha quedado fuera de las historias

¹⁷⁴ Juan Mullo Sandoval. El Bolero Porteño. IPANC-CAB, Serie Patrimonio Vivo Compartido 1, Quito, 2013. p. 5.

convencionales e incluso, en su mayoría de veces, fuera de los repositorios de memoria, entendiéndose una parte de estos por repositorios documentales y musicales; otro tipo de temas son los que suelen ocupar el interés del ámbito académico que produce investigaciones históricas. En Ecuador, se ha dejado de lado el estudio historiográfico del último tercio del siglo XX, y más aún, de la música producida en este período; en general las investigaciones históricas sobre el último tercio del siglo XX son menores en comparación al número de investigaciones históricas que se ocupan de cada uno de los siglos como el XVI, XVII, XVIII y XIX. Las investigaciones pertenecientes al campo de lo que se conoce como historia contemporánea o historia reciente, generalmente han sido abordadas desde la sociología o la antropología, sin embargo, en los últimos años se han generado este tipo de investigaciones desde la historia, pero es de suma importancia señalar que en cantidad frente a los estudios históricos de otros siglos, lo reciente y lo contemporáneo no reflejan un número mayor a lo investigado en otras épocas.

Precisamente en este momento, nos enfrentamos ante un problema metodológico para abordar este tema, si no se pueden encontrar fuentes ni investigaciones sobre esta investigación, se debe recurrir al uso de una herramienta como la historia oral que nos ayudará a trabajar temas pertenecientes a la historia reciente, que puede llenar los silencios y ausencias que contiene el material documental y crear fuentes, testimonios recabados con la técnica de la entrevista.

La historia oral es fundamental para el análisis de la época contemporánea cuando el investigador busca testimonios distintos a los que proporciona el material documental. Así, construye las vivencias y percepciones de actores sociales que, por distintas razones, no las consignan en forma escrita, o procesos que por su naturaleza tienen poca o nula presencia en los testimonios tradicionales.¹⁷⁵

La opción para ahondar en el tema de investigación fue crear las fuentes a través de entrevistas a cantautores pertenecientes a una agrupación que se haya constituido en un referente. Así, se debe recalcar que el grupo musical escogido para esta investigación es Jatari. Las razones para justificar dicha elección se las expondrá de forma breve a continuación. En primera instancia es una de las agrupaciones que inauguró la Nueva Canción en el Ecuador; este conjunto incursionó en la investigación del folklore para compilación y difusión de temas

¹⁷⁵ María del Carmen Collado Herrera. “¿Qué es la historia oral?” en: De Garay, Graciela (coordinadora). La historia con micrófono. México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1994. p. 14.

musicales; este grupo tuvo una calidad musical impresionante que lo llevó a establecer giras en Latinoamérica y en Europa; además, Jatari generó espacios de difusión del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana como por ejemplo Jatari tambo y la Escuela de música popular. Esta agrupación estuvo vinculada con el Partido Comunista Ecuatoriano y su brazo visible, el Frente Amplio de Izquierda; como parte de su activismo político el grupo Jatari apoyó a un sinnúmero de huelgas de obreros y trabajadores. Otra de las razones de elección de esta agrupación para la presente investigación es porque siguen vigentes hasta la actualidad como conjunto musical y con la perpetración de su propuesta investigativa en la Orquesta de Instrumentos Andinos, de la que se hablará más adelante.

3.4. Jatari: La semilla de la Nueva Canción en el Ecuador

La agrupación Jatari nace en un contexto donde sin lugar a dudas la Nueva Canción Latinoamericana se había convertido en una tendencia a nivel regional. Precisamente a inicios de la década de los setenta un trío de músicos que gustaba de interpretar un repertorio para serenatas y eventos sociales, además de animar eucaristías en la Iglesia de San Blas, con la particularidad de añadirle instrumentos eléctricos en sus interpretaciones, se aventuraron en presentar un trabajo que fue poco común para la época: ellos decidieron ejecutar música folklórica en un programa de televisión al puro estilo de Quilapayún e Inti Illimani, que eran las agrupaciones que representaban a un movimiento naciente en la región.

Jatari empieza en 1970 su actividad, pero antes de iniciar oficialmente como Jatari, nosotros ya teníamos un grupo juvenil que trabajábamos cantando, bueno la música siempre ha sido nuestra atracción, entonces antes de llamarse Jatari teníamos un trío con Galo Molina que es un destacado médico en la actualidad, Carlos Mantilla mi hermano¹⁷⁶, que se dedicó totalmente a la docencia, es profesor en el Juan Montalvo y yo que en ese tiempo era estudiante universitario, pero que luego al darme cuenta de que tenía capacidad como para hacer profesión de la música ingresé al conservatorio ya por esos años de 1970.

Entonces ese fue el origen, teníamos un trío que nos gustaba cantar en serenatas, en las misas inclusive de la parroquia de San Blas, hacíamos... ahí había... los padres de ahí, los curitas nos incentivaban también a que hagamos música, y claro en la iglesia también nos dedicamos a hacer las misas... las primeras misas "a go go" que se llamaron antecitos de 1970, 1968... 69... por esas fechas.

Ya, pero de ahí les gusto la manera como hacíamos y alguien nos invitó al programa Gente Joven de la televisión y ahí es donde en realidad el grupo ya tuvimos que ponernos el nombre de Jatari y empezó... aunque ya antes habíamos incursionado en escenarios no muy conocidos, pero a través de la televisión y del programa Gente Joven del canal 8 que estaba liderado y producido por Fredy Elhers entonces entre

¹⁷⁶ El testimonio es de Patricio Mantilla, uno de los fundadores de Jatari.

ellos y Polo Barriga también, ahí es cuando surgimos, nos hicimos conocidos y empezamos a hacer música latinoamericana.

Ahora, para hacer música latinoamericana las influencias que tuvimos fueron de Quilapayún, especialmente del grupo Quilapayún de Chile que en esos tiempos ya estaba sonando... era conocido... Inti Illimani que estaba empezando a ser conocido y que también cuando vino aquí al Ecuador nos motivó muchísimo a este tipo de música, entonces decidimos dedicarnos ya como Jatari y en los programas de televisión a hacer música latinoamericana.¹⁷⁷

La agrupación quiteña conformada inicialmente¹⁷⁸ por Rodrigo Robalino, Patricio Mantilla y Carlos Mantilla en el año de 1970, inició su carrera artística a raíz de su participación en el programa “Gente Joven” transmitida por canal 8. Para esta presentación, decidieron ponerle el nombre Jatari, que “viene del verbo kichwa “jatarina” que se traduce como levantarse por lo tanto Jatari es un imperativo que significa: levántate”¹⁷⁹.

La presentación de la agrupación Jatari tuvo lugar por vez primera en un medio de comunicación, donde impactaron a la audiencia juvenil que estaba acostumbrada a escuchar una diversidad de géneros musicales y que no había visto de cerca un conjunto que apostara por interpretar música folklórica con una clara influencia de los grupos del sur que en ese momento estaban apoyando directamente a la campaña presidencial en la que Salvador Allende era candidato por la Unión Popular.; las presentaciones de este tipo de agrupaciones o cantautores en el Ecuador se realizaban en espacios populares, en universidades, en mítines políticos pero no en medios de comunicación masivos como la televisión.

Había unos [refiriéndose a las agrupaciones que participaron en el programa Gente Joven] que cantaban música nacional, los pasillos, los de siempre, los comunes, había otros que cantaban otro tipo de música más bien juvenil, o sea que era un programa de diferentes estilos, pero todo dentro del género de música popular digamos y entre lo popular está lo andino pero que nadie se había dedicado hasta ese momento a sacar cosas andinas... Nosotros por primera vez acá empezamos a tocar con un bombo, con una flautita y cuando trajimos al programa el charango era toda una novedad en este país, porque antes no se había escuchado un grupo que tenga esos instrumentos.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

¹⁷⁸ Como integrantes de la agrupación Jatari, se puede identificar a artistas y músicos como: Sergio Maldonado, Rodrigo Robalino, Ataúlfo Tobar, Diego Luzuriaga, Jorge Luis Estupiñán, Víctor Albornoz, Wilson Larco, Enrique Sánchez, Iván Mantilla, Marcelo Rodríguez, Xavier Hurtado, Héctor Noroña, Félix Castañeda, Manuel León, entre otros que han participado en la trayectoria artística del grupo.

¹⁷⁹ JUVENTUD REBELDE, Órgano de la Juventud Comunista del Ecuador. “Entrevista con los Jatari”, N° 46, Guayaquil, julio-agosto, 1976. p.17.

¹⁸⁰ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

Jatari tuvo una génesis distinta a la que muestran los conjuntos y cantautores en otros lugares del continente, no existió la motivación de un grupo de artistas ni intelectuales, no fueron impulsados por el Estado, no fueron el producto de la investigación de raíces folklóricas en el Ecuador, pero tampoco nacieron de un partido o tendencia política de izquierda como sí sucedió en países como Argentina, Cuba y Chile, por mencionar a los más importantes.

Presentar un trabajo que no era muy acostumbrado a verse en escenarios les representó una tarea en la que se trabajó desde la consecución de instrumentos con los que interpretaron su repertorio inicial. Tuvieron que buscar una manera alternativa para ello, puesto que, como lo cuenta Patricio Mantilla, uno de los fundadores de Jatari, “nosotros mismos construíamos las queñas con el tubo este de pvc, conocimos las flautas, pero había que construir y entre nosotros mismos construíamos esos primeros instrumentos así en esos tubos de pvc”¹⁸¹. Un dato importante para el ejercicio de caracterizar la Nueva Canción generada en distintos territorios es que en la mayoría de los casos recurren a la utilización de instrumentos musicales que no son originarios de su territorio, sino de otras localidades del continente. En el caso de Jatari es importante mencionar que en su repertorio acudieron al uso de instrumentos como el charango que como nos cuenta Mantilla en un inicio fue un instrumento prestado “el charango alguien nos prestó pero después cuando ya iniciamos una gira por Perú y Chile nosotros mismos trajimos los instrumentos, compramos en esos países donde son más difundidos. Pero al comienzo era muy difícil tener esos instrumentos, si aquí no había ni quien haga”¹⁸². Así, Jatari ejecutó instrumentos latinoamericanos adquiriendo una sonoridad que se alejó de lo que se acostumbraba a escuchar en el Ecuador.

Mientras estos otros grupos buscaban, en otros países buscaban sus sonoridades, sus propios instrumentos, sus propias voces, aquí nosotros cómo cantábamos, tocábamos el charango al estilo del Inti Illimani o del Quilapayún o de Ernesto Cavour de Bolivia... tocábamos la guitarra imitando a Coulón de Inti Illimani o al de Quilapayún.

O sea la guitarra no la imitamos a nuestros papás a nuestros propios de las estudiantinas, a nuestros pasilleros, a nuestros lagarteros, a nuestros cultores de la escuela de la guitarra quiteña como Segundo Guaña, no, no, no, ni siquiera los requintos de los tríos, no, para nada. Fue una nueva conducta si tú ves, sonora, estilística que tú la evidencias en el arreglo musical, que desestructura nuestra tradición, que no

¹⁸¹ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

¹⁸² *Ibíd.*

era nada indígena por supuesto, no era nada nacional por supuesto, no era nada local si tú te das cuenta... era chilenizada, ese es el punto.¹⁸³

Es interesante el debate que se genera en torno a este tópico de la “latinoamericanización” de la forma de hacer música entre los primeros cultores de la Nueva Canción en el Ecuador. Es importante mencionar que este rasgo ha quedado instituido en la manera de hacer música folklórica hasta la actualidad, pues si uno mira de una forma analítica y realiza una panorámica de los grupos que hacen folklore desde hace treinta años para acá, podemos observar que la mayoría de las interpretaciones pertenecen a una sonoridad del folklore tanto boliviano como chileno. Así que de este análisis se puede colegir que la forma de hacer Nueva Canción llegó de cierta manera, a desestructurar las bases de la música popular que se producía en el Ecuador hasta ese entonces, pero marcó otro camino de importante relevancia que llevó a que las sonoridades sean investigadas y también sean identificadas a escala regional.

La producción musical en el Ecuador generada entre la década de los sesenta y setenta, época en la que la Nueva Canción Latinoamericana se posicionó, se debatía en su mayoría, entre la producción de pasacalles, albazos y pasillos. Este último género mencionado con una marcada tendencia que se popularizó a raíz del boom del bolero que experimentó México por esos años y que fue importado a tierras ecuatorianas en la que inclusive se conoció y popularizó el uso del requinto. Así es muy frecuente el encontrar la interpretación musical en mención circunscrita en lo que podría denominarse en una “bolerización”¹⁸⁴ del pasillo en un formato musical en el que fue frecuente la ejecución de este género por los conocidos tríos. Para la década de los setenta “es bueno anotar que se produce un cierto agotamiento de lo que se conoce como música nacional, pasillos, albazos y demás, aunque aún tienen un buen margen de difusión de radio”¹⁸⁵.

¹⁸³ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Juan Mullo. Véase Anexo 1.4

¹⁸⁴ Para entender el proceso de “bolerización” del pasillo, véase: Juan Mullo Sandoval. El Bolero Porteño. IPANC-CAB, Serie Patrimonio Vivo Compartido 1, Quito, 2013.

¹⁸⁵ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Jorge Mosquera. Véase Anexo 1.3

Si hablamos de la construcción de la música nacional en la décadas de los sesenta y setenta debemos entenderla como un ejercicio de transformaciones heterogéneas producidas en parte considerable por influencias extranjeras y también generadas desde las instituciones culturales del Estado y desde los proyectos culturales de las élites. Se debe mencionar que en este escenario muy difícilmente se dio cabida a la música afro, a la música indígena de la amazonía o de la serranía. A lo anteriormente referido se debe adicionar que en el ámbito de formación académica de los músicos se antepuso la música clásica europea “era prohibido tocar música nacional dentro del conservatorio. En ese tiempo también yo era estudiante en el conservatorio (...) y era prohibido tocar así música ecuatoriana... era lo más contradictorio del mundo”¹⁸⁶. Así es importante tomar en cuenta el aporte que generó Jatari, puesto que inicialmente brindó un repertorio “latinoamericanizado”: “en ese tiempo el sonido que utilizó Jatari para interpretar esa música era el sonido latinoamericano”¹⁸⁷, en el que se dio a conocer instrumentos andinos que no necesariamente fueron ecuatorianos además de técnicas musicales del folklore chileno puesto que tanto Jatari como otras agrupaciones ecuatorianas optaron por sumar a su repertorio no solo la música de Quilapayún e Inti Illimani, sino que adoptaron el estilo del folklore chileno.

De todos los países salieron sus instrumentos, por ejemplo, el charango boliviano ahora es latinoamericano gracias a ese gran movimiento de la Nueva Canción. La quena es latinoamericana, las zampoñas son latinoamericanas, no es cierto, bueno, el bombo sí se utilizaba antes, el cuatro venezolano conocido en toda Latinoamérica. El tiple es un instrumento latinoamericano ahora, es originario de Colombia. También tuvimos la posibilidad de conocer el tres cubano y aprendimos a tocar la música de Silvio Rodríguez. El Ecuador no sacó ni un solo tema peor un instrumento, tal vez el rondador que los Inti Illimani interpretaron. Nosotros no vendimos el bandolín o la bandola ecuatoriana, es más, por la presencia del requinto ecuatoriano se reemplazó el bandolín y la bandola y casi desaparecen.¹⁸⁸

Hablar de los inicios de la Nueva Canción realizada en el Ecuador, significa hablar de un género en construcción que tomó prestados estilos, instrumentos, formas de interpretación, que rompió con el repertorio tradicional ecuatoriano. Si bien es cierto, se marcó un proceso distinto en la forma de hacer música también podemos hablar de los aportes musicales y sociales que se edificaron a través de este género. Así, se empezó a generar una música social

¹⁸⁶ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

¹⁸⁷ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Enrique Sánchez. Véase Anexo 1.2

¹⁸⁸ *Ibíd.*

mucho más elaborada que la que se conocía hasta ese entonces como canción protesta, que enriqueció la sonoridad conocida hasta la época.

Con ese repertorio [refiriéndose al repertorio de Quilapayún] empezamos realmente a hacer música social y con esa influencia... nos gustaba el trabajo que ellos hacían de voces, las voces cómo juntaban, todo eso y por eso es que yo vi la necesidad que tenía que ser músico, o sea entrar al conservatorio para poder también hacer esos juegos de voces, saber cómo se estructuran las voces... pero la influencia de Quilapayún en nuestro caso fue definitiva, o sea nos encantó la música que ellos hacían, el mensaje que tenían en todas las canciones, en ese tiempo las canciones de ellos eran bastante contingentes, o sea que tenían presencia y hablaban en un lenguaje muy claro, entonces eso también nos gustó, en un comienzo hicimos el repertorio de ellos, después dijimos ya ahora nos toca también aportar a nosotros con nuestra forma de pensar en base de música ecuatoriana, entonces después de eso también empezó una etapa en la cual empezamos a hacer ya hacer la creación en base de problemas ecuatorianos y con música también ecuatoriana.¹⁸⁹

Adoptar el repertorio de Quilapayún e Inti Illimani, no solo representó el acoger y fusionar los rasgos del folklore chileno, también representó el incorporar un tópico social que reconocía con fuerza la coyuntura de la región a un escenario mediático transgrediendo los espacios que estuvieron destinados para este tipo de géneros musicales como las universidades, concentraciones políticas, etc., en el que primaba la canción protesta de grupos como Noviembre 15 y el que luego fue conocido como Grupo Milton Reyes, entre otros. Más adelante hablaremos sobre la temática abordada desde las composiciones creadas e interpretadas por la agrupación Jatari.

En una etapa posterior, Jatari inicia la investigación del folklore ecuatoriano y así fue construyendo un repertorio novedoso en el que gracias a las investigaciones emprendidas por sus integrantes, rescataron manifestaciones musicales de la provincia de Imbabura, Pichincha, Tungurahua y Chimborazo en su mayoría, cuestión que no es tan frecuente en las agrupaciones musicales que estuvieron adscritas de manera inicial al movimiento de la Nueva Canción en el Ecuador.

3.4.1. El repertorio de Jatari: la muestra sonora de una transformación

¹⁸⁹ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

Entre 1971 y 1984, la agrupación Jatari sumó a su trabajo la grabación de 17 discos que fueron producidos a nivel nacional e internacional. En esta discografía, se puede ver la transformación de una propuesta que inicialmente se caracterizó por seguir la tendencia de un movimiento que se gestó con pasos agigantados en la región. La categorización que se propone, no necesariamente implica que cada etapa sucede a la siguiente en el sentido estricto de lo que describiré, todas están presentes en el desarrollo de la producción musical del grupo. En un inicio y como ya hemos mencionado en este capítulo, Jatari recurrió a la interpretación y adhesión de temas musicales de Víctor Jara, Quilapayún, Inti Illimani, Manuel Capella, Patricio Manns y otros cantautores del movimiento, a sus producciones discográficas entre las que el grupo recurre a interpretar canciones como “El Aparecido”, “Plegaria a un labrador”, “La cueca de la libertad”, “El cautivo de Til Til”, “Los caballitos del río”, “Zamba para no morir”. Se debe mencionar que esto sucedió con la mayoría de agrupaciones y cantautores nacionales e internacionales del canto nuevo, en su gran mayoría tomaron en préstamo temas de uno u otro cancionero, no es infrecuente encontrar por ejemplo a Mercedes Sosa interpretando temas de Violeta Parra.

En un segundo momento se escuchó a un Jatari que investigó el folclore ecuatoriano, este ejercicio se lo realizó luego de que los miembros cursaran una cátedra sobre “Metodología de la Investigación Folklórica”. Como reza en la parte interior del disco JATARI IV¹⁹⁰, en el año de 1972, la agrupación decide emprender una etapa de investigación, “por no contar el Jatari con los medios necesarios, se ve obligado a pedir apoyo, ayuda, colaboración, auspicio...a diferentes instituciones”, el apoyo solicitado no fue viabilizado con institución o entidad alguna. Es en el año “1976 que Jatari recibe unos cursos en el Instituto Ecuatoriano de Folklore¹⁹¹, luego de los cuales hace un recorrido por diferentes regiones del país, recopilando numerosas melodías que luego de estudiarlas las recrean y realizan el JATARI IV, disco que está reeditado en España e Italia”¹⁹² y en el que el grupo hace conocer un importante “Manifiesto” que será transcrito a continuación:

¹⁹⁰ Canción Ecuatoriana, JATARI IV, Sello Cantavida, LP 390001, 1976.

¹⁹¹ El Instituto Ecuatoriano del Folklore fue fundado en los años sesenta por Jorge Enrique Adoum, Oswaldo Guayasamín y el brasileño Paulo de Carvalho Neto, con la intención de que se inicien investigaciones sobre tradición oral, marcando el inicio de las investigaciones académicas del folclore ecuatoriano.

¹⁹² Gerardo Guevara. “Música”. En: *Revista Diners*, N°1, Editora Mantilla Hurtado S.A., Quito, 1979. p. 12.

MANIFIESTO

Al publicar este disco con canciones de tradición cultural ecuatoriana, pretendemos iniciar la defensa efectiva del patrimonio cultural musical.

Hasta el momento sólo se han creado instituciones que velan por la propiedad intelectual privada (derechos de autor), pero lo que es anónimo, lo que es pertenencia de la comunidad, del pueblo y su historia, no tiene respaldo actualmente; por esto hemos iniciado la creación de un departamento de musicología, que codificando el canto popular, lo defienda y permita de esa forma conocer la identidad de nuestra cultura.

Nuestros recursos culturales musicales, al igual que los recursos naturales, soportan la amenaza del colonizador imperialista, cuya veracidad depende devastarlos para su único provecho, generando así un genocidio económico-cultural, ante el cual, cada trabajador de la cultura tiene una responsabilidad histórica en la defensa de la Patria.

Anhelamos llegar a los compositores y demás personas que consciente o inconscientemente se han adueñado de canciones que siendo de pertenencia del pueblo las han inscrito en su nombre personal, a veces por recibir los escasos beneficios de los derechos de autor, perjudicando así profundamente al patrimonio musical.

Igualmente anhelamos que este mensaje, que lo consideramos de verdadera música ecuatoriana, sensibilice a aquellos en quienes perdura el “slogan” de que nuestra música es monótona y triste. Ojalá que el carácter enérgico, festivo y en veces guerrero de estas canciones, hagan desprenderse de conceptos impuestos, injertados y claramente errados que se tiene sobre la canción ecuatoriana.

Así mismo queremos llegar a los “clásicos” que por considerarla “elemental” la descartan sin antes investigarla, sin haberse atrevido a “elevatorla” por temor a “contaminarse”, auto-desheredándose culturalmente con su prejuicio.

Dedicamos estos ritmos, para quienes se aferran en priorizar al depresivo pasillo.

Esperamos que esta muestra de cultura ecuatoriana, tradicional, antigua y anónima no la mal utilicen aquellos que, por razones de subsistencia y presionados por los mercaderes, se encuentran obligados a convertirse en los “degeneradores tropicalistas” de nuestros ritmos y canciones.

Con esta esperanza, para quienes abandonaron su identidad, y se refugiaron en formas musicales supuestamente “juveniles” o “de moda” pero alienantes o impuestas por el colonizador que quiere una juventud dormida.

Por fin, dedicamos este esfuerzo al pueblo que canta y trabaja, disculpándonos por los desarreglos, por algunos errores y por ser principiantes en aprender de EL.¹⁹³

Los integrantes de Jatari recopilaron alrededor de 60 temas musicales de las provincias de Imbabura, Pichincha, Tungurahua y Chimborazo que están repartidos en su discografía, entre los temas a los que hacemos referencia encontramos “La Flor del café”¹⁹⁴, “Coplas del Carnaval de Licto”, “Redoblantes de San Antonio”, “La Hacienda de Santa Ana”, “Huaicupungu”, “Peguche Tiu”, “Chimbalito”, “Tarugata”, “Añañay”, entre otros.

¹⁹³ Este “Manifiesto” fue firmado por los integrantes de la agrupación: Rodrigo Robalino, Patricio Mantilla, Carlos Mantilla y Ataulfo Tobar en el año de 1976 en el que se lanzó el álbum “JATARI IV”, este documento se encuentra en la parte interior del LP perteneciente al Sello Cantavida.

¹⁹⁴ El musicólogo Juan Mullo Sandoval menciona que este tema se encuentra en los archivos sonoros compilados entre la década de los cincuenta y sesenta por los investigadores Piedad y Alfredo Costales. Para más referencias Véase entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Juan Mullo, Anexo 1.4

Para dedicarnos a la creación y composición de nueva música ecuatoriana... el Jatari realizó todo una... primero nos capacitamos en investigación en el Instituto Ecuatoriano del Folklore, luego ya con ese conocimiento fuimos a investigar las fiestas aquí en el país, entonces yo me acuerdo que el “Carnaval de Licto” uno de los temas que tenemos muy conocido es porque investigamos, fuimos allá a recoger material en uno de los carnavales de allá de Licto ahí en la provincia del Chimborazo... bastantes temas se grabaron y allí salió ese tema.

Otros temas hicimos por ejemplo investigando acá en Imbabura, algunos temas como “Peguche Tiu”... “Esta mi negra guitarrita”... casi todos los temas que pusimos una vez en disco que se difundió muchísimo fueron de investigación, entonces esa era nuestra base de conocer los ritmos ecuatorianos en la misma fuente digamos... y de ahí salieron muchísimas generaciones con esos ritmos y con el sonido y las escalas de la música ecuatoriana.¹⁹⁵

El aporte y posición de Jatari con respecto a la investigación de la música ecuatoriana es sólida en cuanto a cuestiones que planteó la agrupación en esta etapa como: el respeto a la propiedad intelectual de la comunidad frente a personas que se han adueñado de composiciones musicales tradicionales, la defensa del canto popular amenazado por el colonizador imperialista que, según los integrantes de Jatari, con formas musicales alienantes “de moda” o “juveniles” hicieron que la juventud no asuma un papel cuestionador ante la realidad social y política que se vivió en esa coyuntura, además de señalar una postura en la que se hizo un llamado a despojarse de conceptos errados que existieron en torno a la canción ecuatoriana que no permitían llegar a comprender de manera integral la complejidad de su universo, y para citar un ejemplo, la agrupación mencionó la priorización que se hizo del pasillo en el ámbito musical ecuatoriano de la época.

El grupo inició realizando un ejercicio que definió lo auténtico en su forma de hacer música, dentro de lo que ellos llamaron el “canto popular”, al que se acercaron a través de investigaciones académicas emprendidas con o sin ayuda de diferentes entidades que en la época se dedicaron a la investigación del folklore ecuatoriano. Jatari definió el canto popular como la música compuesta en base a la indagación de lo tradicional, resultado de la exploración social y geográfica a nivel local, pero proyectado desde un cierto tipo de inquietudes coyunturales que respondían a lo que sucedía en la región y en el Ecuador.

Otro de los temas que forma parte de este segundo momento es “Jatarichi” (Levantaos), que es un yumbo que el maestro Gerardo Guevara compuso para la agrupación. Si bien se inscribe por su ritmo dentro de la música tradicional ecuatoriana, también se constituye como un fuerte

¹⁹⁵ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

llamado con toque de bocinas a la unidad, la letra de esta canción es una mixtura entre castellano y kichwa que se convirtió en uno de los emblemas musicales de Jatari, cabe mencionar que este tema es interpretado por el grupo en todos sus conciertos hasta la fecha.

En un tercer momento ya se hace evidente una marcada posición política y compromiso con la realidad local, en sus temas musicales, Jorge Mosquera, ex integrante de la agrupación nos comenta “hay una canción que se llama “Petrolito” y es una respuesta al inicio de la era petrolera en el país, puedo citar “La Alcancía” que era una denuncia de las actividades de la CIA en el país, tenemos “Canción a Manuela” que es un homenaje a la mujer indígena y su lucha por la libertad y forma parte de la cantata Daquilema.¹⁹⁶, asimismo se refiere a temas como “Tiempo Adelante” que hace referencia al movimiento sindical y a las movilizaciones populares graficando la realidad del obrero, de la mujer del pueblo, del niño sin escuela y llama a todos a la lucha para generar un cambio; es una oda al “hombre nuevo” de América latina. Otras canciones como “El venía chispeando” y “Se llamaba Pedro” hablan sobre la masacre de Aztra¹⁹⁷ y de las víctimas anónimas que generó este cruento acontecimiento.

Ya en 1972 ya teníamos las primeras creaciones que hablaban de los problemas de las 200 millas marítimas que en ese tiempo era uno de los puntos que el país luchaba por tener las 200 millas marítimas y el problema del petróleo que siempre ha sido fundamental, pero que sobre todo en ese tiempo estaban las compañías extranjeras aquí apoderadas de todo el petróleo, ellas eran las que explotaban y las que se llevaban y comercializaban y a nosotros nos tocaba solo el excedente de esas cosas, pero realmente no estaba en nuestras manos por decir el petróleo, entonces tenemos canciones que hablan de eso, de esos problemas de las 200 millas, del petróleo.

El problema un poco de la migración del campesino a la ciudad, o sea que alrededor de Quito en los barrios marginales son generalmente de campesinos que vienen a buscar trabajo en la ciudad entonces trabajan de albañiles, de cargadores... había ese problema muy latente, nosotros tenemos temas que ya lo hicimos con esa temática,... lo hicimos con ese mensaje.

Sí desde que empezamos a crear realmente nuestra temática fueron los problemas sociales especialmente de Quito y del país.¹⁹⁸

En el testimonio anterior, se hace alusión al compromiso social de la agrupación Jatari, una de las características de ellos, fue que trabajaron de cerca con agrupaciones sociales, con sectores populares y de trabajadores en la ciudad de Quito, esto sumado a la correspondencia social,

¹⁹⁶ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Jorge Mosquera. Véase Anexo 1.3

¹⁹⁷ Véase la entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Jorge Mosquera. Anexo 1.3

¹⁹⁸ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

política y económica que se vivía en el Ecuador, hizo que tenga se haga visible una fuerte conexión con lo que sucedió y estaba sucediendo en diferentes localidades de Iberoamérica.

El grupo Jatari, en sus inicios, fue un grupo que nació con un compromiso social, es decir como miembros de la comunidad trabajábamos con los sectores sociales, había una comunidad en el barrio de San Roque y conocíamos muy de cerca cómo funcionaba el mercado, conocíamos muy de cerca los migrantes campesinos, conocíamos muy de cerca como los trabajadores se vinculaban al desarrollo de esta ciudad y eran desde luego, los más desposeídos, los más olvidados de la sociedad. En eso yo creo, que el aporte que hizo Jatari, por su puesto basándose en una historia que ya desde España se iba dando, la resistencia a Francos, esa resistencia que tuvo una creatividad maravillosa en la música, luego se reproduce en Cuba con la Revolución Cubana en el 59, y posteriormente, toma una fuerza impresionante con el golpe al presidente Allende en Chile, entonces aparece un gran movimiento del cual el grupo Jatari no puede estar de lado.¹⁹⁹

La temática de la migración del campo a la ciudad, en este sentido la agrupación interpretó algunos temas que hacen referencia a lo mencionado. Uno de ellos es “Albañiles”, de la autoría de Rodrigo Robalino y Patricio Mantilla

Ladrillo a ladrillo voy creciendo la sombra de esta ciudad
construyendo casas gigantes mientras poco a poco voy muriendo
fuerza y pulso traigo de Chambo
con chicha, bailejo y simbo
a vender mis pobres manos que luego las curten con cal
mientras otro se hace rico sin siquiera saber champear
plomadita, sigue alerta
pronto serás puñal
porque un día gritaré junto al sol
entonces los ladrillos construirán nuestra historia
y una bandada de tejas derrocará las gargantas chillonas
ese día habrá luz
aurora clara y nuestra
amasaremos el pan para una sola mesa²⁰⁰.

“Oda fraterna” es una canción que habla de la patria, sus paisajes y de la esperanza de un pueblo que puede tener más escuelas y más libros para enfrentar el futuro; el tema “América, un nido”, de la autoría de Rodrigo Robalino, hace un llamado a la unidad latinoamericana desconociendo las fronteras que dividen a los pueblos y a reconocer al enemigo común que intenta apropiarse de su tierra y sus riquezas, al respecto Patricio Mantilla comenta:

¹⁹⁹ Entrevista a Ataúlfo Tobar, Programa “La Caja de Pandora”. Especial Jatari. Producción y conducción: Rodolfo Muñoz, Televisión Pública del Ecuador, 2013.

²⁰⁰ Parte de la letra de la canción “Albañiles”.

Corresponde [refiriéndose a la canción “América, un nido”] a la primera etapa del Grupo Jatari, luego de hacer una gira por Perú, Bolivia y Chile, donde aprendimos a tocar los instrumentos latinoamericanos y trajimos también instrumentos aprendiendo a rasgar los ritmos propios de cada uno de los países que juntó Rodrigo Robalino, que fue un aporte muy grande, él fue un aporte fundamental para el grupo porque empezó la etapa creativa, él escribía poemas y justo América, un nido, es la letra de Rodrigo Robalino y la música es mía. Es una primera etapa que nos empezó a consolidar y dar los primeros pasos de la Nueva Canción Ecuatoriana.²⁰¹

Una de las obras que se destacó en el repertorio de Jatari fue la Cantata Daquilema con letra de Marcelo Cevallos y música de Patricio Mantilla. Esta cantata narra el levantamiento indígena sucedido en el siglo XIX en el que Daquilema participó, en todo su texto marca la importancia de la lucha social. Esta pieza musical es similar a la Cantata de Santa María de Iquique compuesta por Luis Advis, de hecho tiene un inicio muy parecido. Esta pieza musical fue realizada para sonorizar la película Daquilema a inicios de la década de los ochentas.

Daquilema trataba de narrar, de poner en vigencia a uno de los últimos levantamientos indígenas del siglo XIX, pero eso era también como un ejemplo de que sí se puede hacer eso, de que la fuerza del pueblo ecuatoriano sigue vigente en la lucha. Era necesario hacer esta cantata Daquilema, que para nosotros francamente fue una suerte, porque Marcelo Cevallos, él le escribió el texto y buscaba unos músicos comprometidos, porque no era unos músicos... unos músicos comprometidos... que sepan entender lo del texto y que según eso puedan hacer la música.²⁰²

Jatari, a diferencia de los representantes de la Nueva Canción Chilena no realizó música para campañas políticas como sucedió en 1970 con las agrupaciones y cantantes que apoyaron a la Unidad Popular en Chile. En Ecuador no se vivió un proceso en el que realmente se haya podido esperar que la izquierda pueda alcanzar el poder, uno de los factores siempre fue el sisma que tuvo dicho movimiento además de una sentida falta de organización.

Ellos hicieron ese tipo de canciones y las hicieron de una manera maravillosa y perfecta, entonces pero nosotros nunca hemos estado en esa situación, o sea de que hubiéramos tenido una campaña que ya estábamos por llegar al poder y se necesitaba apoyar con las canciones, no en ese sentido así directamente no.

Por ejemplo, no se difundió, hacíamos canciones para el LN para Liberación Nacional cuando estábamos en esa época, sí hubo el himno del LN, hubo algunas cosas que se empezaron a escribir, pero no, quedó ahí, no tuvo una difusión grande, es que no estábamos en el momento así tan cercano de

²⁰¹ Entrevista a Patricio Mantilla. Programa “Canciones Imprescindibles”. Especial Jatari. Producción y conducción: Sandra Martínez, Radio Pública del Ecuador, 2013.

²⁰² Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Enrique Sánchez. Véase Anexo 1.2

tomarnos el poder o de llegar al poder como tal, entonces son momentos diferentes, pero si hubiera tocado hacer, igual hubiéramos hecho, pero no estábamos en ese nivel como tal.²⁰³

La internacionalización de la agrupación es fundamental, ya que de ella se desprende también parte de su producción “en 1977 es invitado al VII Festival de la Canción Política en Berlín y luego al V Festival de la Canción en Checoslovaquia”²⁰⁴ y para el año de 1978 “es invitado a participar en ‘Melodías de Verano’, famoso programa soviético de difusión cultural”²⁰⁵, la participación en estos festivales y giras le otorgó una proyección en el terreno socialista de Europa oriental. Un punto muy importante es conocer los lugares en donde se realizó la producción discográfica, esta se inició desde espacios nacionales como la Universidad Central que fue la institución que auspició uno de los primeros discos de la agrupación titulado “Sin comida la libertad es mentira” en el año de 1972. Disqueras internacionales se interesaron por reproducir el trabajo de la agrupación ecuatoriana y también sucedió lo mismo con las disqueras comerciales del país. Jatari grabó tres discos en Estados Unidos: “Ecuador, The cry of freedom by JATARI”, Sello Paredon, 1975; “Ecuador, Song for Unity by Jatari”, Americanto, 1975; y “Jatari, Folk music of Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Perú y Venezuela”, Sello Monitor, 1975; uno en la República Democrática Alemana que se tituló “Jatari de Ecuador”, Sello Amiga, 1977; y varios en el Ecuador. Entre los sellos que produjeron el material discográfico de Jatari se encuentran: Cantavida, Fadisa, Fediscos y Onix.

Los primeros discos fueron de producción y difusión propia, más tarde fueron producidas por la empresa Fediscos.

Hay que señalar que el grupo nunca recibió un solo centavo por ese trabajo pues la empresa argumentaba que las ventas eran escasas y que vendía nuestros discos como parte de su aporte a la cultura del país, un aporte “altruista”, el grupo tenía que aceptar esas condiciones porque lo que interesaba era la difusión del trabajo.²⁰⁶

²⁰³ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

²⁰⁴ Gerardo Guevara. Op. Cit.. p. 12.

²⁰⁵ *Ibíd.* p. 12.

²⁰⁶ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Jorge Mosquera Véase Anexo 1.3

La música generada por Jatari tuvo que atenerse a las restricciones impuestas por las disqueras como por ejemplo Fediscos que respondía a la lógica de la industria discográfica, Patricio Mantilla nos comentó:

Ellos enseguida que sale algún artista que tiene alguna perspectiva quieren que sea artista exclusivo... pero que nos pasó a nosotros... ya venga, queremos que sean artistas exclusivos, chévere, ya a grabar disco, pero ellos quisieron que esto tienen que grabar... querían que grabemos lo que según las condiciones del mercado ellos consideraban que era comercial... Entonces nosotros dijimos ¡no... nada!
Por ejemplo FEDISCOS... o sea las empresas de discos querían que seamos exclusivos pero para que grabemos lo que ellos según los estudios de mercado ellos querían...²⁰⁷

La agrupación no solamente hizo conocer su material a través de discos y presentaciones en teatros, mítines políticos, escuelas, barrios, giras nacionales e internacionales, etc. Uno de los méritos de esta agrupación fue la de haber creado sus propios espacios de difusión de la música popular ecuatoriana. En primera instancia organizaron la peña Jatari Tambo, que como anunciaba en *Diario El Comercio* en 1976 “la primera peña folklórica ecuatoriana será abierta el viernes 7 de mayo”²⁰⁸, este espacio alternativo dio a conocer la música popular de varias agrupaciones y cantautores nacionales e internacionales, donde se generó un constante intercambio de conocimientos en lo que se refiere al movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.

Posteriormente, en el mismo lugar²⁰⁹ donde funcionó Jatari Tambo por las noches, se instauró por las mañanas la Escuela de Música Nativa donde se dieron a conocer las investigaciones realizadas sobre el folklora ecuatoriano y los Jatari enseñaron a interpretar su música a muchos jóvenes que luego formaron grupos de la misma tendencia, esta escuela fue única en su género ya que dentro de lo académico, no se acostumbraba que el folklora y la Nueva Canción tuviesen un lugar para su aprendizaje.

En 1977 más o menos creamos esa escuelita... con el interés de difundir nuestro trabajo, ya no éramos solamente un grupo musical sino también nos dedicamos a ser profesores de música y creamos la escuela de Música Nativa... si no me equivoco está en el año 1977 que se creó la Peña Jatari Tambo... ahí las noches funcionaba como para dar conciertos y para eso, como un pequeño teatrillo, pero de día se

²⁰⁷ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

²⁰⁸ DIARIO EL COMERCIO, miércoles 5 de mayo de 1976. (anuncio).

²⁰⁹ Esta peña abrió sus puertas en la ciudad de Quito en calle Los Ríos 22-12 y Egas (Sector La Alameda).

daba clases, y después cuando la peña se extendió y se hizo más grande el local también se extendieron los horarios y todo eso y dábamos clases por la mañana y por la noche había conciertos con gente invitada o nosotros mismos dábamos los conciertos.

Una etapa bien chévere, muy dinámica, porque ya todo el tiempo estábamos en la música, inclusive ya creando una nueva generación de artistas y de músicos, entonces... sí de esa escuela han salido bastante gente que formaron nuevos grupos aquí en Quito por lo menos, que se formaron grupos con esa influencia no, de la escuela.²¹⁰

Las características anteriormente descritas hacen que Jatari adquiriera una línea especial dentro de los grupos adscritos a la Nueva Canción que surgieron a partir del primer lustro de los años setenta. El trabajo de los Jatari adquirió una visión integral en la que la Nueva Canción experimentó las primeras investigaciones en folklore, el primer lugar de aprendizaje y difusión propia del género, la internacionalización de la agrupación, etc. Todo esto hizo que Jatari se convirtiera en el derrotero de un género que experimentó su génesis en el territorio ecuatoriano.

3.4.2. Jatari, la construcción de un compromiso político

1973 marcó un punto de quiebre para la Nueva Canción en América Latina, la noticia del golpe militar al gobierno de Salvador Allende fue una acción que hizo tambalear a toda organización, movimiento e intención de defender una tendencia política de izquierda. Con el golpe de Estado en Chile, se institucionalizó la represión y el abuso a los Derechos Humanos, una multiplicidad de ciudadanos chilenos huyeron y otros tuvieron que enfrentar el exilio involuntario. Como se comentó en el capítulo anterior, los cantautores y representantes del movimiento de la Nueva Canción en Chile fueron perseguidos, apresados, amedrentados y en el caso de Víctor Jara, asesinado; debido a estos sucesos el mundo tornó su mirada en la producción generada por la Nueva Canción Latinoamericana.

La producción de este movimiento se constituyó en un elemento prohibido y censurado, ya que se constituyó en el canto de denuncia de todas las atrocidades cometidas. Temas compuestos contra el franquismo en España se reinterpretaron en ese proceso, posteriormente se fueron creando nuevos temas en los que se denunció lo que sucedía en Chile y años más

²¹⁰ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

tarde en Argentina. Lo acontecido en el cono sur le dio un nuevo impulso a la creación y al fortalecimiento del movimiento latinoamericano.

Bueno eso del golpe de Chile en 1973 fue un golpe durísimo a nivel político y psicológico sobre todo para nosotros, enseguida hicimos la canción “Las manos de Víctor Jara” cuando nos enteramos de que fue asesinado... Igual revivimos la música de Quilapayún e Inti Illimani que eran los grupos más conocidos, aquí en el Ecuador se hizo una campaña de solidaridad con Chile pero muy fuerte, muy grande, había eventos muy continuos de solidaridad con Chile...²¹¹

A nivel internacional se realizaron jornadas de solidaridad para con el pueblo chileno, los cantores exiliados visitaron múltiples veces el Ecuador. Artistas como Quilapayún, los hermanos Parra e Inti Illimani establecieron contacto con grupos como Jatari lo que fortaleció los espacios donde el movimiento de la Nueva Canción se reproducía. Justamente, después del año de 1973, los integrantes de Jatari mostraron un discurso político más sólido que reflejó la realidad que se vivía a rasgos generales en América Latina y en el país, muestra de ello fue la “Declaración” firmada el 30 de septiembre de 1973, en la que la agrupación Jatari organizó la primera reunión de artistas del cantar popular, que tuvo por objetivo realizar el análisis del papel del arte y los artistas dentro de la sociedad y la historia.

CONSIDERA:

Que los elementos característicos de los artistas del cantar popular son: vincularse al pueblo en sus manifestaciones, reivindicaciones y luchas; e investigar con espíritu crítico sus valores más altos, elaborarlos estéticamente y revertirlos al pueblo,

ACUERDA:

- 1.- Denunciar el saqueo y la apropiación de las manifestaciones folklóricas por parte de personas e instituciones inescrupulosas que utilizan nuestro folklor con fines comerciales y que minan nuestras raíces culturales.
Así como también la tergiversación de nuestra música vernácula.
 - 2.- Trabajar con las organizaciones de masas y sectores populares, poniéndose a su disposición.
 - 3.- Oponerse a cualquier tipo de sometimiento o aislamiento a las manifestaciones de la cultura popular.
 - 4.- Denunciar la penetración imperialista en el campo de la cultura y el arte: especialmente en la música.
 - 5.- Protestar y estar alerta ante el GENOCIDIO cometido en Chile, en donde han sido asesinados artistas populares, estudiantes, obreros e intelectuales, hecho que evidencia el avance del fascismo en América Latina.
- A la vez que nos solidarizamos con el pueblo organizado en la Unidad Popular que hoy se mantiene en la lucha por la defensa de sus conquistas y por alcanzar su liberación.

²¹¹ Ibíd.

6.- Expresar su solidaridad con el escritor y poeta Jaime Galarza²¹², y con otros revolucionarios detenidos en calidad de presos políticos.

RECOMIENDA:

A los compañeros artistas populares:

- 1.- Fundamentar su Arte en la investigación científica.
- 2.- Buscar el equilibrio entre la forma y el fondo en sus manifestaciones artísticas, haciendo hincapié en el aspecto poético.
- 3.- Elevar su conocimiento teórico a la vez que su nivel de interpretación artístico.
- 4.- Estar estrechamente vinculados al proceso de liberación de la clase proletaria.

“POR UN ARTE DEL PUEBLO Y PARA EL PUEBLO”²¹³

A partir de 1972 hasta 1976 se instauró la dictadura militar del General Guillermo Rodríguez Lara, tema que fue tratado en el primer capítulo. Entre estos años Ecuador y América Latina formaron parte de un régimen represivo; es precisamente en ese momento en el que las organizaciones de obreros y trabajadores adquirieron una posición gradualmente más sólida. El grupo Jatari empezó a estructurar en su trabajo y sobre todo en sus presentaciones un discurso en el que se vio reflejado el descontento social y dejó ver problemáticas que ya empezaron a hacerse comunes entre los ecuatorianos, así saltó desde el escenario musical una seria crítica en contra de las petroleras extranjeras que empezaron a lucrar desmedidamente del oro negro; el tema en contra de la represión en el territorio nacional aún se manejó de manera superficial, en este sentido cabe señalar que fue más evidente el discurso de la represión en cuanto a lo ocurrido en el cono sur y no se visibilizó de forma substancial lo que sucedía en esa materia en el Ecuador.

El grupo siempre fue un testigo y actor comprometido. Aunque la dictadura de Rodríguez Lara se definió como Nacionalista y Revolucionaria, el Jatari denunció en sus canciones las injusticias sociales y alertó sobre los errores de la política petrolera entre otros señalamientos. En esa época es que se fortaleció la organización de los trabajadores y el Grupo Jatari fue partícipe de las luchas sindicales y la formación del Frente Unitario de Trabajadores participando activamente en las huelgas nacionales y cantando a esos hechos. El grupo se sumó a las luchas de América Latina contra las dictaduras y fue actor importante con la solidaridad continental y la denuncia de las desapariciones, muertes y torturas

²¹² Jaime Galarza, autor del ensayo “El Festín del Petróleo” publicado en 1973, fue apresado por el lapso de dos años en la dictadura del General Rodríguez Lara, a razón de las denuncias plasmadas en su obra, que relacionaban a ciertos militares que defendían los intereses foráneos en lo que a la explotación del petróleo se refiere y su tesis sobre la implicación de la guerra de 1941 con el petróleo.

²¹³ Este documento lo proporcionó Patricio Mantilla de la agrupación Jatari, consta de una hoja suelta en la que está presente la “Declaración” transcrita, esta está firmada por la Comisión coordinadora de la “Primera Reunión de Artistas del Cantar Popular”. Al preguntar a PM sobre quienes integraron esta comisión, no supo recordar nombres exactos.

siendo un comprometido activista de la unidad latinoamericana y del sueño de Bolívar. Para la dictadura del triunvirato la lucha se profundizó y el grupo tuvo una presencia en las movilizaciones siempre vinculado a los movimientos sindicales indígenas y sociales.²¹⁴

En los discursos manejados por los integrantes del Grupo Jatari que fueron entrevistados para esta investigación, se menciona que no tuvieron una mayor confrontación con las dictaduras militares que vivió el Ecuador en los años setenta, esto lleva a colegir que dicho régimen, refiriéndome al de Rodríguez Lara, manejó un discurso que presumió ser de izquierda, sin embargo, eso no frenó la represión y los abusos generados en el período. En algunas ocasiones mencionaron que las dictaduras en el país no fueron totalmente represivas, en argot popular estas fueron conocidas como “dictablandas”, obviamente no se las puede comparar con los regímenes militares que azotaron al cono sur, pero estas lecturas da cuenta de que manejaron hábilmente su presencia en lo político o que no hubo un frente sólido que marque posición ante todo lo que estaba sucediendo, esto también nos lleva a pensar que pudo reflejar el estado de los movimientos sociales y de los partidos políticos de izquierda, que no se encontraban totalmente organizados y sobre todo mostraron una división irreconciliable en el movimiento de la que ya se hizo referencia anteriormente.

Mira allí hay un asunto interesante... digamos nosotros como... ahí estamos hablando de que éramos estudiantes universitarios y nos identificábamos con los movimientos estudiantiles entonces íbamos por ejemplo a solidarizarnos en las huelgas de los obreros, o sea teníamos bastante actividad, o donde los campesinos donde había alguna cosa que había que apoyar en cuanto a reivindicaciones.

Ese era nuestro lenguaje y nuestro trabajo como estudiantes mismos, ligados a la música (...)

Entonces nosotros no teníamos por decirte una confrontación directa con la dictadura, o sea todos los que han pasado lógicamente teníamos un punto de vista de lo que estaban haciendo y nos enfocábamos a los problemas que se suscitaban por las políticas que tenían los diferentes gobiernos.

Pero organizadamente nosotros no teníamos un frente como para decir que nuestro frente luchaba por eso... el Jatari tenía la visión de la sociedad y como estudiantes teníamos nuestra manera de pensar... después de eso fue que nosotros ingresamos, nosotros más nos adentramos en un grupo político como tal. Pero antes de eso no, era el arte y a través de la música decíamos nuestro lenguaje de lo que nosotros creíamos lo que tenía que ser.

Ya después si fue un poco más programático, cuando ingresamos a un partido político, entonces ahí teníamos más orientación... tampoco a ese nivel a nosotros nunca nos decían qué tenemos que hacer sino más bien confiaban en la solvencia del grupo a nivel artístico y en el nivel de plantear cosas que nosotros reflexionábamos entre nosotros era justo la punta de lanza de que luego sería el movimiento de la Nueva Canción.²¹⁵

²¹⁴ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Jorge Mosquera Véase Anexo 1.3

²¹⁵ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

Jatari en una primera instancia presentó un enfoque en el que expresaron “nuestros objetivos son precisos: investigar, conocer, difundir nuestro folklore, nuestro verdadero folklore. Y si la raíz del folklore está en el pueblo sea campesino o urbano estamos con ellos... Con su música y sus cantos porque su música y sus cantos implican sus alegrías, sus esperanzas, su sangre, en fin...”²¹⁶. Ya para el año de 1976 y con lineamientos políticos más claros, Jatari estructuró una posición determinada en la forma de hacer Nueva Canción en el Ecuador, es importante señalar que para ese tiempo los integrantes del Jatari optaron por militar activamente en las filas del Partido Comunista del Ecuador y empezaron a intervenir en espacios obreros “hoy, la organización, la huelga, la canción, marchan juntas hacia la liberación de los trabajadores ecuatorianos y latinoamericanos; los trabajadores cuentan siempre con el respaldo y la solidaridad de todo el movimiento obrero y con la canción del Jatari”²¹⁷ y así dan un paso importante en la estructuración de los lineamientos que quisieron darle a su producción musical.

El Partido Comunista como tal nos servía de una orientación para hacer nuestro trabajo porque en el plano de la música mismo, era la primera vez que ellos se topaban con que un grupo musical estaba formando parte de sus filas, entonces tampoco había ninguna experiencia en eso por lo tanto para ellos también era como novedoso, como una cuestión que les apoyaba en el trabajo político que tenían...

Y para nosotros también no, era una cuestión nueva ver que hay gente organizada que quiere llevar adelante un proyecto.

Entonces nosotros nos sumamos ahí, lógicamente, como te explico para nosotros era una... Ahí encontrábamos la forma, un desarrollo en el pensamiento, o sea que nunca nos impusieron ellos por ejemplo la idea de que aquí se piensa así y hagan una canción que diga esto, no, más bien nosotros éramos los que proponíamos: pensamos que ante lo que estamos conversando y diciendo que tenemos que plantear esto...

Veán ustedes son los que conocen, son los artistas y dominan la materia musical y también lo que tienen la forma de decir en ese plano...

Entonces siempre tuvimos esa libertad, era una orientación para nosotros, pero bueno, interesante, porque a través de eso también luego se amplió cuando ya participamos en el FADI, Frente Amplio de Izquierda, después participamos en el LN el partido Liberación Nacional y estuvimos bastante ligados todo el tiempo a las actividades en ese punto ya más organizadas a través de los movimientos de izquierda.

Si fue una etapa que nos consolidó bastante en el pensamiento porque llega un momento en el cual si no hay una orientación clara y no hay una discusión teórica clara de parte de la gente que está interesada en llevar un movimiento, como que te pierdes, o sea como se pierde el discurso que uno quería decir con las canciones, también uno se desvía un poco entonces necesita esa orientación, para nosotros fue básico.²¹⁸

²¹⁶ DIARIO EXPRESO, Sección Cultura, Guayaquil, 1 de mayo, 1976.

²¹⁷ JUVENTUD REBELDE, Órgano de la Juventud Comunista del Ecuador, N° 48, Guayaquil, octubre-noviembre, 1976. p. 13.

²¹⁸ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

Según los testimonios de los integrantes del grupo Jatari, su trabajo aún cuando ya estaba totalmente identificado con el Partido Comunista no les trajo problemas con las dictaduras, no fueron perseguidos, vejados ni encarcelados, pero sí se visibilizaron ciertos estragos con los medios de comunicación. Si bien es cierto que Jatari se dio a conocer por un medio televisivo de importante relevancia, sonaron en una gran cantidad de radios y su presencia captó varias páginas de la prensa nacional, cuando los medios de comunicación se enteraron de su filiación política recurrieron a cerrarles las puertas, la novedad de su trabajo folklórico ya había cedido, ahora representaban a los comunistas. La censura vino esta vez de mano de los medios de comunicación.

Quando la gente, cuando los medios de comunicación se enteraron de nuestra militancia política que éramos gente ya de izquierda, sí nos cerraron desde antes en la dictadura mismo los micrófonos, o sea ya no nos invitaban a la televisión, ya en las radios era difícil ingresar, sí tuvimos un poco en ese sentido los medios que nos cerraron las puertas bastante.

Pero como digo éramos un grupo conocido entonces teníamos igual nuestros contratos, nuestras invitaciones y de eso vivíamos no... pero sí nos cerraron, ya no nos invitaban a entrevistas, pero problemas políticos por ejemplo como cuando León Febres Cordero, así que hayamos tenido persecución esas cosas, no hubo en ese sentido porque realizábamos nuestro trabajo a la medida en que podíamos... Sabíamos lógicamente que había problemas graves de violaciones de derechos humanos y todo eso y dentro de las canciones está en el lenguaje poético ciertas libertades y cosas así... no o sea, también seguimos haciendo nuestro trabajo pero no en un enfrentamiento directo con el que estaba de turno aplicando estas medidas. En ese punto el Jatari siempre ha dicho lo que tenía que decir en la medida en que teníamos acceso a los lugares donde nos permitían estar, no pero así que haya habido un problema directo o que nos hayan perseguido o cosas así... no pasó nada...²¹⁹

Jatari, según nos comentan sus integrantes, mantuvo su espacio musical en el que expresaron su punto de vista sobre lo que ocurría en el continente, en el que hicieron visible la realidad rural del Ecuador, en el que expresaron lo que pensaban acerca de la explotación extranjera del petróleo pero no radicalizaron su discurso en torno a lo que sucedió en materia de derechos humanos y tampoco fueron vejados, perseguidos y restringidos para realizar su trabajo.

3.5. ¿Se puede seguir hablando de la Nueva Canción en la actualidad?

El que la Nueva Canción en Jatari se haya instaurado en el Ecuador, no solo fue producto de las luchas sociales y respuesta a las dictaduras militares locales, el que este género musical

²¹⁹ *Ibíd.*

latinoamericano haya construido bases en Ecuador tiene que ver directamente con la fuerza del movimiento de la Nueva Canción Chilena en mayor grado y también del Nuevo Cancionero Argentino y la Nueva Trova Cubana. Este movimiento en el Ecuador no se cimentó desde un inicio en la solidez de un discurso de izquierda, ni estuvo conformado por representantes de sectores populares como el de los trabajadores y/u obreros, o figuras del movimiento indígena por ejemplo, este estuvo conformado más bien por estudiantes de colegio y de universidades. La presencia de la mujer fue nula o casi nula en la conformación del movimiento en el Ecuador, existe el surgimiento de solistas²²⁰ pero no fue frecuente encontrar a mujeres integrando agrupaciones. Se puede mencionar también, que de cierta forma la producción de la Nueva Canción se manejó desde un problema ambiguo en el que se reflejó la necesidad de una difusión desligada del mercado discográfico más grande que imperaba en ese tiempo y que obviamente pretendía la comercialización de todos los géneros en la escena musical.

El documento de la “Declaración”²²¹ manifestada por la Comisión Coordinadora de la “Primera Reunión de Artistas del Cantar Popular”, organizada por la agrupación Jatari, nos da cuenta de los inicios de organización de un movimiento en el que no solo está presente la defensa de una postura política sino que también hace referencia al trabajo en torno a las manifestaciones folklóricas, la férrea oposición a que instituciones o personas utilicen las expresiones populares con fines comerciales, la denuncia ante la penetración imperialista especialmente en la música, la elevación del conocimiento teórico y apoyo a la investigación académica como ejercicio primordial al momento de fundamentar su arte. Este documento se constituyó en un indicio de la formación del Movimiento de la Nueva Canción en el Ecuador en el que Jatari inició la construcción de lineamientos para definir y orientar esta práctica artística.

Lógicamente, nosotros teníamos conocimiento de estos movimientos [refiriéndose a los movimientos de la Nueva Canción Chilena, Nuevo Cancionero Argentino y Nueva Trova Cubana] y pensamos que en el Ecuador también no podíamos estar fuera de la corriente de la Nueva Canción Latinoamericana, entonces aquí nos juntamos con todos los artistas progresistas que estábamos, también que queríamos una sociedad mejor, un mundo mejor, etc... y formamos un movimiento, ahí había toda una serie de grupos, tanto de teatristas, de bailarines, de músicos como tal que nos presentábamos en festivales muy grandes que organizamos en Quito, en los barrios populares de Quito toda una temporada hubo unos

²²⁰ Gloria Arcos, Sandra Bonilla, Sandra Martínez fueron las más conocidas.

²²¹ Este documento se encuentra transcrito en el presente capítulo.

festivales inmensos que tenían música, que tenían danza, que tenían teatro, diferentes actividades, entonces era la gente que empezó a formar el Movimiento de Nueva Canción Ecuatoriana. Tuvimos inclusive reuniones para ir fijando, poniéndonos de acuerdo en las cosas que pensábamos empezar a dar lineamientos sobre cuál es el papel de los artistas dentro de la sociedad...²²²

La Nueva Canción ecuatoriana intenta constituirse en un formato internacional, alrededor del año de 1984²²³ y por impulso de la agrupación Pueblo Nuevo, ejercicio que no reflejó una mayor incidencia puesto que para ese año los movimientos de izquierda ya presentaron una seria crisis de organización sumada a la división que siempre existió y que dividió hasta a los artistas que decidieron suscribirse a una u otra tendencia.

Es interesante la mirada que los integrantes de la agrupación Jatari tienen con respecto a las transformaciones del movimiento de la Nueva Canción en el Ecuador en décadas posteriores, existen quienes como Enrique Sánchez, que señalan que para la década de los noventa sufrió un debilitamiento integral al igual que los movimientos de izquierda, que se convirtió en una moda pero que aún existen sobrevivientes de este movimiento pero que se encuentran desmovilizados.

Es ahí donde nace la Nueva Canción y esta ya al pasar los años en la década de los noventa, no sé si fue... este es un criterio mío... no sé si fue por influencia de los EEUU como tiene las garras metidas en todo lado, no sé si fue intención de ellos convertirle en moda, entonces se convirtió en moda la Nueva Canción Latinoamericana. Era una moda y como toda moda, pasa... entonces pasó...Hasta ahora hay ciertos rezagos, pero ya no es la fuerza que había, estamos desmovilizados.²²⁴

Por otro lado, hay quienes dicen que su impacto y presencia no ha disminuido en la región y que esta responde al pensar los problemas sociales independientemente de la filiación política que se tenga, que ha sobrevivido a la caída del muro de Berlín, que su formato se ha adaptado a la ejecución de instrumentos más actuales.

Ahora yo veo que a nivel continental mismo no ha disminuido la producción de la nueva canción, más bien ha aumentado con el transcurrir de problemas de la dinámica social, ha aumentado porque siempre va a haber temáticas sobre las que hablar, la Nueva Canción ha desarrollado yo qué sé, bastante, sigo oyendo música muy bonita, tal vez le ponen otros instrumentos más actuales o algo electrónico, pero no es mucho significado con el instrumento que se haga sino más bien lo que quieres dar a entender con la

²²² Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.1

²²³ En el año de 1984 se realizó el III Encuentro Internacional de la Nueva Canción Latinoamericana en Quito, este evento se realizó con el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la coordinación de la agrupación musical Pueblo Nuevo.

²²⁴ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Enrique Sánchez. Véase Anexo 1.2

sonoridad de un silbato, de una zampoña... bien tocada, bien puesto en el sitio preciso es igual lo más maravilloso que existe en música es la expresividad, es la espontaneidad en la creación, es estar siempre ligado a una manera de pensar de los problemas sociales.

Para mí la Nueva Canción ha desarrollado más bien, o sea no se ha estancado a pesar de que por ejemplo con la caída del Muro de Berlín, con la caída del socialismo muchos decían que ya nos quedamos sin discurso, pero no, nos quedamos lógicamente viendo y analizando el problema, qué fue, qué es lo que pasó... tal vez nos sirvió para plantear de otra manera las cosas, nomás, el ser humano es creativo en esencia y por lo tanto ahora es tal vez otra forma de decir las cosas, los problemas son tal vez más cercanos o a veces hasta más universales como el problema ecológico, no sé ahora que está todo esto del medio ambiente, y cosas así, o sea todo evoluciona y el discurso no se va a terminar nunca y como esencialmente la Nueva Canción es creativa siempre hay una cantera de ideas que va a aparecer... Yo he visto que ha habido desarrollo.²²⁵

Pero ¿sigue teniendo incidencia social este movimiento? Lo cierto es que con el resurgir de gobiernos de izquierda en países como Venezuela, Bolivia, Argentina, Chile se ha podido observar que algunos de los cantautores y agrupaciones pertenecientes a este movimiento han aparecido nuevamente en escena pero ya no desde la militancia de la década de los setenta; los tiempos son distintos y ahora las canciones son utilizadas en mítines políticos, por ejemplo:

Creo que sabemos lo que queremos hacer pero han cambiado hartísimo las condiciones, ahora ya no es tan fácil la difusión de grupos como el nuestro, ya no es muy fácil, ya no tenemos tantas presentaciones como antes que teníamos hartísimas. Cuando hay una función aprovechar al máximo para decir lo que necesitamos decir y nada más, pero se sigue... seguiremos haciendo la música de la Nueva Canción latinoamericana y la ecuatoriana hasta cuando podamos.²²⁶

Los espacios para el desarrollo de este tipo de música han sido reducidos, dos de los grupos que siguen vigentes en la escena nacional son Pueblo Nuevo y Jatari; los integrantes del primero como ya he señalado, son identificados en el oficialismo²²⁷ y se los ha visto de manera frecuente en distintas tarimas. Por otra parte algunos de los miembros de Jatari crearon el proyecto de la Orquesta de Instrumentos Andinos²²⁸ que funciona desde el Municipio de Quito a partir de 1990, desde ese lugar han trabajado dando continuidad a la línea investiga sobre música popular ecuatoriana y latinoamericana propuesta por Jatari, destacando el giro académico que se produjo en integrantes de la agrupación como Enrique Sánchez y Patricio Mantilla.

²²⁵ Entrevista realizada por María Gabriela Villacrés a Patricio Mantilla. Véase Anexo 1.2

²²⁶ *Ibíd.*

²²⁷ Miguel Mora y Galo Mora son activos miembros de Alianza País.

²²⁸ Para más información de la OIA, revisar el entrevista realizada a Patricio Mantilla, Anexo 1.1

La Nueva Canción en el Ecuador, en el caso de Jatari, no se generó de manera inicial desde un espacio de compromiso político definido, como sucedió en algunos casos en América Latina en la década de los setenta. Posteriormente el compromiso político crece y es visible varios grupos adscritos a este movimiento que militan en las diferentes corrientes de la izquierda ecuatoriana. Ya entrada la década de los noventa, la militancia desde la propuesta musical y la de los movimientos de izquierda mostraron que no se logró cohesionar una propuesta y una organización, al menos en el caso del Ecuador. En la actualidad, los cantautores y grupos de la época siguen tratando la problemática social desde su sonoridad pero los espacios y el compromiso del público ya no es el mismo.

El hecho de haber elegido una sola agrupación para llevar a cabo esta investigación, nos deja con algunos cuestionamientos. Sería importante establecer diálogos a nivel musicológico y de trayectoria con distintos grupos que pertenecen a este movimiento, pero como ya se ha señalado este se constituyó como uno de los primeros acercamientos a un tema que sería importante mirarlo desde distintos ángulos.

Investigar sobre la Nueva Canción, en este caso, sobre el grupo Jatari me ha llevado a mirar que en lo que a este género se refiere nos queda una propuesta generada desde lo latinoamericano, tal vez hoy ya no es tan visible como hace más de treinta años, pero el camino quedó marcado y se debe observar la producción que se realiza en distintos escenarios, tal vez hoy la protesta social no solamente está ubicada en la Nueva Canción, ahora comparte otros escenarios y otros actores.

CONCLUSIONES

Al finalizar esta investigación se puede colegir lo siguiente:

1. Se deben proponer una multiplicidad de investigaciones historiográficas que trabajen sobre la década de los setenta, sobre todo en materia de regímenes militares acaecidos en el Ecuador. Los estudios generados sobre este período deben someterse a una revisión crítica que tenga por objetivo ampliar la mirada que se tiene sobre este período, identificando líneas de investigación que no han sido tomadas en cuenta para su análisis. En este trabajo, se ha puesto en consideración el ejercicio de abordar esta temporalidad desde expresiones artísticas como por ejemplo: la música.
2. Se debe solicitar de manera urgente que por parte del Estado se emprendan las respectivas investigaciones que aclaren los crímenes de lesa humanidad cometidos en dichos regímenes militares que dejaron un saldo considerable de violaciones a los DDHH en década de los sesenta y setenta en el Ecuador; estos episodios no han sido investigados y sentenciados por la justicia ecuatoriana.
3. El estudio del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, arroja un balance que varía de una localidad a otra, mostrando resultados disímiles en niveles cuantitativos y cualitativos; se debería emprender investigaciones que llenen los vacíos locales y se inicie estableciendo diálogos entre la producción de este género musical localizada en distintos lugares de la región.
4. Se debe empezar a tender puentes entre los estudios musicológicos e historiográficos para poder realizar ejercicios investigativos interdisciplinarios, la música es una de las expresiones desde donde se puede leer el aspecto social y cultural de una época.
5. La agrupación, Jatari, forjó una trayectoria que difícilmente puede ser compartida por otros grupos y cantautores conformados en la misma época adaptando instrumentos musicales que importaron una sonoridad latinoamericana, posteriormente

incursionaron en la investigación del folklore local compilando y sacando a la luz sonidos de diferentes lugares del Ecuador; también generaron espacios para el estudio de estas sonoridades en la Escuela de Música Nativa, de esta forma imprimieron un sello único en su labor puesto que desde este sitio lograron que otros músicos en formación aprendan el folklore ecuatoriano. Otra de las características que hicieron de este grupo un puntal en la forma de hacer y generar espacios musicales fue la creación de la peña Jatari Tambo. Este tipo de lugares creados en Chile por Violeta Parra y sus hijos, los hermanos Ángel e Isabel Parra, se constituyeron en el motor para la agrupación, ya que desde ahí se generaron diálogos entre músicos nacionales y extranjeros, y sobre todo con un público que no estaba acostumbrado a ser partícipe de una nueva propuesta que presentaba una opción cultural muy diferente a lo que se acostumbraba a tener en la ciudad de Quito a mediados de los setenta.

6. Este es un ejercicio que nos plantea que se ha investigado levemente sobre el contenido social de la música generada en el Ecuador, en especial de la Nueva Canción en el Ecuador, se propone poner atención a otros géneros musicales que produzcan temas y obras con contenido social.

BIBLIOGRAFÍA

Aragüez Rubio, Carlos. “La Nova Cançó Catalana: Génesis, Desarrollo y Trascendencia de un fenómeno cultural en el Segundo Franquismo”. En: Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea, N°5, Universidad de Alicante, Alicante, 2006.

Argonés, Nelson. El juego del poder. De Rodríguez Lara a Febres Cordero, Corporación Editora Nacional, Quito, 1985.

Arratia, Alejandro. “Dictaduras Latinoamericanas”. En: Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura, vol. XVI, núm. 1, Universidad Central de Venezuela, Caracas, enero-junio, 2010. <http://www.redalyc.org/pdf/364/36415689004.pdf> consultado el 15 de enero de 2014.

Asensio Llamas, Susana. “INTRODUCCIÓN. Sobre la música en la política y la política en la música”. ARBOR Ciencia, pensamiento y Cultura. Vol. 187-751, septiembre-octubre 2011 ISSN 0210-1963.

Báez, René. “Hacia un subdesarrollo moderno”, en: VARIOS AUTORES. Ecuador: pasado y presente, Instituto de Investigaciones Económicas, Editorial Alberto Crespo Encalada, Quito, 1983.

Bethell (Ed), Leslie. Historia de América Latina. Los países andinos desde 1930, vol. 16, Crítica- Cambridge University Press, Barcelona, 2002.

Borges, Alberto. “Polémica al rojo vivo”. En: Revista Vistazo, N°232, Guayaquil, septiembre 1976.

Burgos, Dalton. Octubre 82: El ascenso del movimiento de masas y la encrucijada de la dirección política. CEDIS- Centro de Estudios y Difusión Social, Quito, s/f.

Burke, Peter. Formas de Historia Cultural. Alianza Editorial, Madrid, 2000.

Burke, Peter. ¿Qué es la historia cultural? Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

Cárdenas, Rosa Mireya y Miguel Jarrín (comp.), ¿Dónde está la sangre del pueblo? Ministerio de Cultura del Ecuador, 2010.

Chaouch, Malik Tahar. “La teología de la liberación en América Latina: una relectura sociológica”. En: Revista Mexicana de Sociología 69, núm. 3 (julio-septiembre), México, 2007.

Collado Herrera, María del Carmen. “¿Qué es la historia oral?” en: De Garay, Graciela (coordinadora). La historia con micrófono. México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 1994.

Concha, Miguel. "Teología de la Liberación". En: Norberto Bobbio, Nicola Matteucci, Gianfranco Pasquino (compiladores). Diccionario de la Política, Siglo XXI Editores, México, 1997.

Díaz, Clara. La Nueva Trova Cubana. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997.

Estupiñán de Burbano, Patricia. "Recuento del Período 1979-1990" en: VARIOS AUTORES. Nueva Historia del Ecuador. Vol. 11: Época Republicana V, Corporación Editora Nacional, Quito, 1991.

Godoy Aguirre, Mario. "El Cantar Opinando". En: Miguel Mora Witt (compilador). Somos el pueblo nuevo: 1975-2012, s/e, Quito, 2012.

González, Juan Pablo. "Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana", Revista Musical Chilena, Vol. 40, N°165, Santiago de Chile, 1986.

González, Juan Pablo. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos". En: Revista Musical Chilena, Vol. 55, N° 195, enero 2001. Consultada en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-2790200101950003 23-04-2014.

Guerrero Pérez, Juan José. La canción protesta latinoamericana y la Teología de la Liberación. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2005.

Guevara, Gerardo. "Música". En: Revista Diners, N°1, Editora Mantilla Hurtado S.A., Quito, 1979.

Herrera Araúz, Francisco. Si callan a los míos... gritarán hasta las piedras. Instituto Metropolitano de Patrimonio, Quito, 2012.

Hobsbawm, Eric. Historia del siglo XX, Editorial Crítica, Buenos Aires, 1999.

Ibarra Illánz, Alicia. Población indígena y desarrollo amazónico, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1987.

Illatarco Peñarrieta, Galo. La canción popular de protesta en La Paz, 1965-1990. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2007.

Leal Buitrago, Francisco. La Doctrina de Seguridad Nacional: Materialización de la Guerra Fría en América del Sur. Revista de Estudios Sociales N° 15, junio de 2003, Universidad de los Andes.

León Ramírez, Jaime. "Rosa Paredes: bandera de lucha de los maestros. Imagen de una joven revolucionaria". En: Revista Vistazo, septiembre 1973.

Manns, Patricio. “Los problemas del texto en la Nueva Canción”. En: Revista Musical Ecuatoriana EDO II Época, N°10, agosto, Quito, 2012.

Martínez Fissau, Vicente. De la crisis de la representación política de 1975 al establecimiento de un nuevo regimen en el Ecuador. Análisis de Coyuntura 1976-1979. Tesis para la obtención del título de Máster en Ciencias Sociales con Mención en Estudios del Desarrollo. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador, Quito, 1980.

Mejía Godoy, Carlos. Nicaragua: Guitarra y Fusil, Comité panameño de solidaridad con Nicaragua, Panamá, 1978.

Moncada, José. “La economía ecuatoriana de los setenta a los ochenta” en: VARIOS AUTORES. Nueva Historia del Ecuador. Vol. 11: Época Republicana V, Corporación Editora Nacional, Quito, 1991.

Mora Witt, Miguel (compilador). Somos el pueblo nuevo: 1975-2012, s/e, Quito, 2012.

Mullo Sandoval, Juan. “Panorámica de las músicas populares ecuatorianas”. En: Opus 27 Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador, Quito, 1988.

Mullo Sandoval, Juan. El Bolero Porteño. IPANC-CAB, Serie Patrimonio Vivo Compartido 1, Quito, 2013.

Nieto Orriols, Daniel, “Acercamientos a la historia cultural: el problema de la realidad, su deconstrucción y su representación”, Cuadernos de Historia Cultural, Crítica y Reflexión, ISSN 0719-1030, vol. 1, Viña del Mar, 2011.

Ochoa, Ana María, “El desplazamiento de los discursos de autenticidad. Una mirada desde la música”. En: Trans Revista Transcultural de Música, núm. 6, Sociedad de Etnomusicología, ISSN 1697-0101, junio 2002. Consultada en: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf> 15-07-2014

Pellegrino, Guillermo. Las cuerdas vivas de América. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.

Peralta Idrovo, Hernán Patricio. Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano, Tesis del Programa Maestría en Comunicación, UASB, Quito, 2003.

Pérez Flores, Hirmarys. “La Nueva Canción Latinoamericana en su forma y contenido. Bases ideológicas, principios y propuestas de orden social (1960-1970)”. En: Revista Humanía del Sur. Año 7, N°13, julio-diciembre, Universidad de los Andes, Mérida, 2012.

Polo, Rafael. Crítica y modernidad. Historia intelectual de la crítica en el Ecuador de los años sesenta a la primera mitad de los ochenta. Tesis para obtener el título de doctorado en Ciencias Sociales con especialización en Estudios Políticos, FLACSO, Quito, 2011.

Regalado, Juan Fernando. "Historia y sociedad en el período". En: Alicia Ortega Caicedo (coordinadora del volumen). Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República 1960-2000 (primera parte), vol.7, Universidad Andina Simón Bolívar- Corporación Editora Nacional Quito, 2011.

Rodas Chaves, Germán. La izquierda ecuatoriana en el siglo XX (Aproximación histórica). Abya-Yala, Quito, 2000.

Rolle, Claudio. La Nueva Canción Chilena, el proyecto popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, Bogotá, 2000. Consultado en: <http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspm-al-colombia-2000/>

Rodríguez, Silvio. Canciones del Mar. Ediciones Ojalá, La Habana, 1996.

Rodríguez, Vicente. 4 años de Nacionalismo Revolucionario: ¿Una experiencia frustrada?". En: Revista Nueva, N° 27, Quito, marzo, 1976.

Ruales, Juan. Los cantautores y la nueva canción. UNAPE, Quito, 2007.

Sandoval, Patricio. "Consideraciones sobre el compositor popular". En: OPUS 8. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Taller de Reprografía del Centro de Investigación y Cultura, Quito, enero 1987.

Tinajero, Fernando. "De la violencia al desencanto. Cultura, arte e ideología 1960-1979" en: VARIOS AUTORES, Nueva Historia del Ecuador, Vol. 11, Época Republicana V, Corporación Editora Nacional, Quito, 1991.

Ureña, Juan Carlos. Trovar: Memoria poética de la canción hispanoamericana. Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2013. p. 182.

Velasco García, Jorge H. El canto de la tribu. Un ensayo sobre la historia del movimiento alternativo de música popular en México. CONACULTA, México, 2004. pp. 30-31.

Villamizar Herrera, Darío. Ecuador: 1960-1990. Insurgencia, Democracia y Dictadura. Editorial El Conejo, Quito, 1990.

Velasco, Fabiola. "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". En: Presente y Pasado. Revista de Historia. Año 12, N° 23, ISSN: 1316-1369, Universidad de los Andes, Mérida, enero-junio, 2007.

Wong Cruz, Ketty. La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2013.

Ycaza, Patricio. Historia del movimiento Obrero. Segunda parte (De la influencia de la táctica del frente popular a las luchas del FUT), CEDIME-CIUDAD, Quito, 1991.

Ycaza, Patricio. “Seguridad Nacional y Derechos Humanos” en: VARIOS AUTORES, Los Derechos Humanos: el caso ecuatoriano, CEDHU-Editorial El Conejo, Quito, 1985.

Fuentes Primarias

BEAEP. Colección de Hojas Volantes 1901-1991. Monseñor Leonidas Proaño y otros, “Llamada a la solidaridad”, Riobamba, 27 de octubre de 1977.

Diario El Comercio, 16 de febrero de 1972. Año LXVII, portada.

Diario El Comercio, miércoles 5 de mayo de 1976.

Diario El Comercio, 28 de abril de 2007. (Editorial del historiador Milton Luna Tamayo).

Disco compacto 1984-1988: memoria y testimonio de nuestro pueblo, Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito, 2011.

Documental audiovisual La memoria de los peces. Red Nacional de Memoriales Públicos de Conciencia como parte del Memorial 1984-1988: memoria y testimonio de nuestro pueblo, Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito, 2011.

Duva, Jesús. El regreso de Julián Grimau, diario El País, edición digital de 19 de noviembre de 2006. http://elpais.com/diario/2006/11/19/domingo/1163911954_850215.html Consultado en: 15 de enero de 2014.

Entrevista a Ataúlfo Tobar, Programa “La Caja de Pandora”. Especial Jatari. Producción y conducción: Rodolfo Muñoz, Televisión Pública del Ecuador, 2013.

Entrevista a Enrique Sánchez realizada por María Gabriela Villacrés. Véase Anexo 1.2

Entrevista a Juan Mullo realizada por María Gabriela Villacrés. Véase Anexo 1.4

Entrevista a Jorge Mosquera realizada por María Gabriela Villacrés. Véase Anexo 1.3

Entrevista a Juan Ruales realizada por Hernán Peralta. En: Hernan Patricio Peralta Idrovo. Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano. Tesis del Programa de Maestría de la UASB, Quito, 2003.

Entrevista a Patricio Mantilla. Programa “Canciones Imprescindibles”. Especial Jatari. Producción y conducción: Sandra Martínez, Radio Pública del Ecuador, 2013.

Entrevista a Patricio Mantilla realizada por María Gabriela Villacrés. Véase Anexo 1.1

Entrevista a Víctor Jara realizada por Ernesto García Calderón en Panamericana Televisión de Lima, 17 de julio de 1973.

Filosofía y Plan de Acción del Gobierno Revolucionario y Nacionalista del Ecuador, s/e Quito, 1972.

Informe a la Nación del general Guillermo Rodríguez Lara. Presidente de la República en su Tercer Aniversario de Gobierno, Quito, febrero 1972- febrero 1975.

JUVENTUD REBELDE, Órgano de la Juventud Comunista del Ecuador, N° 48, Guayaquil, octubre-noviembre, 1976.

JUVENTUD REBELDE, Órgano de la Juventud Comunista del Ecuador. “Entrevista con los Jatari”, N° 46, Guayaquil, julio-agosto, 1976.

Ley de Seguridad Nacional, abril 2 de 1976. Decreto Supremo N° 275, publicado en el Registro Oficial, 12-IV-76.

Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino. Disponible en: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

Padilla, Alfonso. “Santa María de Iquique. Cantata Popular”. En: Lo Mejor de Quilapayún, Warner Music Colombia S.A, 2002. p. 1. Tomado del folleto del disco 1 correspondiente a la Cantata de Santa María de Iquique.

Sapiaín, Claudio. Documental Audiovisual Canto Libre. Suecia, 1979.

Testimonio de la cantautora argentina Marián Farías Gómez. Programa “A 50 años del Nuevo Cancionero”. Vivo en Argentina, Canal de la TV Pública de Argentina, Buenos Aires, 2013.

Testimonio de Horacio Salinas, integrante de Inti Illimani. Testimonio de Roberto Márquez, integrante de Illapu. En: Documental Canción Nacional. La Nueva Canción Chilena. Canal 13, Santiago de Chile, 2005.

Testimonio del cantautor cubano Lázaro García, en entrevista realizada por Sandra Martínez para el programa “Canciones Imprescindibles” de Radio Pública del Ecuador, 10 de julio de 2009.

Testimonio del cantautor cubano Vicente Feliú, en entrevista realizada por Sandra Martínez para el programa “Canciones Imprescindibles” de Radio Pública del Ecuador, 29 de abril de 2010.

Testimonio de Roberto Márquez, integrante de Illapu. En: Documental Canción Nacional. La Nueva Canción Chilena. Canal 13, Santiago de Chile, 2005.

Testimonio de Sandra Martínez, conductora del programa “Canciones Imprescindibles” de Radio Pública del Ecuador, 10 de febrero de 2013.

ANEXOS

1. ENTREVISTAS TESTIMONIALES

1.1 Entrevista a Patricio Mantilla

Nombre de entrevistado: Patricio Mantilla
Entrevista realizada por: María Gabriela Villacrés Martínez.
Fecha: Quito, 22 de marzo de 2014.

Patricio Mantilla, fue uno de los fundadores del grupo Jatari

Ma. Gabriela Villacrés: Estoy con Patricio Mantilla, fundador del Grupo Jatari realizando una entrevista para la investigación de mi tema de tesis. Buenos días Patricio, puedes indicarme ¿Cuáles son los inicios de Jatari, cómo inició este grupo?

Patricio Mantilla: Jatari empieza en 1970 su actividad, pero antes de iniciar oficialmente como Jatari , nosotros ya teníamos un grupo juvenil que trabajábamos cantando, bueno la música siempre ha sido nuestra atracción, entonces antes de llamarse Jatari teníamos un trío con Galo Molina que es un destacado médico en la actualidad, Carlos Mantilla mi hermano, que se dedicó totalmente a la docencia, es profesor en el Juan Montalvo y yo que en ese tiempo era estudiante universitario, pero que luego al darme cuenta de que tenía capacidad como para hacer profesión de la música ingresé al conservatorio ya por esos años de 1970.

Entonces ese fue el origen, teníamos un trío que nos gustaba cantar en serenatas, en las misas inclusive de la parroquia de San Blas, hacíamos... ahí había... los padres de ahí, los curitas nos incentivaban también a que hagamos música, y claro en la iglesia también nos dedicamos a hacer las misas... las primeras misas “a go go” que se llamaron antecitos de 1970, 1968... 69... por esas fechas.

Ya, pero de ahí les gusto la manera como hacíamos y alguien nos invitó al programa Gente Joven de la televisión y ahí es donde en realidad el grupo ya tuvimos que ponernos el nombre de Jatari y empezó... aunque ya antes habíamos incursionado en escenarios no muy conocidos, pero a través de la televisión y del programa Gente Joven del canal 8 que estaba liderado y producido por Fredy Elehrs entonces entre ellos y Polo Barriga también, ahí es cuando surgimos, nos hicimos conocidos y empezamos a hacer música latinoamericana.

Ahí es cuando surgimos, nos hicimos conocidos y empezamos la música latinoamericana. Ahora, para hacer música latinoamericana las influencias que tuvimos fueron de Quilapayún, especialmente del grupo Quilapayún de Chile que en esos tiempos ya estaba sonando... era conocido... Inti Illimani que estaba empezando a ser conocido y que también cuando vino aquí al Ecuador nos motivó muchísimo a este tipo de música, entonces decidimos dedicarnos ya como Jatari y en los programas de televisión a hacer música latinoamericana.

Ma. Gabriela Villacrés: Ah... perfecto, yo quiero preguntarte algo: ¿Tuvieron alguna influencia de la corriente la Teología de la Liberación el momento en que estaban en la iglesia, en los inicios de lo que sería Jatari?

- Patricio Mantilla: Claro que sí... o sea que los curitas de ahí de la parroquia de San Blas donde teníamos este grupo que te cuento antes de ser Jatari, eran muy progresistas ellos, entonces, por eso es que dieron paso a que hagamos con guitarra eléctrica las misas, toquemos las canciones de las misas ahí en esa parroquia...
...Eso no se hacía en ninguna otra parte, se suponía que esos instrumentos eran totalmente profanos, bueno y así... nadie antes había utilizado esos instrumentos que eran bien juveniles y que estaba ingresando también toda esa corriente del rock y todo eso no...
... Entonces, sí, eran progresistas, nos dejaban que nos desarrollemos y también fue la época en que empezamos a conocer todo esto de la Teología de la Liberación, como funcionaba en cuanto a la relación de la sociedad que también querían la liberación del pueblo, todas esas ideas para que la sociedad sea más igualitaria... Sí nos influyó...
- Ma. Gabriela Villacrés: Y en qué momento es que ustedes deciden iniciar con la música latinoamericana, ya empieza el grupo Quilapayún más o menos en el año 69, ¿Cómo llegan a conocerle a este grupo y cómo llegan a dar ese giro?
- Patricio Mantilla: A través de grabaciones, lo que conocimos en primera instancia eran canciones que ellos tenían... que ellos habían grabado no, no sé... “Qué dirá el santo Padre”... “La hierba de los caminos”... había mucha música que ya era conocida en ese tiempo y nosotros teníamos el repertorio que hacía Quilapayún.
Entonces con ese repertorio empezamos realmente a hacer música social y con esa influencia... nos gustaba el trabajo que ellos hacían de voces, las voces cómo juntaban, todo eso y por eso es que yo vi la necesidad que tenía que ser músico, o sea entrar al conservatorio para poder también hacer esos juegos de voces, saber cómo se estructuran las voces... pero la influencia de Quilapayún en nuestro caso fue definitiva, o sea nos encantó la música que ellos hacían, el mensaje que tenían en todas las canciones, en ese tiempo las canciones de ellos eran bastante contingentes, o sea que tenían presencia y hablaban en un lenguaje muy claro, entonces eso también nos gustó, en un comienzo hicimos el repertorio de ellos, después dijimos ya ahora nos toca también aportar a nosotros con nuestra forma de pensar en base de música ecuatoriana, entonces después de eso también empezó una etapa en la cual empezamos a hacer ya hacer la creación en base de problemas ecuatorianos y con música también ecuatoriana.
- Ma. Gabriela Villacrés: Perfecto, me mencionas que este programa Gente Joven empieza ya el grupo como Jatari y esto es en el año mil novecientos...
- Patricio Mantilla: 1970... sí el grupo nació en 1970, pero ese programa creo que era en 1971 que ya se inicia el canal 8, cuando se funda el canal 8 ese era uno de los programas que tenía de promoción... era Gente Joven. Entonces en ese tiempo nosotros también nos metimos en esto de la Gente Joven en el estilo de la música latinoamericana... por primera vez aquí en el país se daban cuenta de que también es una música muy bonita y que le gustó a la gente y también fuimos de los que ganamos ese concurso.
- Ma. Gabriela Villacrés: claro... ganaron...
- Patricio Mantilla: ... entre otros... claro...
- Ma. Gabriela Villacrés: ... y por ejemplo, ¿con qué tipo de música competían en este programa?
- Patricio Mantilla: De todo... pero había unos que cantaban música nacional, los pasillos, los de siempre, los comunes, había otros que cantaban otro tipo de música más bien

juvenil, o sea que era un programa de diferentes estilos, pero todo dentro del género de música popular digamos y entre lo popular está lo andino pero que nadie se había dedicado hasta ese momento a sacar cosas andinas... Nosotros por primera vez acá empezamos a tocar con un bombo, con una flautita y cuando trajimos al programa el charango era toda una novedad en este país, porque antes no se había escuchado un grupo que tenga esos instrumentos.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Cómo consiguieron los instrumentos?

Patricio Mantilla: Eso fue bien interesante... bueno en un comienzo era bien raro encontrar, pero nosotros mismos construíamos las quenas con el tubo este de pvc... cañerías... conocimos las flautas, pero había que construir y entre nosotros mismos construíamos esos primeros instrumentos así en esos tubos de pvc...

El charango alguien nos prestó pero después cuando ya iniciamos una gira por Perú y Chile nosotros mismos trajimos los instrumentos, compramos en esos países donde son más difundidos. Pero al comienzo era muy difícil tener esos instrumentos, si aquí no había ni quien haga.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Cuándo deciden ponerle el nombre Jatari?

Patricio Mantilla: Para el programa de televisión...

Ma. Gabriela Villacrés: ... porque he leído y encontré un primer nombre: "jatarishun runa cuna"

Patricio Mantilla: Ya... sí... es muy largo jatarishun runa cuna... levantémonos hermanos o levantémonos hombres... no... pero Jatari siempre... alguien sugirió... o sea no fue puesto exactamente por los que componíamos el trío, sino, teníamos alrededor de nosotros gente que trabajamos en proyectos sociales también en esa temporada, investigación social en algunos barrios de Quito y a alguien se le ocurrió que podríamos ponernos Jatari que es levántate, quiere decir en kichwa, entonces nos pareció bonito y un nombre que estaba corto y a la vez que sí pega como una interjección, un nombre rápido, entonces se le pega... pero jatarishun runa cuna sería la frase que en realidad corresponde a la idea de lo que el grupo quería hacer.

Ma. Gabriela Villacrés: Me comentas que en la iglesia tenían tres integrantes con los que empezó Jatari... ya para este programa Gente Joven ¿Cuántos integrantes tenía el grupo?

Patricio Mantilla: ... los mismos tres...

Ma. Gabriela Villacrés: ... los mismos tres... que me nombraste sí... qué tocaba cada uno... qué ejecutaba... qué instrumentos ejecutaba

Patricio Mantilla: ... Digamos mi hermano Carlos hacía la voz más baja del trío, Galo Molina tenía la voz de barítono, tenía ese papel de voz intermedia y yo hacía siempre la voz aguda, he tenido siempre esa tesitura de tenor, entonces los otros eran barítono y bajo, entre ellos se repartían hacer también las voces... lo que se necesite.

Así comenzó... mi hermano Carlos tocaba charango y quena también y Galo Molina tocaba la percusión, tocaba bombos, todo lo que es junto con el bombo, o sea algunos cascabeles o esas cosas que se necesitan también de repente junto con el bombo.

Ma. Gabriela Villacrés: Inician con un repertorio de Quilapayún, pero ¿En qué momento entran ya las creaciones de Jatari?

Patricio Mantilla: Enseguida, o sea que Quilapayún tuvo una influencia como decir para motivarnos a mantener el grupo y las canciones también que decían su mensaje, todo eso nos encantó y empezamos a buscar nuestra propia... digamos lenguaje y manera decir las cosas, entonces ahí empiezan las creaciones... pero enseguida... yo creo que estamos hablando de eso del año,

ya en unos dos años en 1972 ya teníamos las primeras creaciones que hablaban de los problemas de las 200 millas marítimas que en ese tiempo era uno de los puntos que el país luchaba por tener las 200 millas marítimas y el problema del petróleo que siempre ha sido fundamental, pero que sobre todo en ese tiempo estaban las compañías extranjeras aquí apoderadas de todo el petróleo, ellas eran las que explotaban y las que se llevaban y comercializaban y a nosotros nos tocaba solo el excedente de esas cosas, pero realmente no estaba en nuestras manos por decir el petróleo, entonces tenemos canciones que hablan de eso, de esos problemas de las 200 millas, del petróleo.

El problema un poco de la migración del campesino a la ciudad, o sea que alrededor de Quito en los barrios marginales son generalmente de campesinos que vienen a buscar trabajo en la ciudad entonces trabajan de albañiles, de cargadores... había ese problema muy latente, nosotros tenemos temas que ya lo hicimos con esa temática, no... lo hicimos con ese mensaje.

Sí desde que empezamos a crear realmente nuestra temática fueron los problemas sociales especialmente de Quito y del país.

Ma. Gabriela Villacrés: De igual manera en el año de 1972 inicia la dictadura de Guillermo Rodríguez Lara, ¿Cómo leen ese período desde Jatari?

Patricio Mantilla: Mira allí hay un asunto interesante... digamos nosotros como... ahí estamos hablando de que éramos estudiantes universitarios y nos identificábamos con los movimientos estudiantiles entonces íbamos por ejemplo a solidarizarnos en las huelgas de los obreros, o sea teníamos bastante actividad, o donde los campesinos donde había alguna cosa que había que apoyar en cuanto a reivindicaciones.

Ese era nuestro lenguaje y nuestro trabajo como estudiantes mismos, ligados a la música, pero también había el asunto de que como músicos nosotros ya estábamos buscando una profesionalización de eso y la profesionalización quiere decir adquisición de la técnica de música, yo era estudiante también del conservatorio ya empezaba a tener contacto con todo lo que es musical, composición todo lo que es la carrera como músico.

Entonces nosotros no teníamos por decirte una confrontación directa con la dictadura, o sea todos los que han pasado lógicamente teníamos un punto de vista de lo que estaban haciendo y nos enfocábamos a los problemas que se suscitaban por las políticas que tenían los diferentes gobiernos.

Pero organizadamente nosotros no teníamos un frente como para decir que nuestro frente luchaba por eso... el Jatari tenía la visión de la sociedad y como estudiantes teníamos nuestra manera de pensar... después de eso fue que nosotros ingresamos, nosotros más nos adentramos en un grupo político como tal. Pero antes de eso no, era el arte y a través de la música decíamos nuestro lenguaje de lo que nosotros creíamos lo que tenía que ser.

Ya después si fue un poco más programático, cuando ingresamos a un partido político, entonces ahí teníamos más orientación... tampoco a ese nivel a nosotros nunca nos decían qué tenemos que hacer sino más bien confiaban en la solvencia del grupo a nivel artístico y en el nivel de plantear cosas que nosotros reflexionábamos entre nosotros era justo la punta de lanza de que luego sería el movimiento de la Nueva Canción.

Ma. Gabriela Villacrés: Exactamente, justamente al movimiento de la Nueva Canción es que quiero llegar. En diferentes focos de América Latina se formaron el movimiento de la Nueva Canción de Chile, la Nueva Trova Cubana, el Nuevo Cancionero

- Argentino... ¿Cómo influyó esto en Jatari? ¿Ustedes también pensaron en un movimiento de la Nueva Canción en el Ecuador?
- Patricio Mantilla: Lógicamente, nosotros teníamos conocimiento de estos movimientos y pensamos que en el Ecuador también no podíamos estar fuera de la corriente de la Nueva Canción Latinoamericana, entonces aquí nos juntamos con todos los artistas progresistas que estábamos, también que queríamos una sociedad mejor, un mundo mejor, etc... y formamos un movimiento, ahí había toda una serie de grupos, tanto de teatristas, de bailarines, de músicos como tal que nos presentábamos en festivales muy grandes que organizamos en Quito, en los barrios populares de Quito toda una temporada hubo unos festivales inmensos que tenían música, que tenían danza, que tenían teatro, diferentes actividades, entonces era la gente que empezó a formar el Movimiento de Nueva Canción Ecuatoriana.
- Tuvimos inclusive reuniones para ir fijando, poniéndonos de acuerdo en las cosas que pensábamos y empezar a dar lineamientos sobre cuál es el papel de los artistas dentro de la sociedad, o sea todo eso sí se...
- Ma. Gabriela Villacrés: ¿Generaron algún documento con respecto a esto?
- Patricio Mantilla: Sí hay documentos, podríamos buscar, no sé exactamente dónde le tengo pero sí claro, había una declaratoria de los músicos que componíamos todo ese movimiento... son muy importantes... por ahí debe estar...
...de declaración de los músicos de la Nueva Canción que tiene la declaración que es muy exacto a lo que más o menos estaba pasando.
- Ma. Gabriela Villacrés: ¿Quiénes estaban aparte de Jatari en este Movimiento de la Nueva Canción?
- Patricio Mantilla: Me pones más difícil que no me acuerdo mucho exactamente quienes estaban... de los que así, recuerdo... Los Illiniza, Los Tiempo Nuevo... estaba el Pueblo Nuevo... si es que encuentro ese documento ahí está firmado por todos... déjame ver... lueguito buscamos...
- Ma. Gabriela Villacrés: ¿Cuándo graba por ejemplo Jatari el primer disco?
- Patricio Mantilla: La primera canción se grabó con este programa Gente Joven...
- Ma. Gabriela Villacrés: ¿Qué canción?
- Patricio Mantilla: “A mi palomita”, es un huayno boliviano, esa es la que se grabó en ese disco en 1971... de ahí cada año grabábamos un disco nosotros, o sea a partir de esa grabación salen discos con el apoyo de la Universidad Central...
- Ma. Gabriela Villacrés: Este que tienes del apoyo de la Universidad Central está grabado en el año 1972, el primer long play...
- Patricio Mantilla: Verás lo que podemos hacer es que yo tengo todo lo que grabó, pero de memoria no te puedo decir... ese documento te puedo buscar, sino de la computadora le bajamos... ahorita no...
- Ma. Gabriela Villacrés: Cómo se desarrolla a largo de estos años el Grupo Jatari, se van profesionalizando, van grabando discos... ¿Cómo es su trayectoria?
- Patricio Mantilla: Mira una vez que nosotros vimos que podíamos subsistir con el trabajo del grupo, esto más o menos por el año 1973 que ya nos decidimos a vivir de lo que es ser músico popular entonces vivíamos de los contratos.
- Ventajosamente el grupo era muy conocido y teníamos muchos contratos en todo el país y después empezaron las giras internacionales, por ejemplo ya en 1975... a Colombia habíamos ido bastantes veces antes de eso... pero hubo gira en EEUU en 1975... 1977 ya fue a Alemania a los festivales de Canción Política en el 77... 1978 no sé estábamos en una gira en Rusia y de ahí participamos en el Festival de los Estudiantes en 1978 en Cuba...

... Había muchísima actividad, hartísima actividad, realmente toda esa época fue la época de oro del grupo, toda esa década de 1970, 80 hasta 85, más o menos 1985 que el grupo estuvo en todas partes donde te puedes imaginar aquí en el país, en todas las provincias, en las ciudades principales, en todas las fiestas importantes... no sé la Fiesta de las Flores y de las Frutas, también en Ambato, en Ibarra, teníamos hartísima actividad en todo lado, ya totalmente profesionales, y cada año nos propusimos hacer un disco, entonces estamos hablando de que el grupo en todo ese tiempo grabó unos 18 discos aquí y fuera del país.

En EEUU cuando fuimos, ahí hubo tres discos, en Alemania también salió otro disco cuando estuvimos ahí, esos discos eran en el exterior, pero aquí en el Ecuador cada año presentábamos un disco de todo lo que se había hecho.

Ma. Gabriela Villacrés: A partir del año 1973 que se produce el golpe militar en Chile, considero que hay una ruptura no de la cuestión de la música latinoamericana y sobre todo de la Nueva Canción empiezan a sonar más y empiezan a emular muchísimo muchos grupos a lo que es Quilapayún, Inti Illimani... Y también empiezan a cobrar fuerza desde Europa donde se encontraban estos grupos a raíz del golpe. ¿Cómo les recibe igual el grupo europeo y cómo ves después de 1973 su estancia en la música?

Patricio Mantilla: Bueno eso del golpe de Chile en 1973 fue un golpe durísimo a nivel político y psicológico sobre todo para nosotros, enseguida hicimos la canción "Las manos de Víctor Jara" cuando nos enteramos de que fue asesinado... Igual revivimos la música de Quilapayún e Inti Illimani que eran los grupos más conocidos, aquí en el Ecuador se hizo una campaña de solidaridad con Chile pero muy fuerte, muy grande, había eventos muy continuos de solidaridad con Chile...

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Quién proponía esto?

Patricio Mantilla: Sí... nosotros como Jatari bastantes... otros la universidad, o sea bueno había diferentes instituciones, como era una cosa tan importante sí había instituciones que patrocinaban digamos estos movimientos de solidaridad... chilenos que también estaban en aquí en el exilio hacían sus festivales y cosas, pero era una campaña muy grande y esto era a nivel mundial porque te cuento que igual cuando fuimos a EEUU o fuimos a Alemania, justo la temática era la solidaridad con Chile algo que a nivel mundial mismo tuvo resonancia y más bien pienso que se extendió la manera de pensar y las intenciones y la lucha que había en Chile se reavivó y fue un ejemplo para toda la gente que estaba alrededor, impactó a los otros países.

Ahí tuvimos también Jatari muchísimo trabajo en ese punto, bastantes campanas de solidaridad... El grupo se caracterizaba por eso, por estar en todas las campañas de solidaridad que coincidían con nuestra forma de ver la sociedad y también el mundo, estábamos ahí.

Creábamos inclusive canciones para ir a estrenar justo a esos festivales... a esos eventos

Ma. Gabriela Villacrés: Por ejemplo tengo un dato de un disco que es conocido en Europa como música tradicional del Ecuador, una de las canciones fue nominada como la canción más difundida en la URSS, ¿Qué canción fue?

Patricio Mantilla: "La flor del café" fue denominada, tuvo esa nominación en Rusia... en la Unión Soviética

Ma. Gabriela Villacrés: Otra de las preguntas a las que quiero llegar es... ustedes integran en su repertorio musical ya investigaciones sobre música del Ecuador. ¿Cómo llegan a estas investigaciones?

Patricio Mantilla: Jatari tuvo... para dedicarnos a la creación y composición de nueva música aquí ecuatoriana... el Jatari realizó todo una... primero nos capacitamos en investigación en el Instituto Ecuatoriano del Folklore, luego ya con ese conocimiento fuimos a investigar las fiestas aquí en el país, entonces yo me acuerdo que el carnaval de Licto uno de los temas que tenemos muy conocido es porque investigamos, fuimos allá a recoger material en uno de los carnavales de allá de Licto ahí en la provincia del Chimborazo... bastantes temas se grabaron y allí salió ese tema.

Otros temas hicimos por ejemplo investigando acá en Imbabura, algunos temas como Peguche tío... esta mi negra guitarrita... casi todos los temas que pusimos una vez en disco que se difundió muchísimo fueron de investigación, entonces esa era nuestra base de conocer los ritmos ecuatorianos en la misma fuente digamos... y de ahí salieron muchísimas generaciones con esos ritmos y con el sonido y las escalas de la música ecuatoriana.

O sea que sí hubo una preparación anterior para hacer toda la creación que se hizo con el Jatari que es bastante, se investigó la música ecuatoriana.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Esto investigaron en conjunto con el Instituto Ecuatoriano del Folklore?

Patricio Mantilla: No, no, no ahí solo recibimos una capacitación y de ahí nosotros salimos por nuestra cuenta con grabadora en mano, con cámara fotográfica, con todo lo que se podía, tenemos todo un trabajo de investigación que publicamos después en el Instituto Andino de Artes Populares, publicamos un folletito con estas investigaciones.

Ma. Gabriela Villacrés: Sí he leído el IADAP tiene incluso colgando algunas cosas en digital en la web... Una de las etapas que me parece muy importante en el grupo es la creación de la escuela Música Nativa

Patricio Mantilla: En 1977 más o menos creamos esa escuelita... con el interés de difundir nuestro trabajo, ya no éramos solamente un grupo musical sino también nos dedicamos a ser profesores de música y creamos la escuela de Música Nativa... si no me equivoco está en el año 1977 que se creó la Peña Jatari Tambo... ahí las noches funcionaba como para dar conciertos y para eso, como un pequeño teatrillo, pero de día se daba clases, y después cuando la peña se extendió y se hizo más grande el local también se extendieron los horarios y todo eso y dábamos clases por la mañana y por la noche había conciertos con gente invitada o nosotros mismos dábamos los conciertos.

Una etapa bien chévere, muy dinámica, porque ya todo el tiempo estábamos en la música, inclusive ya creando una nueva generación de artistas y de músicos, entonces... sí de esa escuela han salido bastante gente que formaron nuevos grupos aquí en Quito por lo menos, que se formaron grupos con esa influencia no, de la escuela.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Quiénes eran sus alumnos? ¿Quiénes asistían acá para poder caracterizar quienes estaban interesados en aprender, porque también me imagino que en esa época en el conservatorio era muy difícil que entre la música andina en el ámbito académico.

Patricio Mantilla: Era prohibido tocar música nacional dentro del conservatorio. En ese tiempo también yo era estudiante en el conservatorio pero ahí no permitían tocar

música nacional, era solo para tocar música europea, era como prohibido tocar así música ecuatoriana... era lo más contradictorio del mundo.

Entonces claro de ley el conservatorio hasta el momento actual mismo no hay una carrera de música latinoamericana ni popular que todos los conservatorios del mundo que conozco sí tienen una especialidad para estudiar la música de su país, pero aquí no hay porque ellos difunden y solo existe el sistema occidental y la música occidental todo lo que es repertorio europeo y clásico, todo lo que tiene que ver con la onda de la música europea, entonces por eso pusimos nosotros como alternativa la propia escuela nuestra para poder difundir ritmos ecuatorianos, la música de Jatari especialmente con las investigaciones y todo.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Y quiénes se acercaban a esta escuela?

Patricio Mantilla: No, sí teníamos alumnos que hasta ahora de repente me topo con algunos que yo sé que forman y formaron grupos de música latinoamericana que igual han funcionado aquí en el país.

Ma. Gabriela Villacrés: Otra de las etapas que me llama bastantísimo la atención es la formación del IADAP, ellos tienen en un nivel académico tratan de construir esta categoría y enfoque de la música popular. Háblame sobre esto a mí me parece muy interesante porque por primera vez se empieza a topa desde la investigación esta categoría...

Patricio Mantilla: Este instituto es parte del Convenio Andrés Bello o sea que existía en diferentes países aquí de América Latina, está Colombia, está Venezuela, Panamá, está Bolivia, está Ecuador y Perú... entonces en todos ellos existe el Instituto Andino de Artes Populares y cuando el Jatari ingresó, porque ingresamos si bien como trabajadores empleados individuales, pero ahí estábamos todos los que éramos casi del grupo no... entonces allí se llevó a cabo claro la tradición que tenían ellos del arte popular que es conocer, recoger, recopilar todas las manifestaciones de arte popular y a la vez buscar el significado, todo lo que estaba dentro de la cuestión del arte popular, entrar al análisis de todo lo que podía recopilarse... entonces yo estaba lógicamente en el área musical, estaba Rodrigo Robalino, Ataulfo Tobar trabajaba también en ese instituto.

Entonces, él inclusive se fue a especializar a Caracas en investigación para tener mejores productos de su investigación, entonces la gente estaban muy preparados.

Yo me dedicaba lógicamente a la recopilación de música, después a la investigación y edité yo cuando trabajé en el IADAP también una serie de folletitos de música popular que hablábamos así de investigar de las diferentes etapas de la música popular aquí en el país, desde el tiempo prehispánico, después cuando vino la colonia hasta la actualidad. O sea son folletitos que tienen un estudio no muy profundo pero sistemático de todas maneras.

Entonces sí, era muy buena esa etapa porque nos ayudaba a centrar digamos el trabajo, ya lo llevamos de una forma más sistemática y eso lógicamente sí ayudaba también al grupo porque cualquier cuestión que necesitábamos también podíamos recurrir al IADAP que tenía especialización en algunas cosas del arte popular. Fue una etapa en la cual sí colaboró el Jatari también en eso con el IADAP y que también nos sirvió a nosotros para perfeccionar el trabajo que hacía el grupo.

Ma. Gabriela Villacrés: Claro... ¿Cómo defines la música popular?

- Patricio Mantilla: Es una manifestación de la sociedad, no, la música popular, nuestra sociedad se compone de diferentes culturas en el caso del Ecuador y cada una tiene su sistema musical su manera de expresarse a través de la música donde expresa las vivencias en todos niveles, desde religiosas, no sé las cuestiones sociales como matrimonio, trabajo, la muerte... en todos los sentidos se expresa a través de la música, en el caso de la música... pero también le sirve para expresar sus anhelos sus aspiraciones, sus problemas, la manera cómo piensa. Entonces la música popular realmente es un lenguaje es una manera de expresarse de una comunidad, de un pueblo, de un sector, de un grupo cultural, que se expresa a través de los sonidos, de instrumentos musicales, a través de poemas, de coplas, o sea es riquísimo, toda una variedad... La música popular es esa expresión del pueblo como tal.
- Ma. Gabriela Villacrés: Perfecto, me comentabas hace un momento cuando te pregunté cuando la lectura que tenía Jatari de la dictadura de 1972, me hablaste que posteriormente ustedes tienen una vinculación política con algún partido. Cuéntame más sobre esta etapa, ¿En qué año sucede, con qué partido se suscriben?
- Patricio Mantilla: Ya, esto sucede entre los años 1975 – 1977 que empezamos a vincularnos al Partido Comunista del Ecuador, entonces, a través de ellos es justo que por ejemplo ya fuimos invitados al festival de la República Democrática Alemana en Berlín pero era el lado socialista, después hicimos una gira en Checoslovaquia y más tarde en la Unión Soviética, entonces eso fue los contactos hechos a través del Partido Comunista por ejemplo. Entonces en el Partido Comunista como tal nos servía de una orientación para hacer nuestro trabajo porque en el plano de la música mismo, era la primera vez que ellos se topaban con que un grupo musical estaba formando parte de sus filas, entonces tampoco había ninguna experiencia en eso por lo tanto para ellos también era como novedoso, como una cuestión que les apoyaba en el trabajo político que tenían... Y para nosotros también no, era una cuestión nueva ver que hay gente organizada que quiere llevar adelante un proyecto. Entonces nosotros nos sumamos ahí, lógicamente, como te explico para nosotros era una... Ahí encontrábamos la forma, un desarrollo en el pensamiento, o sea que nunca nos impusieron ellos por ejemplo la idea de que aquí se piensa así y hagan una canción que diga esto, no, más bien nosotros éramos los que proponíamos: pensamos que ante lo que estamos conversando y diciendo que tenemos que plantear esto... Veán ustedes son los que conocen, son los artistas y dominan la materia musical y también lo que tienen la forma de decir en ese plano... Entonces siempre tuvimos esa libertad, era una orientación para nosotros, pero bueno, interesante, porque a través de eso también luego se amplió cuando ya participamos en el FADI, Frente Amplio de Izquierda, después participamos en el LN el partido Liberación Nacional y estuvimos bastante ligados todo el tiempo a las actividades en ese punto ya más organizadas a través de los movimientos de izquierda. Si fue una etapa que nos consolidó bastante en el pensamiento porque llega un momento en el cual si no hay una orientación clara y no hay una discusión teórica clara de parte de la gente que está interesada en llevar un movimiento, como que te pierdes, o sea como se pierde el discurso que uno quería decir con las canciones, también uno se desvía un poco entonces necesita esa orientación, para nosotros fue básico.

Ma. Gabriela Villacrés: Ya... en esa época también ya en el año 1976 donde entra la siguiente dictadura que va después de la Rodríguez Lara con una posición un poco más radical y también realizando más violaciones a derechos humanos. ¿Cómo lee Jatari esto, tuvieron alguna especie de censura? ¿Qué sucede aquí?

Patricio Mantilla: Una de las cosas que nos ayudaban a nosotros era que el grupo era bastante conocido, entonces éramos muy conocidos a nivel ya del Ecuador un poco ya afuera, afuera éramos más conocidos que aquí adentro pero de todas maneras no tuvimos realmente problemas como esos sino cuando la gente, cuando los medios de comunicación se enteraron de nuestra militancia política que éramos gente ya de izquierda, sí nos cerraron desde antes de la dictadura mismo los micrófonos, o sea ya no nos invitaban a la televisión, ya en las radios era difícil ingresar, sí tuvimos un poco en ese sentido los medios que nos cerraron las puertas bastante.

Pero como digo éramos un grupo conocido entonces teníamos igual nuestros contratos, nuestras invitaciones y de eso vivíamos no... pero sí nos cerraron, ya no nos invitaban a entrevistas, pero problemas políticos por ejemplo como cuando León Febres Cordero, así que hayamos tenido persecución esas cosas, no hubo en ese sentido porque realizábamos nuestro trabajo a la medida en que podíamos... Sabíamos lógicamente que había problemas graves de violaciones de derechos humanos y todo eso y dentro de las canciones está en el lenguaje poético ciertas libertades y cosas así... no o sea, también seguimos haciendo nuestro trabajo pero no en un enfrentamiento directo con el que estaba de turno aplicando estas medidas. En ese punto el Jatari siempre ha dicho lo que tenía que decir en la medida en que teníamos acceso a los lugares donde nos permitían estar, no pero así que haya habido un problema directo o que nos hayan perseguido o cosas así... no pasó nada...

Ma. Gabriela Villacrés: Por ejemplo, a mí me llama la atención bastantísimo este trabajo, la Cantata Daquilema

Patricio Mantilla: A eso es importante...

Ma. Gabriela Villacrés: Aquí se habla de la persecución a Daquilema en la época de García Moreno, pero topan en un momento una frase de todos los perseguidos políticos y nombran a los masacrados en AZTRA que se dio en esta segunda dictadura militar de los años 70

Patricio Mantilla: Bueno la cantata es un punto muy básico digamos para Jatari, pero esto nace de, porque esto fue creado y fue ideado por la Unión Nacional de Periodistas que en ese tiempo estaba presidida por Marcelo Cevallos. Marcelo Cevallos era el presidente y ellos impulsaron un concurso de cortometrajes nacionales y ahí es donde la UNP propone un cortometraje que se llama Daquilema y todo el texto y todo el guión y todo es de Marcelo Cevallos Rosales y buscaron al Jatari para que pongamos la música entonces a mí me entregaron toda la poesía, todo lo que es guión todo eso e hice la música de todita la cantata, todos los temas que componen la cantata... todas las melodías que tiene esa cantata... en la película se utilizó esas grabaciones como banda sonora de la película y ganamos el premio a la mejor sonorización de cortometraje nacional, igual Daquilema ganó ese concurso por el mensaje, por la edición y por todo lo que fue hacer por primera vez un cortometraje nacional, porque ahí estaban empezando, estaban totalmente comenzando igual los cineastas. Entonces a ese nivel hubo ese reconocimiento el Jatari consiguió, gana el premio junto con la película, con el actor y fruto de ese cortometraje es la crónica cantada Daquilema, porque se amplió, se hizo un disco con todo ese

trabajo. La película simplemente suena la música, pero en el disco está toda la obra completa que ganó igualmente ese reconocimiento.

Pudimos hacerlo porque igual pensamos que todos estos hechos históricos tienen que estar siempre presentes, eso nos sirve como ejemplo porque se trata de un levantamiento indígena muy importante en el tiempo de García Moreno, que lógicamente después fueron masacrados, perdieron, fueron reprimidos y todo, pero como hechos históricos son situaciones que sirven como ejemplo para movilizaciones posteriores y prácticamente más bien la clase dominante esconde estos hechos como que no hubieran existido y nuestro papel como músicos, como artistas es dar a conocer justamente eso que ellos esconden porque sí es parte de lo que es nuestro pueblo y de un sector tan importante como es el sector indígena.

Ma. Gabriela Villacrés: Tengo igual el conocimiento que ustedes producen una rapsodia, Chicho...

Patricio Mantilla: ¿El tema Chicho?... Chicho le decían a Allende, entonces igual cuando se dio el golpe de Chile entre las canciones que se hicieron que es el homenaje a las manos de Víctor Jara un bonito tema que está grabado en algún disco... Pero igual fue la motivación para escribir ese tema fue esto que pasó en Chile y un homenaje a Allende realmente ese tema Chicho.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Cómo ves el transitar de la Nueva Canción a lo largo de los años, en los noventas va perdiendo fuerza, cuál es tu lectura de la Nueva Canción en este tiempo?

Patricio Mantilla: Digamos que se ha ido un poco transformando pero porque la motivación principal es lógicamente partir de los ritmos andinos, de los ritmos latinoamericanos, de los ritmos que cada país crea en base de la riqueza musical que tiene. Pero el lenguaje viene a ser parecido, buscar una nueva sociedad, una sociedad más justa, una justicia social, todo esto que es mejorar la vida de la población.

En todos los países latinoamericanos tenemos problemas parecidos, entonces el lenguaje viene a ser parecido. Muchas de las canciones de la Nueva Canción son música protesta, que quiere decir que el lenguaje es totalmente directo, directísimo, o sea sin mucha, por decir algo, sin que sea esto peyorativo, sin mucha poesía, sino más bien un lenguaje que tú lo dices de frente, con las palabras así muy claras.

La nueva canción tiene un desarrollo hacia lo poético, hacia lo totalmente artístico en el plano del lenguaje y el Jatari se ubicó en ese plano.

Nosotros pensamos que así como en música lo dices de una manera muy bonita muy elaborada, buscando que todas las melodías tengan su propio desenlace, desarrollo, todo lo que en la música se tiene como regla de oro que todo lo que suene bien es lo que va a gustar que quiere decir que es lo que está elaborado, entonces para eso también hay que hacer cosas muy bonitas a nivel musical y muy bonitas en la forma de decir, entonces igualmente nosotros nos dedicamos a hacer poesía, a buscar poesía que en definitiva dice lo mismo, menciona el mismo problema social no, pero con un lenguaje auténtico, esa es la diferencia.

Entonces si había desarrollos entre, hay diferente en la nueva canción música que es más contingente, más directa, más de coyuntura y música que es un poco más elaborada en cuanto a su lenguaje poético a todo eso, también la Nueva Canción tiene un espectro así amplio en cuanto a lo que es la creación. Ahora yo veo que a nivel continental mismo no ha disminuido la producción de la nueva canción, más bien ha aumentado con el transcurrir de problemas

de la dinámica social, ha aumentado porque siempre va a haber temáticas sobre las que hablar, la Nueva Canción ha desarrollado yo qué sé, bastante, sigo oyendo música muy bonita, tal vez le ponen otros instrumentos más actuales o algo electrónico, pero no es mucho significado con el instrumento que se haga sino más bien lo que quieres dar a entender con la sonoridad de un silbato, de una zampoña... bien tocada, bien puesto en el sitio preciso es igual lo más maravilloso que existe en música es la expresividad, es la espontaneidad en la creación, es estar siempre ligado a una manera de pensar de los problemas sociales.

Para mí la Nueva Canción ha desarrollado mas bien, o sea no se ha estancado a pesar de que por ejemplo con la caída del Muro de Berlín, con la caída del socialismo muchos decían que ya nos quedamos sin discurso, pero no, nos quedamos lógicamente viendo y analizando el problema, qué fue, qué es lo que pasó... tal vez nos sirvió para plantear de otra manera las cosas, nomás, el ser humano es creativo en esencia y por lo tanto ahora es tal vez otra forma de decir las cosas, los problemas son tal vez más cercanos o a veces hasta más universales como el problema ecológico, no sé ahora que está todo esto del medio ambiente, y cosas así, o sea todo evoluciona y el discurso no se va a terminar nunca y como esencialmente la Nueva Canción es creativa siempre hay una cantera de ideas que va a aparecer... Yo he visto que ha habido desarrollo

Ma. Gabriela Villacrés: Hay algunas canciones de grupos como Quilapayún que sirvieron como parte de campañas políticas, sirvió para la UP en año de 1970. ¿Jatari aportó alguna canción para campañas políticas?

Patricio Mantilla: Así a nivel de Quilapayún no, porque ellos estaban inmersos totalmente en lo que es ya la campaña para llevarle a Allende al poder por ejemplo.

Ma. Gabriela Villacrés: Sí, estamos en momentos distintos

Patricio Mantilla: Ellos hicieron ese tipo de canciones y las hicieron de una manera maravillosa y perfecta, entonces pero nosotros nunca hemos estado en esa situación, o sea de que hubiéramos tenido una campaña que ya estábamos por llegar al poder y se necesitaba apoyar con las canciones, no en ese sentido así directamente no. Por ejemplo, no se difundió, hacíamos canciones para el LN para Liberación Nacional cuando estábamos en esa época, sí hubo el himno del LN, hubo algunas cosas que se empezaron a escribir, pero no, quedó ahí, no tuvo una difusión grande, es que no estábamos en el momento así tan cercano de tomarnos el poder o de llegar al poder como tal, entonces son momentos diferentes, pero si hubiera tocado hacer, igual hubiéramos hecho, pero no estábamos en ese nivel como tal.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Y haciendo una lectura actual, cómo está la Nueva Canción, la política y Jatari?

Patricio Mantilla: Sí ahora igual, lo que hay que analizar es los problemas que hay que ir solucionando en la sociedad y escribir sobre eso, o sea que nosotros sí estamos abiertos por ejemplo a la unidad continental siempre estuvimos abiertos a la unidad latinoamericana y eso hay que seguir haciendo, a la solidaridad social con los grupos más marginados que tienen más problemas a todo nivel, sí también, a solucionar tal vez la cuestión ecológica que nos va a incluir a todos así seamos del color que seamos, algún rato ya nos tenía con nosotros, entonces eso hay que seguir haciendo, enfocando los problemas actuales, eso no nos quita igual la perspectiva, lo que han cambiado son los momentos y ahora el grupo igual funcionando, estamos perfeccionando más todavía la

parte técnica musical como tal, estamos buscando poesía, hemos recopilado bastante poesía para tener de dónde escoger las que estén más adecuadas con los momentos actuales, se sigue trabajando en ese punto, sí también tenemos creaciones últimas que están más bien sobre cosas puntuales en el nivel musical, bastantes cosas instrumentales tenemos, pero que hablan sobre el Sincholagua, que hablan de así de cosas naturales que necesitamos abrir los ojos y también saber que existen porque casi ahora la tecnología y todo el problema de globalización como que ha tapado un poco la naturaleza... entonces hay que seguir haciendo eso también...

Creo que sabemos lo que queremos hacer pero han cambiado hartísimo las condiciones, ahora ya no es tan fácil la difusión de grupos como el nuestro, ya no es muy fácil, ya no tenemos tantas presentaciones como antes que teníamos hartísimas. Cuando hay una función aprovechar al máximo para decir lo que necesitamos decir y nada más, pero se sigue... seguiremos haciendo la música de la Nueva Canción latinoamericana y la ecuatoriana hasta cuando podamos.

Ma. Gabriela Villacrés: A mí me llama la atención también la presencia de integrantes de Jatari en la Orquesta de Instrumentos Andinos, hay también una perduración de lo que es la investigación, la producción musical ecuatoriana, entonces cuándo parece la Orquesta de Instrumentos Andinos?

Patricio Mantilla: Si bien ese es un proyecto del Municipio Metropolitano de Quito, pero fuimos unos de los convocados para presentar un proyecto, entre otros maestros que presentaron proyectos como fue el maestro Carlos Bonilla Chávez también presentó un proyecto para eso, Enrique Sánchez, Ernesto Guerrero presentaron proyectos.

Ganó mi proyecto, escogieron mi proyecto que estaba más de acuerdo con lo que el municipio necesitaba, entonces ese proyecto fue aprobado y se trata en definitiva de darle más sonoridad a la música ecuatoriana, porque hasta el momento habíamos hecho en tríos, en cuartetos, máximo así en grupos de seis, siete, ocho personas, igual tiene eso una sonoridad especial tiene grupos característicos de música ecuatoriana que están conformados así con tríos, cuartetos y cosas... Pero esto fue interesante porque se transformó en un gran experimento, nunca antes había habido una orquesta aquí en el país, entonces la idea era conjugar toda esa cantidad de timbres y con instrumentos andinos y con instrumentos así tradicionales para tener una sonoridad grande y realmente se consiguió, no sabíamos cómo iba a resultar, pero de todas maneras del conocimiento y de la experiencia que tuvimos a través del Jatari se consiguió esta orquesta, esto sale porque el Jatari ha tenido muchísima experiencia en hacer, hemos trabajado con la orquesta sinfónica, otro tipo de músicos... o sea experiencias ha habido pero una así tan grande como la Orquesta de Instrumentos Andinos no había aquí en el país.

Yo tenía en mi mente cuando me dijeron esto, yo sabía que va a sonar porque conozco los instrumentos, la sonoridad la tengo en la cabeza, yo sé las posibilidades que pueden tener, entonces sí, yo presenté el proyecto y ventajosamente se pudo realizar y en la práctica resultó mejor hasta de lo que pensaba porque ahí ya contamos con el aporte de músicos formados en el pueblo, o sea, son músicos populares que la mayoría cuando recién ingresamos a la orquesta no tenían conocimientos de música así de conservatorio, académicos, pero de música lógicamente eran muy expertos y tocaban ya la música popular, simplemente hubo que juntar y después darle un poco sistematización y utilizar del conocimiento occidental lo que se requería.

Entonces ahí le juntamos un poco lo empírico con lo académico por decir algo, lo técnico, y en términos de la música popular mismo, juntamos un poco de la manera de ver académica con todo lo que es ese riquísimo desarrollo de la música popular o sea que lo empírico tiene años de estarse perfeccionando y es muy superior a lo que hay en el conservatorio.

Conjugar todo esto y toda esa espontaneidad que tiene el músico popular lograron un producto que es muy bueno, es muy bueno ese proyecto ha gustado en todo lado, ha sorprendido en todo lado, les gusta como quedó y siempre es experimental, esto está recién empezando y va para largo con ese grupo todavía.

Ma.Gabriela Villacrés: Cuéntame sobre Jatari tambo

Patricio Mantilla: Jatari Tambo, realmente llegó a ser un punto de encuentro, cuando fundamos esa peña era con un objetivo netamente cultural, o sea que se daba una función y ahí se acababa la actividad digamos y ahí la gente se iba a la casa, después cambió hartísimo con las peñas no tiene comparación, pero con las peñas que existieron después se quedaban toda la noche y bebían y todo eso ya... cambió...

Pero nosotros cuando comenzamos tenía un aspecto netamente cultural, ahí se hacían exposiciones, no solamente el canto, sino exposiciones hasta de bordados indígenas, había unas cuantas cosas que se hacía...

Era escuela por la mañana y era el punto de encuentro donde llegaban todos los artistas que pasaban por aquí por el Ecuador, muchos de los exiliados políticos en otros países pasaban por aquí, como por ejemplo estuvo Manuel Capella, pasaron no sé, el Quilapayún, pasaron gente de Bolivia, de Colombia, María Escudero de Argentina con su Grupo Síripo, Ernesto Cavour, que vino también, tenemos la lista que está en la programación en los periódicos.

Cada fin de semana era presentación de artistas, generalmente venían extranjeros, era el punto de encuentro, el único lugar donde podíamos realmente compartir con gente que hacía similar trabajo en sus países era la Peña Jatari Tambo, fue un lugar de encuentro pero extraordinario. Muy representativo para esa época.

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Cuántos años duró más o menos esta peña?

Patricio Mantilla: Esta peña yo creo que duró unos tres o cuatro años, sí porque después empezaron a parecer otras peñas que distorsionaron totalmente el sentido cultural que tenía esta peña entonces nosotros a ese nivel no podíamos competir, ya no podíamos quedarnos toda la noche hasta que... vendiendo trago y así haciendo música de otra manera...

Ya no estaba dentro de nuestros objetivos y cerramos y fue mejor porque en mi caso por ejemplo, que me tocaba estar ahí estaba encargado de poner música, hacer música y presentarme, tres de la mañana y todavía había gente que no quería irse... pucha ya estaba... una molestia... yo a las siete tenía clases en el conservatorio... Ya no soportaba por ejemplo ese nivel que se dio, pero la importancia con la que nació y hasta cuando nosotros decidimos que ya no queríamos tener la peña porque un poco empezó a convertirse y la competencia tenía ese nivel, entonces preferimos que eso quede con la función y con la importancia que te manifiesto que tenía en un comienzo, que era un punto de encuentro.

Y algo bien interesante es que la peña Jatari Tambo tenía una presencia permanente en los rotativos impresos del país, era una constante en las

agendas culturales de los diarios capitalinos por ejemplo, a veces no había otra noticia cultural sino solamente lo de la peña Jatari Tambo.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Con qué sellos discográficos grabaron?

Patricio Mantilla: Para el primer disco ya se interesaron hasta en FEDISCOS de Guayaquil y en FADISA que había aquí... bueno no sé... esos sellos, pero cuando fuimos ya que Jatari, que exclusivo...

Ellos enseguida que sale algún artista que tiene alguna perspectiva quieren que sea artista exclusivo... pero que nos pasó a nosotros... ya venga, queremos que sean artistas exclusivos, chévere, ya a grabar disco, pero ellos quisieron que esto tienen que grabar... querían que grabemos lo que según las condiciones del mercado ellos consideraban que era comercial...

Entonces nosotros dijimos no... nada!!

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Quiénes les decían eso?

Patricio Mantilla: Por ejemplo FEDISCOS... o sea las empresas de discos querían que seamos exclusivos pero para que grabemos lo que ellos según los estudios de mercado ellos querían...

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Cuáles eran las disqueras en esa época?

Patricio Mantilla: FEDISCOS, FADISA... ya no me acuerdo la otra, sí hay otra... pero por lo menos ellos... pero querían que seamos artistas exclusivos de ellos, pero para que grabemos el repertorio que ellos nos asignaban según el estudio de mercado que ellos hacían había una lista de temas que eran los que pegarían supuestamente, pero ellos querían que grabemos eso.

Entonces Jatari desde la primera vez se opuso a eso y nosotros más bien dijimos ¿Cuánto cuesta la grabación de un disco?

Entonces nos dijeron el precio y reunimos con nuestras presentaciones esa cantidad para grabar nuestro disco que nosotros queríamos grabar... entonces dijimos aquí está el dinero, pero queremos grabar esto... así que usted grábenos... así empezó.

Y muchos artistas a partir de eso hicieron de esa manera, ser sus propios empresarios porque antes te ponían lo que querían que grabes.

Entonces ahí el Jatari fue el primero que propuso que el artista tiene que ser empresario de uno mismo.

Como ya éramos parte de la Federación Nacional de Artistas, en ese tiempo mucha de la gente tomó nuestro ejemplo para ser sus propios empresarios. Ahí nos pasó eso. Pero desde ahí ya nos cerraron las puertas porque dijeron ya en la disquera también ya no querían ya nos cerraron las puertas por la posición política... después muchos medios de comunicación ya nos cerraron las puertas... pero bueno...

1.2 Entrevista a Enrique Sánchez

Nombre de entrevistado: Enrique Sánchez de la Vega.
Entrevista realizada por: María Gabriela Villacrés Martínez.
Fecha: Quito, 24 de marzo de 2014.

Enrique Sánchez de la Vega, formó parte del grupo Jatari desde 1981 hasta 2014.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿En qué año te integraste al Grupo Jatari?

Enrique Sánchez: En el año 1981

Ma. Gabriela Villacrés: Ya, cómo fueron tus inicios en la música y qué te lleva a entrar al Grupo Jatari?

Enrique Sánchez: Bueno, yo creo que iniciarme en la música me inicié cuando mi abuelita estaba en la barriga de mi tatarabuela... bueno desde ahí yo me inicié, bueno pero cuando yo era chamaquito soñaba con ser músico, pero no había chance, mi papá no creía en eso, bueno eso nos ha pasado a la mayoría porque además un músico se hace más entregado cuando en la casa le dicen no... Entonces, yo recién a los 18 años alguien me regaló una guitarra, aprendí a tocar solo, tuve oportunidad de seguir desarrollando. Entonces en el transcurso de esto de aprender, de tocar, nos juntamos con algunos amigos, hicimos grupitos, el grupo Yana Aya que tan lindos recuerdos tengo de eso, justo con Dieguito [Diego Villacrés], con mis hermanos Luis, César, Patricio Andrade... y estábamos casi en el mismo nivel, ellos sabían un poquito más que yo... y era un deleite, era una vida llena de sueños, porque la música es eso, te llena la cabeza de sueños todo el rato, y aprendíamos. Entonces en eso tuvimos la oportunidad de conocernos con los Jatari en la Peña Jatari Tambo.

Ma. Gabriela Villacrés: En qué año estabas ya en Yana Aya

Enrique Sánchez: ... A ver, me acuerdo que en el 75 grabamos el disco, que realmente cuando tú le tomas en cuenta a la vida de un grupo partes del primer concierto o de la primera grabación. Un poco antes del 75 estábamos trabajando y habíamos ganado algunos concursos, etcétera no, teníamos una vida bastante activa. Y de ahí son como seis años más que estuvimos trabajando juntos, una vida linda como te cuento con la música, aprendiendo mucho. Una vida linda como te cuento con la música, aprendiendo mucho, desarrollábamos a una velocidad toditos y era lindo porque un día cualquiera de nosotros del grupo estaba mejor que los demás, después estaban ya dos y después el que quedaba atrás ya pasaba primerito, siempre estábamos desarrollando constantemente, era una entrega pero bien linda, bien chévere. Entonces en eso tuvimos la oportunidad de ir a tocar en la Peña Jatari Tambo que en ese tiempo era un escenario importantísimo, me acuerdo que ahí se presentaban los buenazos. Entonces nosotros tuvimos esa suerte de tocar ahí y nos hicimos grandes amigos con los Jatari que además les admirábamos muchísimo. Nosotros también éramos gente de izquierda como ellos, un poquito menos claros, pero ellos también hasta en eso nos daban luz de qué hacer cómo entender la vida política y la vida de lucha y etcétera no... Entonces, bueno ahí surgió la invitación de parte de ellos, justo se salió el ronquito del grupo y yo también era el ronquito, les faltaba el ronquito como decían, y yo acepté enseguida la invitación, además les admiraba muchísimo

era para mí lo mejor que había en el país y no era solamente para mí sino para mucha gente.

Porque ellos llegaron a ese nivel en que yo les conocí porque ellos trabajaban a diario el repertorio y ellos tenían una disciplina de un músico académico, de un músico de sinfónica, que su obligación es estudiar constantemente. Ellos ensayaban todas las noches de 7 a 10 de la noche, y dominaban su repertorio, a mí me atraía muchísimo esa cuestión.

Yo no leía ni una corchea y ellos ya manejaban la lectura musical, su trabajo era científico, Patricio Mantilla un gran valor, un gran director, compositor, arreglista, él cuando me invitaron prácticamente me adoptó como alumno, él no sabía que yo era su alumno, pero aprendía muchísimo con ellos todos los días, con Carlitos Mantilla que alguna vez tuve la suerte de poder agradecerle aunque sea por el internet, porque coincidimos entonces le dije Carlitos quiero agradecerle por todo el apoyo que me dio, porque él fue muy positivo, recto pero muy positivo.

El era uno de los más rectos, porque él no soportaba que uno esté equivocándose que esté fallando, ni siquiera en la disciplina para llegar a los ensayos, no podías llegar atrasado porque él estaba allí vigilante, también en la música, era muy exigente él, yo le agradezco muchísimo a él.

Entonces en ese tiempo el grupo era de una rectitud de una disciplina pero total, aprendí muchísimo con ellos, y las presentaciones era un lujo todo lo que hacíamos para mí un lujo, una vida muy chévere, pero desde el 81.

Ma. Gabriela Villacrés: Me acabas de hablar hace un momento de que con Yana Aya participaban en ciertos concursos, qué concursos eran estos

Enrique Sánchez: Eran concursos intercolegiales

Ma. Gabriela Villacrés: Y hacían música de la Nueva Canción

Enrique Sánchez: No de la Nueva Canción en ese tiempo nosotros no, nos gustaba lo que se llamaba el folklore, estudiábamos muchísimo, nos gustaba interpretar Inti Illimani, los Illapu, música boliviana siempre andábamos en la búsqueda de eso.

Entonces con eso íbamos a los concursos y bueno teníamos la suerte de ganar los concursos, no se trataba de eso porque nosotros íbamos solamente a disfrutar pero salíamos con los trofeos no, pero también era porque teníamos una ventaja, porque nosotros éramos del grupo del colegio Eloy Alfaro, pero aparte éramos del Grupo Yana Aya, entonces nosotros teníamos también una disciplina de un trabajo siempre seguido, estábamos siempre juntos, ensayando y trabajando mucho.

Ma. Gabriela Villacrés: Entonces estuviste más o menos en Yana Aya desde el 75 hasta el 81

Enrique Sánchez: ... hasta el 81...

Ma. Gabriela Villacrés: Ahora cómo fue la lectura desde la música en cuanto a lo que estaba sucediendo en ese momento en el país, en la cuestión política. En el año 72 están en la dictadura de Rodríguez Lara, en el 76 empieza una dictadura mucho más fuerte, mucho más rígida. ¿Cómo empataban el escenario de la música y la política?

Enrique Sánchez: Yo te voy a decir esto desde mi punto de vista. Solamente lo mío porque los demás compañeros eran muy claros, especialmente Diego [Villacrés] estaba siempre informado y él sabía lo que estaba pasando, el Patricio [Mantilla] también, pero yo en ese tiempo andaba perdido. Solamente me interesaba la música, eso tengo que reconocerlo. El único sueño era tocar, tocar y tocar.

Entonces sabíamos del dolor chileno, sabíamos de los Quilapayún, de todo el movimiento latinoamericano, estábamos enterados de todo eso. Me dolían muchas cosas cuando oía, a veces se iban las lágrimas por un tema revolucionario, así, pero lo que me interesaba era el desarrollo musical. Y como ya estaba mayorcito, entonces había que ponerle acelerador, hasta ahora, no, hasta ahora porque igual no dejo de estudiar todo el rato. Entonces en ese tiempo sobre la cuestión de la política y la Nueva Canción yo no entendía mucho.

Ma. Gabriela Villacrés: Luego posteriormente entras ya en la influencia de la Nueva Canción, cuéntame ¿Cómo te fuiste desarrollando como músico y también la visión política.

Enrique Sánchez: Ya, como fue para mí una suerte entrar al Jatari, porque no solamente tuve la formación musical, sino también la formación política y desde un punto muy sano, porque ellos eran muy críticos para todos los puntos no, o sea, primero que estábamos perseguidos por el León Febres Cordero, y yo tenía que estar claro de por qué.

Entonces ellos conversaban siempre con mucha claridad para que especialmente yo entienda de lo que se trataba, porque el sueño de la música no se me iba todavía, estaba solamente soñando en eso. Pero ellos me conversaban muy claro esos análisis.

Jorgito Mosquera, él era nuestro profesor pues, siempre nos daba luz sobre el camino que hay que tomar, sobre la música que hay que hacer, qué quiere decir tal canción, hacia dónde llevar las corcheas y cómo orientar la lucha con los obreros, qué vamos a hacer en tal sindicato, qué vamos a decir, qué vamos a tocar en ese sindicato y qué es lo que se busca después de eso.

Entonces yo ya un poco más entendido entré a militar en el Partido Comunista, era el último de los militantes, porque todo era una inteligencia total ahí en ese partido y yo estaba siempre abierto los ojos, pero aprendiendo, viendo todas las cosas, el interés que tenía que ponerle yo a la lectura que tampoco tenía yo una costumbre, porque repito, esta cuestión de la música era para mí todo.

Entonces fue el aprender mucho y el crecer en el corazón el amor hacia el pueblo, hacia la lucha, hacia cómo enfrentar el dolor desde un punto positivo sin desmayar y sin rendirse ante el poder pues.

O sea porque nosotros podíamos haber cepillado facilito con el trabajo nuestro, hacer la musiquita que le convenía tal vez al gobierno, lo que sea, y arreglado, pero no, nosotros hicimos frente a todo lo que venía desde nuestro canto, entonces organizábamos unos festivales de una fuerza total, así política, y me acuerdo cuando había huelga en las fábricas nosotros estábamos ahí y no esperábamos que el partido nos reconozca ni con una flor o peor que alguien nos dé un centavo.

Nosotros cargábamos nuestras cosas, nuestros instrumentos y nos íbamos a cantar para esa gente porque sabíamos que ellos necesitaban un respaldo, por lo menos decir los músicos están preocupados por nosotros, sigamos adelante, y nuestro mensaje musical era para darles fuerza, para que sigan en la lucha, y la lucha de ellos era la lucha del pueblo.

Entonces estábamos en esas, todo el rato pensando en qué hacer con nuestra música hacia allá.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Recuerdas alguna experiencia en concreto, alguna visita a algún sindicato, alguna fábrica de estas que comentas por alguna situación en especial?

- Enrique Sánchez: Bueno, por ejemplo el sindicato de Life, que estábamos siempre en la lucha con ellos, la fábrica Internacional, claro, bueno andábamos en todo lado en eso, porque el pueblo sufría muchísimo. O sea no era el paro de una sola fábrica, era a cada rato en todo lado había problemas y la gente sufría mucho no, y había represión y entonces, sí, teníamos que estar en todas esas no. Esos son lindos recuerdos, pero más son recuerdos para mí del corazón no, porque el resto ya hemos visto en las noticias, somos testigos de todo lo que pasó en la historia...
... y no éramos héroes tampoco, de ninguna manera, solamente le dimos el fin que necesitaba la música. O sea la música es amor, es sensibilidad como todo el arte y esa era nuestra manera de dar amor no, en la lucha junto al pueblo, estábamos dispuestos a que nos pase lo que pase, eso no importa.
Yo me acuerdo justo cuando nos perseguía LFC, alguien me había tomado una foto en una de las movilizaciones agarrado una piedra, levantado la mano y todo eso en esto del periódico del Partido Comunista, y después de un poquito de tiempo en el 87 yo entré a la sinfónica, y eso estaba ahí, o sea que ya como que me afectaba no, el hecho ese.
Bueno para mí era mi orgullo, porque que me acuerdo que de los tipos más importantes de la sinfónica una vez me invitó a su casa a hablar de estas cosas, de que por qué era la persecución de LFC y todo eso, y había que hablar de esas cosas, pero bueno, felizmente no me afectó en el trabajo. Ahí también estudiaba durísimo, así que es el respaldo en una sinfónica estudiar no, entonces no me afectó. Pero bueno fue un tiempo muy lindo de aprendizaje.
- Ma. Gabriela Villacrés: Me acabas de comentar que organizaban grandes festivales, ¿qué tipo de festivales, de qué se trataban?
- Enrique Sánchez: Bueno, los festivales siempre tenían una línea política no, el juntarnos todos a cantar por la libertad de los pueblos, cantar en contra del hambre que angustiaba a grandes mayorías, a cantar por la solidaridad con otros pueblos que luchan no, como la realidad chilena, como el pueblo boliviano, el pueblo cubano, es decir, no el pueblo mismo sino el boicot de los EEUU contra el pueblo cubano... solidaridad con Nicaragua, con El Salvador...
Estábamos siempre en eso tratando de levantar conciencia, porque la solidaridad no es que sacáramos un dinero de ahí para mandar y si es que salía alguna vez algo de dinero no servía de mucho. Pero sí la conciencia, para mi manera de pensar la realidad de hoy es herencia de ese tiempo desde dos puntos. No de Jatari, pero mucha gente que era en ese tiempo de izquierda ahora es de la extrema derecha y otra gente que supo ser clara ha ayudado muchísimo en el proceso. Otros han entrado al proceso con más compromiso, pero para muchos la lucha no es solamente estar adentro, sino la lucha sigue siendo desde afuera levantando solidaridad, tratando de ser claros con las personas y cómo ayudar con el movimiento que vivimos ahora que es importantísimo para el país.
Entonces se ha continuado desde ese punto aunque ya no desde el escenario mismo, porque ya no hay esos festivales que hacíamos, el Jatari mismo siempre está en esa lucha por salir adelante, pero hay cosas que han robado el tiempo que se dedicaba al Jatari como la Orquesta de Instrumentos Andinos que también es una posibilidad grande que nació de este mismo movimiento de la Nueva Canción.
- Ma. Gabriela Villacrés: Ahora has topado un punto importante que es lo que te quiero preguntar, el movimiento de la Nueva Canción. Se forma el movimiento de la Nueva

Canción Chilena a inicios de los 70, la Nueva Trova Cubana, el Nuevo Cancionero Argentino, ¿Cómo se lee este movimiento y cómo se forma la Nueva canción aquí en el Ecuador?

Enrique Sánchez:

Bueno, el Jatari es el iniciador, ellos iniciaron eso antes de que yo entre al Jatari, ellos iniciaron el año 70 que es uno de los motivos por el que se formó el grupo Jatari, y además se solidificó, si se puede decir así en los años 70. Entonces, ellos iniciaron con esta solidaridad con el pueblo chileno, con el golpe y con todas esas cosas tan graves que pasaron allá. Entonces empezaron a sumarse a este movimiento latinoamericano que partió de la música folklórica que venía ya desde los 60s si no me equivoco, que nació en Argentina un poco antes con Los Chalchaleros, Los Fronterizos, ellos iniciaron el movimiento de folklore.

Pero como ya para la década de los 60 hubo el Plan Cóndor, donde que las dictaduras cumplieron las órdenes de los EEUU pues, este Plan Cóndor atacó a los movimientos de izquierda latinoamericanos. Entonces este movimiento del folklore latinoamericano va tomando forma de la Nueva Canción, lo que era la canción con el grito de protesta porque estaban matando a nuestros hermanos en toda Latinoamérica.

Aquí no dio resultados, nuestro país es diferente en eso no, no tuvieron que matar a muchos como sucedió en otros países, más bien con LFC es cuando se agravó la cosa, pero con los militares no fue tan grave como en los otros países el Plan Cóndor.

Entonces como respuesta al Plan Cóndor es que surge en Latinoamérica este movimiento de la Nueva Canción que era la canción de protesta, de pedida de auxilio, se podría decir, de pedir solidaridad al mundo para enfrentar estas injusticias tan duras, no.

Entonces el grupo Jatari nace con esa solidaridad, con esa firmeza, había que cantar por Latinoamérica, entonces una canción de Patricio Mantilla es, como es esta de la bandera, se me escapó ahoritita... el canto por la bandera latinoamericana dice el texto, pero no me acuerdo el nombre de la canción, ya me voy a acordar...

Entonces era ese trabajo el cantar como la guitarra el arma de lucha, no, entonces ese tipo de canciones lo único que pretendían era levantar la conciencia de los pueblos de Latinoamérica para enfrentar de alguna manera esto porque no teníamos armas, cómo vas a enfrentar si hasta en los países donde había un movimiento guerrillero les desaparecieron.

Es ahí donde nace la Nueva Canción y esta ya al pasar los años en la década de los noventa, no sé si fue... este es un criterio mío... no sé si fue por influencia de los EEUU como tiene las garras metidas en todo lado, no sé si fue intención de ellos convertirle en moda, entonces se convirtió en moda la Nueva Canción latinoamericana. Era una moda y como toda moda, pasa... entonces pasó...

Hasta ahora hay ciertos rezagos, pero ya no es la fuerza que había, estamos desmovilizados, se podría decir, pero es esa mi visión sobre la Nueva Canción.

Ma. Gabriela Villacrés: Aquí también me surgen algunas preguntas, qué tipo de canciones, qué canciones en concreto me comentarías que van sobre la conciencia social realmente hechas por el grupo Jatari. A mí una que me llama la atención es esta cantata Daquilema, cuéntame más sobre esto.

Enrique Sánchez:

Daquilema trataba de narrar, de poner en vigencia a uno de los últimos levantamientos indígenas del siglo XIX, pero eso era también como un

ejemplo de que sí se puede hacer eso, de que la fuerza del pueblo ecuatoriano sigue vigente en la lucha. Era necesario hacer esta cantata Daquilema, que para nosotros francamente fue una suerte, porque Marcelo Cevallos, él le escribió el texto y buscaba unos músicos comprometidos, porque no era unos músicos... unos músicos comprometidos... que sepan entender lo del texto y que según eso puedan hacer la música.

Claro ahí el cerebro de Patricio Mantilla es el que funcionó, él hizo en un mes la música que hasta fue ganadora, que le dieron un premio a la mejor música de película, no, claro ese no era el fin tampoco, el fin como te conversé hace un ratito era otro.

Entonces es así como llegó a nuestras manos el trabajo este de Daquilema que fue hermosísimo porque era una cantata que levantaba el correr de la sangre del ecuatoriano, así de la rebeldía ese tiempo y hasta ahora cuando tú escuchas la grabación de eso a la gente que oye también le va a suceder lo que a ti, levanta la emoción, eso está muy bien hecho la música, eso ayuda muchísimo a las intenciones que tenía tanto el escritor como Patricio Mantilla cuando compuso la música.

Ma. Gabriela Villacrés: Una de las fases de Jatari que me llama la atención es la de la investigación musical, ¿Participaste de esta etapa?

Enrique Sánchez: Yo llegué un poco tarde ya en eso, tenían ellos mucho material que habían investigado, pero bueno, investigar mismo no se podía llamar una etapa de investigación, fue de recopilación, de ahí ellos fueron a visitar a los pueblos, un poco sumarse a las culturas, como turistas casi porque es casi imposible hasta ahora el ir a vivir en un pueblo y entender todo...

La música ecuatoriana siempre está representando la sensibilidad del compositor y el compositor siempre representa la sensibilidad de su pueblo. Entonces para entender bien la música hay que vivir ahí, no, además que mucha música es funcional, esto quiere decir que está ahí para un evento.

Por decirte algo, lo que por todos es conocido, este... el velorio del niño por ejemplo, entonces ellos recopilaron bastante música y aprendieron a tocar esa música, eso fue importantísimo, eso fue lindo.

De ahí hicieron unas versiones del Jatari a las versiones de la música latinoamericana de ese tiempo, ahora fueron interpretadas de otra manera, en ese tiempo el sonido que utilizó Jatari para interpretar esa música era el sonido latinoamericano.

Ahí vos puedes encontrar que está detrás el trabajo de Inti Illimani, de Quilapayún de todo ese movimiento latinoamericano se encuentra en todas estas versiones de la música ecuatoriana, es hermoso eso, es lindo, pero te repito es también porque como uno no nació en esos pueblos, entonces no había como aprender a interpretar cien por ciento igual la música, entonces quedó en esta manera de recopilar e interpretar.

Ma. Gabriela Villacrés: Ahorita me comentas igual sobre estos grupos internacionales, participaste alguna vez con ellos, compartiste escenario? O siendo Jatari estuviste de gira mientras ellos estuvieron con Europa

Enrique Sánchez: No por Europa, pero si tuve una suerte, qué chistoso, sabes que yo estaba en primer año del estudio de mi contrabajo, y bueno, ya la Verito [esposa de Enrique Sánchez] y toda la familia sabe que soy un atrevido, a veces me meto en cosas que no he hecho nunca.

Entonces, resulta que los Inti Illimani venían acá al Ecuador e iban a hacer una gira Ecuador y Colombia con la Cantata para una semilla, y esto participaba

también Isabel Parra, entonces ellos necesitaban un contrabajista que sepa de música latinoamericana... yo sabía de música latinoamericana, pero hasta ahora no soy contrabajista, entonces, claro, me fui ellos oye, qué bestia...

Qué experiencia más linda, lindísimo, porque bueno, me pasé estudiando como no tienes idea, o sea el nivel de primer curso de contrabajo no es un nivel como para subirse con el primer grupo de música latinoamericana al escenario a tocar concierto, entonces hubo que trabajar muchísimo y fue una experiencia lindísima.

Ellos no se decepcionaron de mí y yo sé que estuvo todo chévere, a la altura, se cumplía un sueño que ni me hubiera imaginado nunca pero, así es la vida, es como una ruleta, aprovechas o no. Entonces aproveché y me fui con ellos y sabes que para mí fue una experiencia muy enriquecedora, hasta ahora yo me acuerdo por ejemplo los ensayos que tuve con ellos, y cuando yo dirijo los ensayos, hago lo que hacía en esta experiencia el maestro Horacio Salinas que es el director... Seves, mejor no les cuento de Seves...

Entonces él era un tipo muy tranquilo, lector... pasa leyendo y me vacilaba todo el rato, me hacía bullying, porque me decía que los ecuatoriano hablamos todo el rato bzzz bzzz bzzz... entonces él se acerca y yo estaba pensando, en cualquier actividad y se acerca bzzz bzzz bzzz y se iba, no, era chistoso, pero en ese momento...

El momento de trabajar, él cogía una silla y se sentaba en medio de la habitación, y todos los Inti Illimani atrás, así, en media luna, pero atrás de él y todos con el instrumento listo, entonces alguien chistaba algo y regresaba: Silencio!!!... ya era otro, era una persona muy diferente. Entonces todo el mundo era callado, solamente en la Sinfónica he visto ese respeto yo, así absoluto, un silencio total para el maestro.

Entonces empezábamos a tocar y paraba... le llamaba la atención a cualquiera: Por favor esta parte repite... no, no es así, le cambiaba... entonces nos arreglaba y en mi caso, las primeras veces cuando empezábamos a tocar: Kike por favor esto...

Era absoluto el respeto y la oreja de él, el oído musical pero abiertísimo con una exigencia total, educado al máximo, no, no pasaba nada de chácharas, había eso, era un trabajo pero qué fino, qué lujo, qué lujo, qué lujo...

Después de eso antes de los conciertos, se desaparecían los compañeros que tocaban las quenas, por ahí se oía una guitarra, estaban tocando todo el repertorio individualmente y los compas de las quenas paseaban alrededor del teatro, repasando, tocando todo el repertorio. Revisaban hasta la última respiración de los temas.

Cuando entrabas al escenario, eso sonaba mucho mejor que un disco, eso era increíble no, y también después de los conciertos íbamos a cenar, y eran muy respetuosos, entre ellos unos chistes, así, pero profesionales hasta el máximo, yo estaba en formación como profesional en ese tiempo, y yo me acuerdo que ellos, había las cenas y siempre le ofrecían a uno un vinito, un roncito o algo el mesero, y ellos no aceptaban nada de licor.

Yo una vez digo, un ron por favor, entonces me pasan el ron y se acerca Marcelo Coulón y me dice: Kike, usted es muy sano, no... ahí se quedó el vaso, entendí que no había como ni oler en el trabajo una gota de licor y ellos no beben.

Solamente una vez cuando ya terminamos la gira, había el zafarrancho, entonces ahí cada uno cargaba una botella de vino, cantaban, bailaban súper divertidos, o sea unos músicos que no conocí en toda la gira.

Entonces, de un compromiso con el trabajo, pero absoluto y yo te juro que aprendí todito, porque las posibilidades que he tenido con mi orquesta o con los grupos que trabajo, yo me pongo así, hay algunos que no me soportan, pero tampoco soy grosero ni mal educado, pero no se soporta eso... puede ser que esa sea la diferencia en la producción de algunos grupos musicales con otros. Pero la música merece ese respeto, eso es lindísimo.

Después de algunos años, hace poco tiempo, también tuve suerte que venían los Quilapayún, y necesitaban también un contrabajista para la cantata Santa María de Iquique, no sabes cómo disfruté porque ahí ya era contrabajista, no, o sea ya podía atender eso de una facilidad como merecían ellos, no...

Entonces tocamos un concierto, lindo, lindo, lindo... me acuerdo que hasta discutíamos con... no me sé los nombres de ellos... de los Quila sí no sé... discutíamos por una nota que había sido mal escrita, y entonces yo toqué la nota que debía ser, no toqué la nota mal escrita y regresó el compa director musical de ellos y me reclamó esa nota... discutimos... yo le dije: pero no el acorde está mal... pero él: así está escrito y así quiero... entonces había que tocar eso... y así tocamos el concierto... quién sabe, yo no entendí en ese momento, puede ser que haya sido una nota especial... Pero fue un momento grande, muy lindo...

Ellos son otras personas, ellos son muy espirituales los Quilapayún, son grandes de corazón, no tienen ego, al menos a los que yo les conocí, no tienen ego porque el amor que sienten ellos por la música es demasiado grande y además que son músicos que sufrieron muchísimo en Europa, y el trabajo musical fue el protector de ellos.

O sea, este hecho de tener que estar encerrados todo el día en el hotel, todavía no tenían solucionada la cuestión de los papeles... y estar preparando un trabajo musical...

[Pausa]

[El entrevistado hace referencia a una anécdota sucedida con los Inti Illimani]. Nos invitan una vez en Colombia a una fiesta, entonces nos vamos, había músicos en todo lado les recibían músicos a los Inti Illinani no, nos vamos a una casa y ya cominos, etc., esas cosas... estaba el Renato, el Wagner Dávila que después de ese viaje se fue a los EEUU y se quedó allá, es un chelista de lujo, es uno de los mejores, nos fuimos los tres, ahí están un montón de colombianos...

Entonces se pelean las guitarras... entonces vamos un vals peruano... yo en ese tiempo era más guitarrista que bajista como les converso... entonces tocábamos así igualito que los peruanos...

... los Inti Illimani como ustedes conocen son especialistas en música latinoamericana, ellos tocan todos los ritmos sumamente bien, entonces yo también con ese caché... entonces vamos una cumbia, ya!!... tocábamos una cumbia y yo agarrado la guitarra... Vamos una venezolana, ya la venezolana, el cuatro... Una mexicana y me agarro el bajo... o sea todas esas cosas... hasta las cuecas chilenas.

Entonces estos malvados vamos una ecuatoriana (tararea el sanjuanito)... dice: Kike, tócate una canción ecuatoriana, cántate algo, que no conozcamos,

entonces empiezo con el Chulla quiteño... pero no el Chulla quiteño... sí conocernos... no me sabía ni una...

Claro, si te acuerdas en ese tiempo de los Jatari, nosotros cantábamos la música latinoamericana de todos los países... bien está que te cuente te voy a hacer un análisis...

Y entonces yo no me sabía ni una y este Renato que por eso era un tipazo, no, muy sincero... dice: ¿Qué pasa maestro, Usted puede tocar música de cualquier parte de Latinoamérica y no puede tocar la suya? ¿Qué le pasa? ¿Qué cree que es esto?... me dice...

Yo me quedé rojísimo porque delante de todos esos colombianos me hizo pedazos... en verdad no sabía yo ni una bombita así completa, porque del repertorio de los Jatari yo me sabía las voces mías, no me sabía yo el resto, estaba mal formado en ese tiempo... entonces quedé muy mal...

Pero lo que yo te cuento es una realidad de algo malo que le pasó al Ecuador en la época de la Nueva Canción Latinoamericana... verás, nosotros venimos de una herencia fatal en la historia de la música popular ecuatoriana, esto también es solamente mi análisis, habrá que ajustarle bien... si les parece interesante...

El Ecuador fue fundado como país Ecuador en 1830, de ahí hasta el siglo XIX fue de organización en las artes... para el siglo XX ya había unas bases de lo que era la música ecuatoriana, se inventaron instrumentos como el bandolín, la bandola, y nuestros compositores todos les pusieron cariño a la música ecuatoriana nuestros intérpretes...

Entonces de la década de 1950, de 1910 a 1950, se le toma como la época de oro de la música ecuatoriana, se produjo muchísimo ahí todo lo que conocemos ahora y en el 41 se dio la farsa esta con el Perú pues, donde que el Perú presentó diez mil hombres a la lucha, el Ecuador presentó mil hombres, era una cobardía... eso estaba ya orquestado le llaman, no... y ahí sabíamos que nos iban a engañar, era un engaño cobarde... Entonces la autoestima del ecuatoriano bajo cien por ciento.

Para colmo en la misma década del 40, creo que pasando el 45, la radio HCJB de los gringos puso su gran emisora acá, con toda su fuerza cultural, entonces los ecuatorianos, el que menos creía que era indio, blanco, negro, cholo, antes, quería ser ahora o español o gringo, y se fue al suelo la autoestima ecuatoriana.

Yo te digo esto porque se reflejaba en la música, por eso digo hay que investigar bien sobre fechas y todo eso. Pero en el año 62, uno de los mejores guitarristas de la música tradicional ecuatoriana volvió de México trayendo el requinto, el maestro Guillermo Rodríguez.

Cuando él trajo el requinto, nuestros músicos no solamente adoptaron el requinto, sino adoptaron la cultura mexicana, la cultura musical mexicana, la manera de hacer música, entonces nacen los tríos y nuestra música, de la época de oro en lugar de seguir componiendo música, esa música de la época de oro pasa a ser interpretada con requinto y con todas las influencias mexicanas, nuestra música empieza a quedarse atrás y solamente fue interpretada de esa forma diferente y de una forma que yo no estoy de acuerdo, no me gusta.

Cuando nace este movimiento de la Nueva Canción, nosotros éramos hereditarios de esa falta de autoestima, nosotros aprendimos los estilos de Chile y toda esa realidad que te cuento que me pasaba a mí, eso era común entre los músicos.

Había unos que sí eran caché para la música ecuatoriana, los más dedicados sabíamos de todo lado, pero no éramos una bandera ecuatoriana.

De todos los países salieron sus instrumentos, por ejemplo, el charango boliviano ahora es latinoamericano gracias a ese gran movimiento de la Nueva Canción. La quena es latinoamericana, las zamponas son latinoamericanas, no es cierto, bueno, el bombo sí se utilizaba antes, el cuatro venezolano conocido en toda Latinoamérica. El tiple es un instrumento latinoamericano ahora, es originario de Colombia. También tuvimos la posibilidad de conocer el tres cubano y aprendimos a tocar la música de Silvio Rodríguez.

El Ecuador no sacó ni un solo tema peor un instrumento, tal vez el rondador que los Inti Illimani interpretaron. Nosotros no vendimos el bandolín o la bandola ecuatoriana, es más, por la presencia del requinto ecuatoriano se reemplazó el bandolín y la bandola y casi desaparecen.

Entonces fue un negarse del Ecuador por esta etapa de imitación, no sé si tú te acuerdas Sandrita [preguntando a Sandra Martínez que se encontraba en la realización de la entrevista] que en ese tiempo, nosotros los músicos sabíamos que el mejor músico es el que toca igual que los Inti Illimani, igual que los Quilapayún...

Sandra :

Enrique Sánchez:

... hasta los ponchos, hasta la vestimenta adoptaron...

... todo... los Jatari el poncho rojo como el de los Inti Illimani... ese era un problema gravísimo, te das cuenta que nosotros no desarrollamos para nada porque nadie creía en lo nuestro ... ese es el favor de Jatari no, que investigó esa música y sacó esos temas, por lo menos eso, porque no quiero criticar negativamente, pero la música que se creaba en ese tiempo tenía el sabor chileno o argentino, por ejemplo la música de los maestros que admiro mucho, de Pueblo Nuevo, tienen unas milongas argentinas, pero creadas aquí.

Ellos cuando crearon... Sotomayor, Hernán Sotomayor, creó Atajitos de caña, creó una zamba, claro que la suerte es que nosotros en nuestro repertorio ecuatoriano tenemos un ritmo que se llama la zamba ecuatoriana, por ahí pasa, entonces ahora se puede cantar este temita ecuatoriano que es una zamba ecuatoriana, pero nosotros sufríamos de ese detalle malísimo.

No es propaganda, pero la Orquesta de Instrumentos Andinos nace en el 90 como una respuesta a esta necesidad de hacer algo. Aún así nosotros cogimos los instrumentos latinoamericanos e hicimos una orquesta. No cogimos los instrumentos ecuatorianos e hicimos una orquesta, sino los latinoamericanos e hicimos una propuesta ecuatoriana, propia y única en el mundo y que ahora ha sido valorada y etc., etc... Entonces era un problema muy grave de autoestima...

Y para demostrarte esto, que después hubo la farsa en el gobierno de Durán Ballén, hubo la farsa que les ganamos a los peruanos y que nuestro héroe fue Paco Moncayo, de ahí para acá se vuelca los ojos a la cultura ecuatoriana y nuestros jóvenes ya nacen con otra conciencia, tú ya tienes un amor diferente al Ecuador del que teníamos nosotros antes.

Entonces nuestros jóvenes han volcado los ojos hacia nuestra cultura y nuestra música también, pero sucede lo mismo que cuando vino el requinto. Ahora la moda es el jazz, la influencia del jazz. Entonces nuestros músicos con toda la conciencia del jazz, que son musicazos, cogen en lugar de componer, cogen la música de la época de oro y la deforman.

Hemos escuchado mil versiones de El aguacate, del Ángel de luz y de otros temas que se siguen deformando en lugar de seguir componiendo.

Yo creo, como dije también ahora en el debate, yo creo que el presidente Correa debería declarar en emergencia la música ecuatoriana para poder empezar a trabajar seriamente con lo nuestro, porque estamos en una pérdida total ahorita.

No ves que qué herencia podemos dejar, mira mis abuelos nos dejaron esa música que tenemos, ¿Qué herencia yo voy a dejar a mis nietos?... bueno yo sí compongo y tengo un montón de música compuesta por mí y con raíces, etc. Pero los demás... qué herencia vamos a dejar a los nietos de estas generaciones, entonces hay que hacer una gran campaña para poder recuperar la creación y recuperar las raíces nuestras.

Sandra Martínez: A eso iba, porque el aporte de la Orquesta de Instrumentos Andinos no es solamente dar este vuelco de que la gente mire ahora con otros ojos la música ecuatoriana, la OIA es un semillero de compositores...

Enrique Sánchez: Claro, así es...

Sandra Martínez: No de aquellos que deforman la música sino que crean en base a las raíces... bombas... pasillos, albazo, cosas maravillosas...

Enrique Sánchez: ... cachullapis...

Sandra Martínez: ... y son músicos académicos...

Enrique Sánchez: ... claro...

Sandra Martínez: ... eso es algo que ha cambiado la historia de la música ecuatoriana en el país...

Enrique Sánchez: ... así es... por eso te digo, es la respuesta a todo esto, o sea fue una necesidad, para mí es el producto efectivo de la Nueva Canción y del Grupo Jatari... eso si fue lo efectivo, porque estábamos en el grupo Jatari con Luchito Guevara que es un gran músico, un gran valor para el Ecuador, vino a buscarnos para que nosotros dirijamos una OIA que él tenía en su cabeza, pero era muy diferente, entonces nosotros hicimos un concurso, ganamos, etc., hicimos lo que conoces, pero ese es el mejor producto de esa época. Eso es lo mejor que se pudo hacer para nosotros, no. Porque si no había eso también pasábamos de moda, convertidos en moda, que la moda tiene eso de negativo, no, que te eleva y te desaparece, si aprovechaste cuando estás de moda bien... eso es lo grave, esas son mis experiencias, no, en la Nueva Canción que ya al final ya estaba yo desesperado ya consciente de que no estábamos haciendo nada, de que no vendimos nada.

O sea esto de sacar las cosas... nada... cuántos temas ecuatorianos se conocerían en ese tiempo... el Pobre corazón... Sombras... Ñuca llakta... no hay más...

Sandra Martínez: La flor del café...

Enrique Sánchez: ... tal vez lo que puso el Jatari... pero tampoco mucho porque no teníamos la fama grandota como tenía Inti Illimani o Quilapayún... tuvimos fama, sí, pero no era una cuestión grande como para que esos temas sean bandera ahora... ese es el problema, no pudimos hacer mucho...

Ma. Gabriela Villacrés: ... y cuál es tu lectura de otros grupos que estaban en esa época adscritos a la Nueva Canción, ¿Qué grupos existían en ese momento que estaban en esa misma línea?

Enrique Sánchez: Sabes que no me gusta mucho hablar de esto, porque había muchísimo oportunismo, porque había una gente que quería ser famosa nada más, y se utilizó muchísimo, entonces, no sé, por ejemplo un grupo ejemplo, el grupo Umbral, eso era un trabajo hermosísimo, ¿Sí le ubicas no es cierto?

Ma. Gabriela Villacrés: Claro

- Enrique Sánchez: Taller de Música, un trabajo muy responsable. En el sur el grupo de Marcelo Rodríguez, Tierra libre... ese que grupo para valiente, con una mano izquierda pero durísima... ellos eran con la fuerza que tenía el Jatari y hasta ahora son un grupo de lucha, hasta uno de ellos mató el gobierno de León Febres Cordero, pues, el Yuri Moncada... era un grupo de seria lucha, muy firmes, muy claros además y... y... de ahí nadie más... no quiero decir más...
- Ma. Gabriela Villacrés: Me hablas de esta cuestión de la moda y la Nueva Canción, ¿Crees que persiste esta Nueva Canción ahora? Hay un renacer que se ha podido ver en toda América Latina, la muerte de Chávez estuvo sonando tantísimo Alí Primera. En algunas campañas de presidentes en América Latina toman canciones que se utilizaron en la época de los 70s. ¿Crees que existe ahora la Nueva Canción aquí en Ecuador?
- Enrique Sánchez: Sí, tiene un renacer, aquí en el Ecuador he tratado de escuchar este trabajo de los nuevos compositores que tú sabes pasar en la radio, he tratado de escuchar unos buenos textos, así, no sé hay... me parece que habría la esperanza de que eso madure...
... pero lo que pasa es que nosotros para mí, nosotros vivimos la suerte de una revolución sin sangre, entonces esto da un resultado negativo de que el gobierno con tantas cosas que hacer, todavía no se ha encargado de convertir en revolucionario al pueblo... si fuéramos el pueblo revolucionario, estaríamos este movimiento grande musical, estaríamos apoyando a nuestro gobierno para que surja esta revolución, que siga con fuerza hacia adelante y no nos habría pasado lo que pasó aquí en Quito que solamente porque creían que nuestro ex alcalde era feo había que votar por el otro...
Entonces nuestro pueblo no es revolucionario, todavía, y los músicos tampoco, habrá pocos, de estos, los mismos que te acabo de mencionar.
No conozco aparte del grupo de Marcelo Rodríguez no conozco ni un solo grupo que esté en una firmeza en la lucha, porque también fui a golpear las puertas del grupo Sendero, pero ahí el director es el firme, él es el capo, pero los demás no, están ahí por ser felices... aquí en el Ecuador no sé, tal vez ustedes me puedan orientar, quién puede...
Verás a mí me conversaron una cosa, la última vez que vino el grupo Illapu, habían conversado con algunos músicos y el director, el [Roberto] Márquez había preguntado que dónde están las canciones a la revolución pues, dónde está el canto de los músicos del pueblo a la revolución y no hay, y ya te digo la realidad, lo que yo palpé en el Jatari es una realidad común...

1.3 Entrevista a Jorge Mosquera

Nombre de entrevistado: Jorge Mosquera
Entrevista realizada por: María Gabriela Villacrés Martínez.
Fecha: Quito, 06 de marzo de 2014.

Jorge Mosquera, fue integrante a partir de 1978.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Cómo definir a la música que se produce en el Ecuador entre finales de los sesentas y con mayor ahínco entre los setentas y ochentas?; ¿Bajo qué género, bajo qué nombre y por qué?; ¿Cuáles son sus particularidades?

Jorge Mosquera: Puedo opinar especialmente del movimiento de la canción popular que se produjo en el país en esas décadas. La década de los sesenta estuvo marcada por los movimientos revolucionarios alentados especialmente por la Revolución Cubana así como los sucesos del 68. En el país la sociedad se ve marcada por las dictaduras y una política de alineamiento con la dominación norteamericana. En ese contexto la canción popular se acerca a los movimientos que vienen gestándose en el Cono Sur: Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra, especialmente. A finales de esa década es que arranca el movimiento de reivindicación de la cultura popular y la música de tradición oral que se había mantenido subterránea en la memoria de nuestra gente. La década de los setenta es conmovida por las dictaduras y la cultura popular recoge esa experiencia buscando dar testimonio de esas realidades. En nuestro país es en esa década en la que se fortalece el movimiento de reivindicación de los valores de identidad buscando el rescate de la cultura musical para ponerla en contexto de las luchas sociales. En lo musical se pone de relieve el valor del folklore y se reivindican los ritmos, las armonías, los géneros y los instrumentos que habían sido marginados por la cultura oficial. El movimiento arranca como “canción protesta”, “canción folklórica” para paulatinamente irse transformando en “nueva canción”.

Fue en la década de los ochenta que el movimiento de la “nueva canción” fue mucho más fuerte y tuvo una gran repercusión en la cultura popular.

El movimiento de la canción popular tuvo las siguientes características:

- Un compromiso político con los movimientos populares y sus reivindicaciones
- El interés por desarrollar las formas de la cultura popular y su lenguaje
- La vinculación con las luchas populares y su organización
- La denuncia de las condiciones de injusticia y explotación
- La reivindicación de la cultura Latinoamericana y la búsqueda de la unidad de nuestros pueblos.
- El rescate de la cultura popular.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Qué sucedía en la escena quiteña entre los sesentas y los setentas? ¿Por qué existió una proliferación de este tipo de grupos musicales?

Jorge Mosquera: Quito era una ciudad provinciana que se abría al mundo gracias a las facilidades que comenzaban a brindar los medios masivos de comunicación, especialmente la TV y la radio. Las posibilidades de difusión eran muy escasas y estaban dominadas por el afán lucrativo de sus propietarios por lo que los espectáculos que se difundían eran pobres y si se presentaba un espectáculo importante generalmente era con artistas internacionales. Es bueno anotar que en la década de los setenta se produce un cierto agotamiento de lo que se conoce como música nacional, pasillos, albazos y demás, aunque aún tienen un buen margen de difusión de radio.

La proliferación de los grupos de la canción protesta, la música folklórica y de la nueva canción fundamentalmente responde a su novedad y frescura, al fuerte mensaje reivindicativo y de denuncia, a su vinculación a los movimientos sociales y su compromiso social. El fenómeno también es una extensión de la fortaleza que tiene a nivel continental y por supuesto al contexto político en el que dominan las dictaduras. El público entendió el fuerte mensaje que llevaba implícito el uso de una quena o un charango y la interpretación de los ritmos tradicionales con el contenido profundamente humano y poético de sus letras, todo eso al servicio de las más nobles causas populares fue rápidamente acogido incluso por la cultura oficial que quiso institucionalizarlo. Igualmente los medios vieron en el movimiento una oportunidad económica y se produjo una relativa apertura.

Ma. Gabriela Villacrés: A nivel personal, ¿qué hacía Jorge Mosquera en esa época?; ¿Cómo decidiste integrar el grupo Jatari?

Jorge Mosquera: En los setenta yo era un estudiante lleno de inquietudes muy sensibilizado con las causas populares y buscaba una definición personal lo que fui encontrando especialmente en el compromiso político y la canción popular, especialmente la que se gestaba en el cono sur. Mis primeros pasos en la canción popular lo realicé en un grupo llamado Tiempo Nuevo el mismo que nació vinculado con el movimiento juvenil reivindicativo que comenzaba a organizarse en esos años.

Fue en el año 78 que recibí la invitación de los compañeros de Jatari para integrar el grupo, hecho que fue para mí un motivo de felicidad y orgullo, pues desde su fundación yo había sido admirador y seguidor de Jatari, de hecho el grupo Tiempo Nuevo era fraterno de Jatari y habíamos compartido muchas experiencias en el trabajo artístico y cultural así como en el compromiso social y político.

Ma. Gabriela Villacrés: ¿Cómo aparece el grupo Jatari?; ¿Quiénes eran sus integrantes, de dónde venían?; ¿Cuáles fueron sus influencias?

Jorge Mosquera: Entiendo que el grupo Jatari se formó en el año 70 y que su primera presentación fue el 13 de abril de ese año. Sé que lo formaron jóvenes que integraban el movimiento juvenil católico del barrio de San Blas. Los fundadores fueron; Patricio Mantilla, Carlos Mantilla y Galo Molina. Se que en principio ellos animaban las misas de la parroquia y que luego derivaron en la canción folklórica influenciados por el movimiento que se producía en el cono sur. Su aparición para el gran público se produjo en el programa “Gente Joven” del canal 8, con lo que alcanzaron gran notoriedad gracias que fueron uno de los artistas ganadores. América Latina vivía la ilusión de que por primera vez un gobierno socialista había sido elegido democráticamente, era la esperanza de que una revolución se producía en Chile y precisamente de ese país es que venían las novedades musicales con la fuerza de un canto comprometido en las voces de los Parra, los Intillimani o los Quilapayún, entre otros.

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Cómo vivió el grupo Jatari la época de las dictaduras 1972-1976 y 1976-1979 y el retorno a la democracia? ¿Cómo vivió el grupo las dictaduras de los años setentas en América Latina?

Jorge Mosquera: El grupo Jatari estuvo fuertemente comprometido en la lucha contra las dictaduras y se convirtió en un referente de esas luchas. Sus primeras composiciones tienen un claro contenido político y por eso fue clasificado en principio como grupo de canción protesta. El grupo siempre fue un testigo y actor comprometido. Aún que la dictadura de Rodríguez Lara se definió como Nacionalista y Revolucionaria, el Jatari denunció en sus canciones las injusticias sociales y alertó sobre los errores de la política petrolera entre otros señalamientos. En esa época es que se fortaleció la organización de los trabajadores y el Grupo Jatari fue partícipe de las luchas sindicales y la formación del Frente Unitario de Trabajadores participando activamente en las huelgas nacionales y cantando a esos hechos. El grupo se sumó a las luchas de América Latina contra las dictaduras y fue actor importante con la solidaridad continental y la denuncia de las desapariciones, muertes y torturas siendo un comprometido activista de la unidad latinoamericana y del sueño de Bolívar. Para la dictadura del triunvirato la lucha se profundizó y el grupo tuvo una presencia en las movilizaciones siempre vinculado a los movimientos sindicales indígenas y sociales.

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Los miembros de Jatari militaron en algún partido político? ¿Tuvieron alguna inclinación política y/o religiosa?

Jorge Mosquera: En principio el Jatari estuvo vinculado a la “Iglesia de los Pobres” impulsada por Monseñor Proaño, podemos decir que sus primeras inquietudes los recibió de la Teología de la Liberación que se formó como respuesta a la iglesia elitista y clasista que dominaba nuestro continente. Más tarde se vinculó al

Partido Comunista y varios miembros del grupo militamos en esas filas, fue un compromiso profundo que fortaleció el trabajo político y cultural logrando una vinculación orgánica e ideológica muy clara.

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Cómo estuvo compuesto el repertorio de Jatari?

Jorge Mosquera: El Jatari trabajó casi siempre por proyectos, así tenemos canciones de composición propia con contenido social o trabajos de interpretación de la canción de tradición oral rescatada de las comunidades campesinas mediante un trabajo de investigación de campo. Igualmente existe música de interpretación de la canción ecuatoriana tradicional con arreglos innovadores. Por otro lado el Jatari produjo una cantata llamada “Daquilema” en homenaje a las luchas indígenas del siglo XIX. Simultáneamente el grupo interpretó la canción latinoamericana de todos los países de nuestro continente cultivando sus variadas formas musicales y rítmicas. El grupo también produjo un disco de canción infantil a partir de las formas musicales del nuestro continente. También existe una producción de música para cine. El Jatari fue un laboratorio de búsqueda permanente que no se quedó en la reproducción acrítica de lo que ya existía y tuvo un gran compromiso con la renovación de nuestra música.

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Cómo era el proceso de creación musical? ¿Las composiciones musicales eran de los integrantes de Jatari? ¿A qué/quién le cantaba Jatari?

Jorge Mosquera: La composición musical fundamentalmente lo realizó Patricio Mantilla aunque en la propuesta, la elección de la temática y las formas eran de producción colectiva. Algunos textos fueron de Rodrigo Robalino y otros de Jorge Mosquera además de reconocidos poetas ecuatorianos y latinoamericanos. La selección de los contenidos intentaban responder al contexto histórico reflejando las necesidades de las luchas sociales y la búsqueda de una sociedad más justa y humana. El Jatari cantaba en las plazas, en los barrios, en las movilizaciones, en las huelgas, en las fábricas, en las comunidades campesinas buscando una vinculación estrecha con las organizaciones populares. La música de Jatari siempre buscó ser una respuesta a esa dinámica mediante un trabajo serio que buscaba la calidad artística alejada del panfleto fácil mediante la disciplina que nos reunía en los ensayos a disfrutar de la creación artística, innovadora y comprometida.

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Cómo se dieron a conocer? ¿Dónde se realizaban sus conciertos? ¿Cómo y con quienes llegaron a grabar discos? ¿Cuántos discos tienen? ¿quiénes eran su público?

Jorge Mosquera: Si bien es cierto que fue un programa de televisión quien facilitó el reconocimiento artístico de Jatari, no es menos cierto que fue el activismo social y político el medio fundamental que facilitó la difusión del grupo.

La mayoría de presentaciones y conciertos de Jatari fueron en los sectores populares, plazas, pueblos, barrios, casas comunales, escuelas, colegios y universidades aun que el grupo tuvo la oportunidad de presentar su trabajo en variadas salas y teatros del país así como presentaciones de radio y televisión.

Los primeros discos fueron de producción y difusión propia, más tarde fueron producidas por la empresa Fediscos.

Hay que señalar que el grupo nunca recibió un solo centavo por ese trabajo pues la empresa argumentaba que las ventas eran escasas y que vendía nuestros discos como parte de su aporte a la cultura del país, un aporte “altruista”, el grupo tenía que aceptar esas condiciones por que lo que interesaba era la difusión del trabajo. Algunos discos fueron producidos con auspicios de entidades públicas. Siempre fue difícil esa difusión, de hecho existe un disco que fue grabado y que nunca pudo difundirse por falta de apoyo se trata del trabajo: “Canción de la Ternura”, que se encuentra inédito. El grupo fue víctima de segregación y en varias ocasiones se cerraron algunas puertas o las canciones fueron censuradas en las radios.

No tengo clara la contabilidad pero creo que son 13 o 14 discos los que logró grabar el grupo.

El público del grupo estuvo compuesto fundamentalmente por sectores populares organizado, obreros, campesinos, estudiantes, jóvenes y personas comprometidas con las causas populares, Nunca el Jatari fue grupo de diversión o espectáculo frívolo por lo que el público que participaba de los conciertos y presentaciones conocía la orientación y compartía ese compromiso.

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Qué otros grupos compartían la escena de la música popular en la época que Jatari inició?

Jorge Mosquera: El Jatari compartía con grupos como Los Corazas y los Guayanay que eran fundamentalmente folklóricos, cuando el movimiento maduró aparecieron grupos como Ilumán, Pueblo Nuevo, Illiniza, Sendero, Camino y Canto, entre otros.

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Puedes contarnos las historias que hay detrás de las canciones que consideres relevantes de Jatari?

Jorge Mosquera: La Canción “Tiempo Adelante” corresponde a la época del movimiento sindical y respondía a las movilizaciones populares. La canción en “El venía chispeando y se llamaba Pedro” reivindica a las víctimas del al masacre de Aztra ocurrida en 1977.

Hay una canción que se llama “Petrolito” y es una respuesta al inicio de la era petrolera en el país. Puedo citar “La Alcancía” que era una denuncia de las actividades de la CIA en el país. Tenemos “Canción a Manuela” que es un

homenaje a la mujer indígena y su lucha por la libertad y forma parte de la cantata Daquilema.

Ma Gabriela Villacrés: ¿Hubo publicaciones que hicieron referencia a la música popular? (revistas, folletos)

Jorge Mosquera: Puedo decir que esa es una carencia del Jatari, pues es una experiencia muy rica que no ha sido documentada y no existen publicaciones que la refieran. Por lo menos no publicadas por el grupo. Entiendo que existen estudios e investigaciones que se han hecho con posterioridad, por ejemplo los trabajos de Juan Mullo que es muy estudioso del tema.

1.4 Entrevista a Juan Mullo Sandoval

Nombre de entrevistado: Juan Mullo Sandoval
Entrevista realizada por: María Gabriela Villacrés Martínez.
Fecha: Quito, 16 de octubre de 2013.

Entrevista que tuvo daño en el audio, la primera parte no pudo ser recuperada.

Juan Mullo: ... tiene que ver con los procesos socialistas obvio, entonces él marca y articula una nueva expresividad justamente en esa década, es como una segunda etapa la de él. Luego de que viaja a París y tiene una gran profesora que se llama Nadia Bolanger...

Este el contexto importantísimo de la música desde el punto de vista académico... ahí tú veras los coros, la gestión que hace Gerardo Guevara con respecto a la música popular ecuatoriana a través de los grandes coros de música vocal... el Coro de la Casa de la Cultura... el coro del banco... el coro del colegio... coros de diversas... es una etapa intensa en ese sentido...

Vamos a lo otro, el rock por ejemplo, es fundamental en contraculturas, comienzan a meter movimientos que tienen que ver con esta manera también occidental de ver la moda norteamericana, las contraculturas norteamericanas que se consolida todo este movimiento más hacia la década del 70... pero el 60 es como el caldo de cultivo de estos grupos que a la postre van a dar el toque digamos así de lo que sería estas contraculturas, músicas modernas, etc.

Por otro lado tienes tú en el puerto de Guayaquil, la música de la costeñidad, de la costeñidad popular... JJ... el gran intruso que genera esa marginalidad antiburguesa de los excluidos migrantes que llegaban a Guayaquil en la década del 50-60 y en donde eclosiona justamente del 60 al 70 esta gran figura junto a Olimpo Cárdenas por ejemplo y compositores costeños marginales, muchos de ellos no reconocidos en su propio medio, su territorio y pero que sin embargo a la postre se reconocerá esto como el proceso de música rocolera desde la década del 70. Estos elementos fueron todo esto...

Por otro lado encuentras tú una crisis de las músicas nacionales, o sea estamos hablando de un cuarto elemento. Las crisis de las músicas nacionales populares que venían de una anterior tradición oral, mestiza, bohemia, de corte nacional mestizo digámosle, pro indigenista incluso que fue consolidado entre la década del 30 con el 50 donde tú tienes géneros como el pasillo, sanjuanito, etc. Toda esta cultura comienza como a dar paso a este otro tipo de manifestaciones entre la década del 60.

Por otro lado las culturas indígenas, o sea tú tienes allí el despertar de ciertos... no hay una mayor sino hasta la década del 70 ya una participación de los grupos como Julián Tucumbi, Ñanda Mañachi, etc., pero se comienzan ahí a ver los primeros gérmenes con tríos indígenas como por ejemplo Los Imbayas, fruto de eso luego supongo que habrá sido Fichamba, por ejemplo este cantante, fruto de estas... más bien dentro de la comunidad había esta manera de occidentalizar, eran como tríos de música romántica, pero eran indígenas. Entonces fíjate tú como este abanico va abriéndose no, vendría a ser esto como un quinto elemento. Después un sexto elemento es la música de la marimba esmeraldeña.

Poco antes, hacia la década del 60, un poco antes, entre 50 y 60, en el 30 ya habían quemado las marimbas esmeraldeñas en la ciudad de Esmeraldas, en el 60 parece que se repite este hecho, como queriendo borrar esta mágica manera del baile erótico, pero un poco más del 65, 66, 67, por ejemplo figuras como Patricia Aulestia, como los folklorólogos, investigadores, antropólogos también Costales, comienzan a relacionarse con la investigación etnomusicológica y comienzan a hacer los primeros registros grabado de carrete abierto y las primeras etnografías, justo en esa época.

Y se puede conocer la recuperación de estas marimbas, de estos bailes, de estos toques por parte de Petita Palma, de Remberto Escobar sobre todo, de algún otro que este rato no me viene a la memoria, pero con el grupo Tierra Caliente etc., que fueron visibilizados por estos investigadores, fueron invitados a participar dentro de lo que eran estos movimientos ya de lo que se comenzó a llamar el folklore, justamente en esa década.

Las grandes investigaciones también comienzan en esta década con Paolo de Carballo Neto donde a la música, esto es otro elemento más, en donde comienza a verse como un aspecto del conocimiento ya una especie de sistematización que llevó a cabo la Casa de la Cultura.

Qué más te puedo decir, son los parámetros grosso modo de lo que se podría hablar de... en el 20, el 30, el jazz había sido una expresión digamos como más tangencial de las culturas urbanas... sí, entre el 60, el 70 tú ves que entre orquestas como comienzan a tropicalizar la Salgado Junior de Quito, la Blacio Junior de Guayaquil... orquestas de música tropical que comienzan a tratar el tema de lo caribeño, o sea se abren hacia la música de baile y baile de salón, no es cierto.

Decantando todo esto, qué decanta, decanta toda esa cultura republicana que hasta el 50 estaba bastante enquistada en las ciudades, en las urbes...

Este es un momento de gran eclosión de la modernidad cultural, entonces dentro de eso se enmarca la Nueva Canción también con los primeros... digamos que se tiene referencia, con el grupo Jatari. Se puede puntualizar esto, pero ellos estaban ligados a movimientos sociales de la iglesia católica progresista, de la línea de la Teología de la Liberación, no es cierto...

Por qué te hablo de ellos, porque esto viene a ser un movimiento un poco más orgánico de ellos y también tú le encuentras a Jaime Guevara, no es cierto, como un... yo personalmente le veía porque él pasaba mucho en la Universidad Central ... yo me iba a los conciertos... yo era un muchacho de unos 14, 15 años... y yo tenía estrecha relación a través de un hermano mío que fue sacerdote y él dirigía la Juventud Estudiantil Católica se llamaba, es muy importante este hecho, aquí hay que entenderlo dentro de este proceso de renovación de la iglesia y por eso trabajaba con jóvenes que a la postre esto terminó impulsando movimientos de la izquierda ecuatoriana más radicales o progresistas entre esos grupos como este y yo pienso que ha de ver sido esto como a finales de los 60 lo de Jatari, no se llamaban Jatari, sino los hermanos Mantilla.

A esto habría que ligar si es que nos ponemos a entender cuando se consolida ya el grupo Jatari, la Universidad Central con el Movimiento Socialista, el Partido Comunista y por supuesto también los partidos maoístas que viene a ser algo así como una primera aproximación a esto que te estoy yo dando cierra entre esa época entre el 60, el 70 este universo sonoro llamémosle. Esto sería lo primero.

Ma.Gabriela Villacrés: En el año de 1967 asoma en La Habana, Cuba el primer encuentro de la Canción Protesta, se reúnen y dicen bueno, la Canción Protesta se va a dedicar a tal cosa... acá con el apareamiento de estos grupos como Jatari, como Ilumán, etc... Cómo llamamos a este género, cómo se lo llama en Ecuador a este género?

Juan Mullo: Hay ciertos antecedentes, porque parece que viene acá Carlos Puebla viene, parece que Ataulfo Tobar era muy muchacho, niño, su hermana es un poco mayor que él, supongo yo que hace unos 50 años debe haber venido acá Carlos Puebla, y Ataulfo canta de niño con... es decir hay una vinculación interesante hacia el Partido Comunista, no es cierto, con obviamente Cuba, con el proceso cubano, etc., debe haber habido, habría que hurgar un poco más.

Yo pienso que sí es fundamental respetar estos datos historiográficos porque se comenzó llamando Canción Protesta creo que en América Latina, pero se llama Nueva Canción en la década del 70 comienza a denominarse...

Teníamos nosotros algunos foros y yo era igual un muchacho de unos 16, 17 años ya y no entendía mucho el desarrollo que tenían por ejemplo Rodrigo Robalino de Jatari, ya eran estudiantes universitarios, tenía una línea y un compromiso y una militancia política más fuerte. Nosotros éramos unos muchachos apasionados por la música pero teníamos una vinculación política y nosotros la llamábamos... el proceso yo pienso que puede ser así, se llamó música folklórica, estamos en los 60, la música como folklórica comienza evidentemente a marcar una conducta artística musical, sonora, distinta... porque evidentemente es correspondiente al proceso de investigación que comenzaron a establecer los esposos Costales, por ejemplo.

Sin esa información no hubiese existido un movimiento de folklore acá en el Ecuador porque ellos comenzaron a investigar las primeras canciones y comenzaron a trabajar la diversidad desde la Antropología.

O sea, yo sí creo que existe dentro del movimiento y que hay que evidenciarlo el que son intelectuales los que en un principio plantean este proceso lo que se llamaría música folklórica, lo cual me parece interesante, porque ocurre tanto en la danza cuanto en la música.

Si el nacionalismo fue pero como un eje muy importante de pensadores y compositores nacionalistas fundamentales, algunos estetas inclusive, otros que llegan a sumir una posición histórica relevantísima desde mediados del siglo XIX como Juan Guerrero, era un político, un masón, compositor, historiador, caricaturista, periodista.

Muchos de estos compositores nacionalistas tenían una base intelectual bastante grande, puedes ver los escritos de ellos, esa continuidad no se corta, de alguna u otra manera pasa a muchachos como nosotros que comenzamos a categorizar el folklore desde los estudios del folklore, porque era de alguna manera la moda esa, pero teníamos como base sin saberlo las investigaciones de estos maestros que estaban proponiendo el que nosotros veamos grupos de Esmeraldas aquí en Quito, el que haya grupos...

... digamos en 1942 se hace el primer festival de danzas indígenas... trae indígenas Segundo Luis Moreno que es un compositor nacionalista, los trae acá a Quito, y por primera vez se evidencia que existe otra cultura y que los indios no solo son cargadores, marginales ni obreros de la construcción o peones sino que son seres que tienen una cultura fuerte...

Desde el 40 y pico te decía, hasta el 60 tuvo que pasar un gran proceso que la Casa de la Cultura comienza a reconocer a estos individuos como folklore, o

sea, por supuesto que de alguna manera eran cultura, pero había una manera vertical, no es cierto, exotista de verle al indígena en un escenario... entonces a esto se comenzó como a denominar...

Pero también por otro lado había toda una teorización de una ciencia, de una escuela que estaba existiendo, con la cual yo no comparto por supuesto, pero que tiene un gran marco teórico y una metodología específica de la investigación si tú revisas, eso pesó muchísimo en la consolidación de este proceso.

Entonces ahí se comenzaron a llamar los grupos folklóricos, con esta base teórica, no es al revés, no es el espectacularismo, para nada, no, no, quienes asumimos el folklore éramos muchachos, intelectuales y artistas, estudiantes ya camino a la universidad o con cierto tipo de debates o foros donde me yo me acuerdo que asistía o me interesaba por conseguir estos libros, no.

Entonces la folklorología marca, alguna gente se queda ahí, en la danza impulsa esto Patricia Aulestia por ejemplo, no como folklore sino como danzas nacionales, pero que de alguna manera se relacionó luego a lo que es danzas folklóricas y luego como una serie de fetiches que se lanzan ahora como danzas indígenas pero que ya no es... pero es la época en donde se debate esto. Desgraciadamente la danza no teoriza esto, no genera, pero en nuestro caso sí, por eso hablamos nosotros luego de Etnomusicología y hablamos de Antropología, entonces el proceso fíjate tú, donde nos sustentamos y donde nacimos fue en este marco referencial del concepto folklórico.

De ahí se pasa a la música protesta o se empata con la música protesta porque es obvio, son marido y mujer, el folklore con la música protesta porque lo que se buscaba es identidades locales y ahí es que se hace necesario relacionar el canto, la poesía a esta visión de los grupos indígenas básicamente andinos en nuestro caso, muy poco grupos afro o grupos de la bomba del Chota o grupos del Oriente, de la Amazonía, básicamente eran andinos, el discurso es andinocéntrico totalmente, excluyente a veces.

Entonces yo luego te hago un poco la ruta, no sé si en esta misma entrevista, pero te hago la ruta de cuándo se comienzan a explorar otras culturas. Si nos enfocamos en este inicio es básicamente música folklórica, del folklore latinoamericano y música protesta que comienzan a darse la mano y a entenderse...

... Porque por ejemplo el grupo Jatari, haciendo música de contenido social con esta vinculación ideológica. La Teología de la Liberación, no es cierto, lo que comienza es a trabajar instrumentos como el charango por ejemplo, instrumentos como el bombo leguero argentino, porque la primera incursión que ellos hacen cuando son flautas, flautas dulces, después es que ellos asumen la quena, porque obviamente había todo ese movimiento latinoamericanista que luego se comenzó la Nueva Canción.

Entonces históricamente, este es el primer parámetro: música folklórica- música protesta, ese encuentro es fundamental. Pero es muy interesante que no es música folklórica a secas, sino que se llamaba música folklórica latinoamericana. Esto define ideológicamente, porque si no sería un dato más. Pondríamos como unos hacedores de cancioneros y no se trata de hacer eso, si no se trata de ver la historia de una manera política, de una manera social.

Por qué música folklórica latinoamericana, es por ese contenido, de estos pensadores, de estos jóvenes que estaban haciendo una propuesta estética

musical, pero también eran políticos, eran individuos ligados a los procesos sociales... éramos, no es cierto.

Nosotros tocábamos en las huelgas, tocábamos en los sindicatos, en las comunidades campesinas ese folklore latinoamericano, entonces estaba ligado a esa orientación política, por eso es tan importante.

Había otros, claro como por ejemplo el grupo Huayanay que no se involucraron y algunos otros que se involucraron a lo paisajístico y al folklore como un ente ambiguo de la performance artística. Bueno, y está bien pero yo creo que el real concepto lo marcaron estas posiciones.

Ma.Gabriela Villacrés: Justamente, a lo que viene mi siguiente pregunta es este clima político en la música cómo se vivió. Tenemos una época de conflictividad social tremenda entre los 70s y los 80s, entre la dictadura de Rodríguez Lara, la de Durán Arcentales y el gobierno de Roldós y paso hasta Oswaldo Hurtado, no. ¿Cómo se vive exactamente esto en la cuestión musical?

Juan Mullo: Verás yo creo que hagamos en unas dos o tres partes porque es importante delimitar la época de la dictadura, o sea, no es una dictadura represiva, tan represiva diríamos, al menos a nosotros nos consolida un proceso político y una conciencia política de participación a través de la música que en unos casos nos lleva a la composición y en otros nos lleva a la investigación y en otros digamos a la diversificación de las músicas latinoamericanas, es decir es muy interesante esto, pero todos estos elementos atravesaron evidentemente un proceso político.

Cómo, uno es que forma en la década del 70 justamente... hacia... a ver... hablemos de algunos aspectos... vamos desde la institucionalidad

Uno: se forma la Gerencia Cultural del Banco Central del Ecuador, con la musicoteca del Banco Central del Ecuador y toda visión museística y patrimonialística que tenía esa época la cultura desde los sectores aburguesados llamémosle, intelectuales, técnicos y permite... ya el Banco Central había hecho unos festivales antes de músicas como latinoamericanas, de canciones nacionales y que generó una participación de algunos actores.

Hablemos también del programa de Freddy Elehers que se llamaba Gente Joven, en la televisión. Ahí por primera vez se presenta el grupo Jatari en los medios, entonces es muy importante, no es cierto. No estamos al margen de lo profesional ni de lo comercial, ni de los medios, sí, por otro lado tenemos los movimientos políticos, no es cierto, el Partido Socialista, el Partido Comunista, los movimientos estudiantiles de izquierda que estaban básicamente ubicados en la Universidad Central del Ecuador.

Básicamente el medio de difusión de estos grupos era la Universidad Central, el Paraninfo Che Guevara o el Teatro Universitario y básicamente el Teatro Universitario en donde la línea en la que yo me había ligado era básicamente hacia la línea del Partido Comunista, el Partido Socialista, los movimientos cristianos de izquierda y algún otro movimiento digamos más de las facultades. Yo no entraba todavía a la universidad, pero esa era la participación si yo querías ser músico de una u otra manera teníamos que acudir allá a ver las primeras manifestaciones digamos artísticas.

A lo que tú haces referencia, conflictividad política, digamos si, pero como esto se revierte en el canto, en la canción que en esa época se llamaba la Nueva Canción. Se liga en la medida de que tienes tú un ambiente más bien latinoamericano, cono sureño. A nosotros nos liga básicamente Chile y

Argentina y el proceso político chileno es mayormente determinante porque en nuestro proceso existe una “inti illimanización” de nuestra música.

Esto es sumamente importante, por qué una “inti illimanización” por qué el grupo Inti Illimani... no hay una “Quilapayunización”, sí, tal vez en el grupo Pueblo Nuevo. En los grupos más populares hay una “Inti Illimanización” porque se imita básicamente esa manera estilística llamamos los músicos de interpretación.

Rasgados de nuestras identidades sonoras a lo chileno, rasgados, interpretados o cantados a lo chileno, que te vestías con ponchos medio a lo chileno, o sea venía gente de la época antes y luego del golpe, sobre todo en el 73 muchos chilenos exiliados . Había una gran influencia de esta realidad social latinoamericana. Eso influenció muchísimo.

El primer integrante del Jatari fue un chileno, uno de los dos primeros integrantes también en Pueblo Nuevo fueron chilenos y así por el estilo, o sea, pienso yo que lo que consolida estilísticamente, artísticamente, hablemos del lenguaje musical propiamente dicho, no es necesariamente el proceso político acá represivo o un movimiento que sí lo consolida luego el grupo Jatari con el Cantavida se llamaba, yo fui parte de Cantavida de muchos grupos de música popular latinoamericana... luego el concepto popular se va mas o menos generando posterior a esto, hablemos ya de la Nueva Canción o de la música latinoamericana que le llamaban, comienza a consolidarse a través de Cantavida, ya desde un punto de vista más orgánico, pero que de una u otra manera no nos movía si bien el proceso político de identidad con los sindicatos, con el sentimiento de los movimientos de los campesinos con la ECUARUNARI y luego con el apareamiento de las centrales obreras, la CEDOC, la CEOLS que propugnaban luego al Frente Unitario de Trabajadores que era el FUT pero que no se llegó a dar eso nunca, etc., que estaban muy ligados a eso pero que quizá más nos lleva este símbolo latinoamericano de identidad con el cono sur , básicamente con lo chileno.

Ma.Gabriela Villacrés: En la escena nacional en este momento qué grupos podrías mencionar que son los precursores de la Nueva Canción, ya me has hablado de Jatari...

Juan Mullo: Digamos que Cuba y Chile eran los referentes geoculturales y geopolíticos, era muy interesante eso, sí se ligaba el compromiso hacia los sindicatos y hacia los movimientos campesinos, obviamente, pero si tú te das cuenta no lo evidenciamos en las canciones, entonces tú puedes corroborar eso en las composiciones, mas era lo estético y lo artístico lo que nos ligaba.

Tú ves los discos, la discografía de esa época a Ilumán a Pueblo Nuevo, pero todo hacia lo chileno... no sé si te das cuenta... si quieres una identidad sonora en esa época real real le tienes a JJ... real... real... con composiciones, con una representatividad social fuerte, popular...

Nosotros nuestra representación social ¿cuál era?...la pequeña burguesía. Éramos estudiantes de colegios particulares, hijos de papá que teníamos acceso a comprar un charango, una guitarra, ¿sí te das cuenta?

Ma.Gabriela Villacrés: Sí

Juan Mullo: Entonces no es tan... habría que verlo de una manera un poco más real... no es que somos una respuesta el surgimiento social de las barriadas y de los sindicatos y que nosotros ahí surgimos como una musicalización de esa historia... sí y no... más nos interesaba de una u otra manera sí con los procesos políticos, pero tocar más a lo chileno.

Rasgábamos a lo chileno, se rasgaba la guitarra a lo “inti illimanizado” si no oye tú a todos los grupos de acá cómo tocan la guitarra nada más, más a lo Inti Illimani que a nuestras antiguas escuelas y a las estudiantinas, se borran...

Mientras estos otros grupos buscaban, en otros países buscaban sus sonoridades, sus propios instrumentos, sus propias voces, aquí nosotros cómo cantábamos, tocábamos el charango al estilo del Inti Illimani o del Quilapayún o de Ernesto Cavour de Bolivia... tocábamos la guitarra imitando a Coulón de Inti Illimani o al de Quilapayún.

O sea la guitarra no la imitamos a nuestros papás a nuestros propios de las estudiantinas, a nuestros pasilleros, a nuestros lagarteros, a nuestros cultores de la escuela de la guitarra quiteña como Segundo Guaña, no, no, no, ni siquiera los requintos de los tríos, no, para nada. Fue una nueva conducta si tú ves, sonora, estilística que tú la evidencias en el arreglo musical, que desestructura nuestra tradición, que no era nada indígena por supuesto, no era nada nacional por supuesto, no era nada local si tú te das cuenta... era chilenizada, ese es el punto.

Después hay otros elementos, este es el momento viéndole desde una manera reflexiva y crítica, así muchas veces aparecen los géneros, no es que esto está mal ni bien, simplemente es el proceso, pero si es que hablaría de identidades, no fueron las identidades locales las que generaron sonoramente a este proceso, nos chilenizamos sonoramente y musicalmente.

Ma.Gabriela Villacrés: Entonces me hablas que aparece primeramente este Jatari con una cuestión súper Inti Illimanizada...

Juan Mullo: No, al inicio no, ellos mas bien no, hablemos de todo un conjunto de una propuesta estudiantil y artística, no es cierto, el grupo Jatari es el grupo más digamos históricamente, menos que ingresó en este proceso, ellos más bien adoptaron una posición bastante más propia, porque ahí tú ves las producciones de ellos, muy poco inti illimanizadas, no hay mayor inti illimanización ahí...

Más bien tú le ves a los arreglos de Patricio Mantilla más ligado a las escuelas nacionales, tocaba la guitarra con estilo ecléctico digámoslo así, ellos tocaban flautas traversas, ya comenzaron... claro que tocaban la quena, el charango, incorporaban instrumentos latinoamericanos, lo hacían con mayor autenticidad. Más bien hablo yo de las otras corrientes, de los otros grupos que comenzaron realmente a salir ya...

Ma.Gabriela Villacrés: Qué otros grupos a la par de Jatari

Juan Mullo: Por ejemplo Ilumán, el grupo Illiniza, había el grupo Tiempo Nuevo, por ejemplo, que justamente se formaba en estos espacios de la Juventud Estudiantil Católica que era la JEC... habían grupos... alrededor de Jatari se ligaron por ejemplo grupos como, déjame acordar, realmente no tengo ahora un registro de qué grupos, pero no es muy difícil, tampoco había grandes grupos, pero por ejemplo había un grupo Shirys

Ma.Gabriela Villacrés: Noviembre 15

Juan Mullo: Noviembre 15, pero estaba dentro de otra línea política, con una canción, me parece interesante, ahora que les veo a la distancia tenían una canción más política, fuertemente. Yo pienso que tampoco han sido visibilizados grupos como por ejemplo de los barrios que en esa época comenzaron a consolidarse, que no se conoce las historias barriales de estos grupos, qué pasó en San Juan, qué pasó en La Magdalena... aparecieron muchos grupos barriales, de las escuelas, etc. Pero se conocían aquellos que obviamente estaban ligados al

proceso político, de la Universidad Central y de las manifestaciones estas estudiantiles.

Grupos... había uno que se llamaba Shuyana, supongo que allí vamos encontrando otros grupos, te estoy hablando entre el 70, 75, 76, porque después viene Pueblo Nuevo y hay otros grupos, pero estamos hablando de los primeros grupos que se comienzan... el grupo Huayanay obviamente.

Habría que ver también qué pasó en Cuenca, en el mismo Guayaquil se formaron grupos de folklore, o sea recientemente en el facebook apareció... y con nombres así políticos como Patria Nueva, qué se yo, es decir, habían grupos con esta denominación, muchos no llegaron a ser tan conocidos, yo te estoy hablando más o menos de los conocidos no...

Ma.Gabriela Villacrés: Ahora, capaz que un punto súper importante en la cuestión de lo que son los grupos políticos y los que no son tan políticos, qué grupos aparte de Noviembre 15 podrías caracterizar como políticos en esta época?

Juan Mullo: Pienso yo que básicamente es el grupo Jatari que es el que delimita una línea y con un tipo de compromiso ligado básicamente a los grupos estudiantiles, a los grupos sindicales y a las organizaciones campesinas.

No te olvides que Monseñor Proaño marca una línea de vinculación popular hacia la conciliación del movimiento indígena bastante fuerte, mucho, por ejemplo el grupo Jatari estuvo ligado a Monseñor Proaño, a su línea política... acuérdate que el grupo Jatari tiene una canción que se llama... una canción que le hacen a Milton Reyes...

Si tú ves las letras de la época entre el 70, 70 y pico, que es muy importante marcar el año 73, no, en el año 73 la muerte de Salvador Allende sí marca un proceso fuerte. Por eso te digo yo no es lo mismo hablar de las primeras décadas del 70 que de las últimas, casi el 80.

Entonces, Albañiles, otra canción de Jatari, en el mismo 73 hay una canción a "Chicho" a Salvador Allende parece que le decían "Chicho"... ahí habría que revisar... cargadores es otro tema de Jatari, de las primeras épocas son fuertes, yo diría entre el 70 y pico.

Una de las primeras es a Milton Reyes, por ejemplo, debe ser de 1971, 72

Ma.Gabriela Villacrés: ... porque me parece que es 68 o 69 la muerte de él...

Juan Mullo: ... Sí, lo de Jatari debe ser en el 70, 71, entonces, fíjate esa debe ser una de las primeras... de hecho al hacer una valoración hay otros cantantes en Loja por ejemplo, no sé si Trosky Guerrero era uno de esos, en Cuenca había otros, habría que hurgar en este proceso...

Tienes en esa década porque se manifestaron a nivel nacional este proceso, claro, se concentraba en Quito, pero hay una corriente más nacional, más digamos

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Quién organizaba este tipo de festivales en colegios? Porque esta es una cuestión súper interesante...

Juan Mullo: Eso fue posteriormente, yo creo que lo que marca también una fuerte vinculación a esto es la venida de Angel Parra, vino Atahualpa Yupanqui, algunas veces Quilapayún y algunas veces Inti Illimani, esto es muy importante

Ma.Gabriela Villacrés: ¿Y quién les trae?

Juan Mullo: Esta era una productora... yo posiblemente tenga eso, yo te traigo esos programas de mano porque yo tengo... una productora... no sé si se llamaba Manuel Paladines de quienes se arriesgaron a traer a estos grupos porque tenían que poner obviamente hacer grandes inversiones... y claro junto a Inti

Illimani o Quilapayún actuaba siempre Jatari... abría y siempre fue en el Teatro Universitario, ahí era... tú les viste alguna vez a Isabel Parra y Angel Parra... era en el Teatro Universitario, los Inti Illimani y los Quilapayún eran ahí... Atahualpa Yupanqui vino al Teatro Sucre

Ma.Gabriela Villacrés: Interesante saber quiénes eran los que les traían y cómo estaban vinculados

Juan Mullo: Una productora... pero creo que Manuel Paladines está vinculado a estas áreas, él era como un productor me acuerdo de este tipo de músicos, cantautores...

En la época de la universidad ahí aparecen los primeros cantautores, como por ejemplo Fabián Meneses... había otros, habría que preguntar al mismo Patricio Mantilla por ejemplo o Carlos Mantilla, quiénes eran estos músicos que comenzaron a ser los primeros como cantautores solistas junto a Fabián Meneses, pero que no... había unos hermanos Castillo por ejemplo que tocaban la balalaika, hermanos Castillo, ahora le he visto... ya está bastante mayor, pero ellos hacían música de contenido social o Nueva Canción, pero nunca más lo hicieron, o sea desaparecieron, hicieron un par de presentaciones ahí y nunca más se los vio.

Yo creo que este es un gran primer momento, si recuerdo algo, algunas cosas más sería...

Ma.Gabriela Villacrés: Eso justamente te preguntaba grupos políticos, como Jatari, como Noviembre 15, por ejemplo, qué me dirías de Noviembre 15

Juan Mullo: Incluso Jaime Guevara que ya estaba en toda esa línea... a ver... contextualicemos no es cierto, había los grupos de rock por un lado, los grupos de la Nueva canción por el otro, o sea tenemos conductas juveniles bastante claras y por el otro lado tú tenías la música rocolera ya de Daniel Santos, Julio Jaramillo como las más popularmente evidentes.

Yo creo que había una rivalidad obviamente entre la tendencia leninista pro soviética y la pro china, entonces el grupo Noviembre 15 lideraba esta corriente con un grupo sobre todo de estudiantes más radicales y ligados a organizaciones populares de su línea.

Entonces yo no iba a los conciertos del lado chino maoísta, yo siempre fui más bien a los otros y claro en el otro lado en que estábamos ligados más hacia el Partido Socialista, la izquierda cristiana, el Partido Comunista, ellos eran los que le traían a Inti Illimani, Quilapayún, a estos otros grupos.

Obviamente si te pondría en el plano artístico si había una definición estética clara, muy similar era el formato, porque era igual queñas, bombos, charangos, pero los otros eran mucho más radicales, por ejemplo la canción a Rosita Paredes, no.

Incluso Noviembre 15 hizo una cantata con Terry Pazmiño y Julián Pontón, que creo que se llama la cantata Noviembre 15 justamente.

Sí yo diría el grupo Jatari con una línea más musical, estudiosa, investigativa de lo que eran nuestras culturas. Por ejemplo ellos iban a fotografiar o a grabar o a su vez se ligaron con los investigadores Costales como yo te había dicho.

Por qué te digo esto, porque muchas de las canciones del archivo de Costales yo lo digitalicé, eso es en la década del 60 y ahí habían muchas canciones de Jatari, entonces yo digo, ah, ya sé de dónde Jatari tomó las canciones, porque era imposible en esa época del 50, imposible que Patricio Mantilla de niño haya ido a grabar estas canciones en el campo, le dio el doctor Costales, no hay nada que hacer, le dio el doctor Costales la información.

Por ejemplo había una que se llamaba María Juana, La flor del café, (canta)... anoche a la media noche... la media noche sería... niña como la flor del café... Esa es grabación la primera es del doctor Costales...

No es que todo el repertorio, pero otras las investigaron ellos mismos, es una línea más investigativa, he ahí sus discos. El Noviembre 15 no tanto, el Noviembre 15 más bien una canción más política que también es interesante.

No es que Jatari no hacía canción política, lo hacía, pero lo hacía también con investigación de campo.

Esto define digo yo el primer gran momento, nos da la puta a los que veníamos ya luego

Ma.Gabriela Villacrés: En ese sentido, Juan Mullo ¿en qué grupo estaba?

Juan Mullo: Ah, yo me ligué desde muy niño iba a verles lo que repasaban los Jatari... tú me ves de unos 14 años, mi hermano era también muy amigo de ellos y tú me veías ahí siguiéndoles a las presentaciones, viéndoles lo que repasaban, yo iba y me quedaba tardes enteras oyendo sus repasos y me iba, entonces no me ligué a ningún grupo, o sea, me gustaba, evidentemente yo era músico, estudiaba en el conservatorio hasta que me ligué a un grupo que se llamaba Tiempo Nuevo que ellos eran parte de la organización política de las Juventudes Estudiantiles Católicas o cristianas JEC, cristianas creo que se llamaban, que eran grupos de activismo social con los barrios marginales y entre esos ellos tenían la propuesta artística musical

Entonces este grupo Tiempo Nuevo yo he de haber sido de unos 16 años y era un músico de conservatorio, tocaba la guitarra, etc. y era justamente la línea de la teología de la Liberación y de Monseñor Leonidas Proaño.

Mi hermano que se llama Mario Mullo era el director justamente de ese... porque era un sacerdote joven pero como tenía ideas progresistas, justamente aquellas indilgadas por Helder Cámara, la Teología de la Liberación, Monseñor Proaño, era ligado mi hermano a esto, entonces la orientación que tenían estos grupos era esa, él impulsó mucho estos grupos.

Entonces había me acuerdo este grupo Tiempo Nuevo, había otro, no me acuerdo, Ñucanchi Llakta, los grupos estos en kichwa comenzaron también a proliferar y ahí es cuando yo me ligo, digamos Patricio Sandoval es antropólogo del IPANC, Jorge Mosquera, él fue incluso miembro del Partido Comunista, Leo Lara que es un afro, él nació en el Valle del Chota más bien fue un obrero músico. Un estudiante de la Universidad Católica también, yo estaba en el colegio.

Esa fue mi primera incursión diría a un grupo de canción latinoamericana política. Nosotros íbamos justamente a las huelgas nacionales y a las huelgas de obreros a tocar permanentemente... te hablo entre el 75 ya...

Ma.Gabriela Villacrés: Esto que me acabas de decir es sumamente interesante, ustedes tocaban en las huelgas y en las fábricas

Juan Mullo: Claro...

Ma.Gabriela Villacrés: Quiénes decía, bueno, vamos a tocar allá

Juan Mullo: Nosotros teníamos se ligaba a las organizaciones sindicales sobre todo. Te estoy hablando la primera huelga nacional creo que es en el 73, será? imagínate en esa época ya había el Tiempo Nuevo y yo fui a tocar en esa huelga

Ma.Gabriela Villacrés: Cómo era la concentración, cómo llamaba a la gente?

Juan Mullo: En esa huelga nacional el gobierno decretó, digamos era un paro nacional y lo que decretó el gobierno era toque de queda, nadie podía salir, nosotros me

acuerdo que como buenos jóvenes salimos con miedo y escondidos a tocar, me acuerdo en las fábricas de la salida de Quito, ahora Guajaló, había, se reunían, se concentraban muchas fábricas en el sur sobre todo, en El Inca y en la Panamericana.

Ahí me tomaron preso, porque nosotros hacíamos activismo también, no éramos músicos nomás, también éramos parte de... militábamos, no todos los músicos, pero algunos sí. Entonces convocaron los sindicatos, me acuerdo que nos reuníamos y yo era el más niño de ese grupo, ellos eran ya un poco mayores y me acuerdo que se contactaban a través de las organizaciones, sobre todo compas universitarios que trabajaban como activistas en las fábricas.

Eran estudiantes de economía, estudiantes de sociología básicamente que trabajaban en los sindicatos directamente entonces el contacto con los grupos artísticos éramos nosotros.

Venían y eso sí me acuerdo y decían mira hay la huelga tal, venga, para tal día hay el transporte, nos daban el transporte que era una camioneta y nosotros íbamos con todos los instrumentos a tocar a la huelga.

Entonces la gente estaba en el paro y que llegue un grupo de música era algo muy bonito, a darles ánimo, a darles un poco de alegría y además a cantar un poco estos himnos que eran. Entonces el contacto era sí hasta que en la huelga nacional ya hubo una cuestión más orgánica porque teníamos que ir a alguna fábricas, fuimos como a tres, pero en una de esas como que nos ubicaron por El Inca, la Internacional, no me acuerdo exactamente, ahí era que nosotros llegamos en la primera huelga nacional, pero íbamos como a pie y escondidos cuando llegábamos a la... acabamos yo pienso que hacia la tarde, yo no sé cómo llegué a la casa, ya no me acuerdo, pero era imposible porque estaba sitiada la ciudad con carros de militares.

Entonces en esa huelga nacional nuestra experiencia era con el grupo Tiempo Nuevo, cargando todos los instrumentos, imagínate, por las calles, caminando, digamos en una zona de fábricas.

Pero ya nos iban... nos esperaban los compañeros estos, los activistas, quienes organizaban nuestra participación ahí... yo debo recordar un poco más de esto, si es que me preguntas cosas entonces yo iría recordando... pero lo que te pongo ahorita es el contexto... primera huelga nacional, 1974 me dices, claro, nosotros el grupo Tiempo Nuevo, contactados por activistas, por lo general estudiantes universitarios que trabajaban en los sindicatos y que solicitaban que vaya el grupo este de tal a tal hora, etc.

Nosotros creo que estuvimos hasta la tercera huelga nacional.

Ma.Gabriela Villacrés: El grupo Pueblo Nuevo, cómo le categorizarías en esta cuestión, hablamos ya de Noviembre 15, hablamos ya de Jatari,

Juan Mullo: El primer festival cuándo es el del consejo Provincial?

Ma.Gabriela Villacrés: 84

Juan Mullo: Pueblo Nuevo debe haber salido entre el 78, 79

Ma.Gabriela Villacrés: 75

Juan Mullo: 75, pero en Loja, ellos aquí en Quito se les conocerá en el 78, 79, por ahí, deben haberse venido a Quito, entonces yo me quedaría, estamos hablando entre la primera, segunda, tercera huelga nacional, no es cierto, yo diría que allí surge otro tipo de obviamente de grupos ya consolidados a partir del proceso este que inició Jatari, que es justamente el haber establecido ya un formato instrumental, estilístico de la canción ligada obviamente a este contexto latinoamericano, como sureño principalmente.

Yo pienso que este imaginario impregnó mucho en gente como nosotros, nos da el carácter, por ejemplo ya no se comienza a utilizar los ponchos, o sea que fue una de las características de esta primera etapa, fíjate que es interesante.

Es decir se comienza, éramos, además ya ingresamos todos a la universidad, éramos estudiantes universitarios, nuestro compromiso político en la universidad cambia, porque teníamos que estudiar y no ser tan activistas, además teníamos la música que es el caso de muchos de nosotros.

Entonces el hecho de estudiar música, estudiar en la universidad y tener una vida juvenil, etc., como que en nuestro caso o en el mío por ejemplo, ser investigadores nos comienza evidentemente a desligar del compromiso político militante.

El grupo Jatari más bien radicaliza y se hace miembro del Partido Comunista, creo que ellos son los primeros que dan ese paso ya hacia la militancia, es decir a radicalizar más el discurso.

Me parece a mí que el grupo Pueblo Nuevo lo que establece es esa línea, o sea se integra a este movimiento bajo esa línea, es decir de compromiso político... me parece interesante la Nueva Canción y lo que sí es interesante reconocer es a la gestión que ningún grupo lo hacía.

Entonces fíjate que tú me haces una gran pregunta porque ahora estoy analizando que la gestión en este momento se hace fundamental, porque grupos como Jatari no hicieron gestión.

Grupos como el nuestro con Ataulfo Tobar y Diego Luzuriaga, un trío que se llamaba Taller de Música, hicimos básicamente música como de cámara, éramos estudiantes del conservatorio y ya no nos interesaba ya tanto la política en el sentido de militancia.

Ataulfo era estudiante de Antropología nos interesó ya mucho más a investigación y la música como un estudio de escuela, lo cual es muy importante, ahí nos consolidamos, hicimos tres discos, hicimos la música de algunas películas... hacia el 81, 82 nos caribeñizamos totalmente porque formamos un grupo que se llamaba Rumbasón con el Héctor Napolitano y el Alex Alvear.

Fue muy interesante esa propuesta porque antes habíamos hecho el primer disco de música del valle del Chota, que en el fondo viene a ser el segundo disco que algún artista había hecho sobre música negra del Chota.

El primero es Segundo Rosero, grabando una bomba, nosotros habíamos sido los segundos, es bastante interesante eso. Eso es el preámbulo.

Yo me dirigiría al Grupo Pueblo Nuevo imitando mucho al grupo Quilapayún, grisando ya la nueva canción por las voces, nosotros éramos más músicos instrumentales digamos, más técnicos, porque éramos estudiantes de música clásica, Diego Luzuriaga y yo.

El Grupo Pueblo Nuevo se liga a la gestión porque empieza a hacer los primeros contactos con las instituciones culturales, por ejemplo la Casa de la Cultura y el Consejo Provincial.

Yo creo que ahí empieza su ruta que termina ahora claro, con un gobierno, o sea siempre fue su ruta esa.

Entonces yo diría que son unos gestores culturales que comienzan a establecer, que no lo logran definitivamente, lo que fue una Nueva Canción aquí en el Ecuador. No lo logran, porque quienes realmente lo asumen son otros, estos otros cantautores más bien escondidos por radicales o anárquicos como el Chamo Guevara, no se adhieren a Pueblo Nuevo, sino más bien se confrontan.

Entonces no logran el sueño de ellos que era reunir y liderar la Nueva Canción en el Ecuador y no lo hacen porque más bien Todas las Voces Todas son grupos de afuera, grupos que vienen de fuera a consolidar una propuesta de Nueva Canción que ya no está con la historia ahorita.

Ves, eso ya es un equívoco del grupo Pueblo Nuevo decir , rememorar, patinar la historia, repetir las voces, o sea, inducir en la gente que sigamos cantando Mercedes Sosa, León Gieco, etc. ya no funciona en ningún lugar, más bien hay que generar nuevas creatividades, nuevas conductas.

Entonces por eso te digo que es muy importante que ellos más bien mantienen un modelo de gestión que es parte de un principio de modelo ideológico, por supuesto, y que de alguna manera se quedaron allí.

Entonces la canción de Autor en el caso que tú te planteas está definitivamente por otro lado, o sea si es que se haría una historia, no sería una historia una historia de los grupos, sino mas bien la historia de las voces que en el Ecuador confrontaron una propuesta trovadoresca, porque el real cantautor es aquel que no está comprometido con ningún sistema, el real cantautor... y que se lo define incluso no sé si vía diccionario, pero concepto musicológicamente hablando, el cantautor, más bien el cantor, el trovador sería, no es cierto, es un ser autónomo no está necesariamente...

Hay casos como Inti Illimani...

Son interrumpidos y se corta le entrevista