

**tsantsa**  
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS



Congreso Internacional  
**IDEA**  
07-14. diciembre.2022

FACULTAD  
DE ARTES/  
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº13 Diciembre de 2022

## **Intersecciones entre Vanguardia e Indigenismo en la música académica ecuatoriana para guitarra. ABYA YALA de Juan Mullo Sandoval**

**Intersections between Vanguard and Indigenism in Ecuadorian academic music  
for guitar. ABYA YALA by Juan Mullo Sandoval**

**BOLÍVAR ÁVILA VANEGAS**

UFBA (Brasil). Universidad de las Artes (Ecuador)

bolivaravila@yahoo.com

159

Recibido: 31 de julio de 2022

Aceptado: 20 de noviembre de 2022

### **RESUMEN:**

Las vanguardias musicales latinoamericanas del siglo XX, constituyen un espacio de cruces, intersecciones, resignificaciones, y reconceptualizaciones de los paradigmas y rupturas planteadas en Europa, asentadas en territorios como el ecuatoriano, donde a la vez que generaron nuevas búsquedas, nuevas disputas, se dieron también nuevos espacios y nuevas oportunidades de reorganización de las músicas locales. Caso interesante, el repertorio para guitarra, instrumento apropiado, reinterpretado y reutilizado por nuestras sociedades, hasta convertirlo en depósito de identidades, a pesar de su procedencia colonial. Analizamos puntualmente el caso de la obra ABYA YALA, del compositor Juan Mullo, identificando los recursos musicales mediante los cuales se insertan sonoridades ancestrales, consideradas identitarias, en el marco de la dinámica de vanguardia musical ecuatoriana. Discutimos este proceso desde la línea de pensamiento decolonial, encabezada por Catherine Walsh, para comprender conceptualmente, en las coordenadas planteadas, el postulado que Juan Mullo enunciara en su momento, como vanguardia nacionalista.

**PALABRAS CLAVE:** Vanguardia musical, guitarra ecuatoriana, música siglo XX, Decolonialidad musical.

### **ABSTRACT:**

The Latin American musical avant-gardes of the 20th century constitute a space of crosses, intersections, resignifications, and reconceptualizations of the paradigms and ruptures raised in Europe, settled in territories such as the Ecuadorian one, where at the same time that they generated new searches, new disputes, also new spaces and new opportunities for reorganizing local music. An interesting case, the guitar repertoire, an “appropriate” instrument, reinterpreted and reused by our societies, until it became a repository of identities, despite its colonial origin. We specifically analyze the case of the work ABYA YALA, by the composer Juan Mullo, identifying the musical resources through which ancestral sonorities, considered identity, are inserted within the framework of the ecuadorian musical avant-garde dynamics. We discuss this process from the decolonial line of thought, headed by Catherine Walsh, to

conceptually understand, in the proposed coordinates, the postulate that Juan Mullo enunciated at the time, as a nationalist vanguard.

**KEYWORDS:** musical avant-garde, ecuadorian guitar, XX Century music, Musical decoloniality.

\* \* \* \* \*

## 1.- Introducción

La vanguardia musical académica ecuatoriana - que tiene su más claro antecedente en 1944 cuando Luis Humberto Salgado crea su Sanjuanito Futurista- es una dinámica que tuvo su momento de mayor apogeo en las décadas de los 80s y 90s del siglo XX con la aparición de una generación de jóvenes músicos (Arturo Rodas, Milton Estévez, Diego Luzuriaga, y muchos otros) que buscaban ponerse a tono con la dinámica musical internacional generando una serie de acciones importantes, entre las cuales quizás la más simbólica fue la incorporación a sus dinámicas de Mesías Maiguashca<sup>1</sup> (1938-), integrado al movimiento *Neue Musik* desde Alemania, logrando con esto la articulación de una escena<sup>2</sup> musical. Becas de estudios musicales en centros europeos especializados para varios de sus protagonistas, consolidación de espacios de opinión y reflexión como la revista *Opus*, espacios de difusión como el Festival de Música de Vanguardia, espacios formativos como el DIC, conformación de redes de colaboración (REDCE) y una gran cantidad de creación de obra musical, son los más visibles productos de la mencionada escena, que aún hoy despliega algunas estrategias puntuales desde la diáspora de autoexilio que habita.

Algunos de estos músicos son compositores y guitarristas, lo que nos permite leer desde la obra guitarrística a la mencionada escena. Nombres interesantes e importantes como Gerardo Guevara, Juan Mullo, Milton Estévez, Juan Campoverde, Jorge Campos, el mismo Carlos Bonilla, Mesías Maiguashca, Jorge Oviedo, Eduardo Flores, Luis H. Salgado, Daniel Flores, etc., activaron/activan la composición para guitarra en estas coordenadas. Obras como por ejemplo: *Guitarra*, *Guitarra* (1984), *La Lagartera* (1988), *Reflejos* (1988), *Recitativo y danza* (1981), *Concierto ecuatoriano* (1976), y muchas más, se crean para guitarra solista, entre ellas aparece *ABYA YALA*, obra de Juan Mullo, que plantea una particular enunciación de vanguardia utilizando sonidos ancestrales, identitarios, actualizándolos, pero sin quebrar el proceso histórico, a decir de su propio creador<sup>3</sup>.

Juan Mullo, actualmente es un reconocido antropólogo e investigador musical, pero tuvo en los 80s una fuerte acción compositiva a tiempo que realizaba sus estudios de antropología, teniendo a la guitarra como uno de sus instrumentos de mayor interés. La guitarra, que nos llega al país dentro del proceso de colonización española del siglo XVI, pero que, al ser insertada en nuestros territorios, ha sido incorporada, apropiada, resignificada, reutilizada y reinterpretada hasta convertirse en uno de los más cercanos medios de expresión de las distintas culturas ecuatorianas. Mullo enuncia una guitarra heredera de Bonilla Chávez<sup>4</sup>, pero insertada en la vanguardia, en una línea que el mismo compositor denominará vanguardismo nacionalista. Mediante un análisis del enunciado de la obra, una identificación de los recursos compositivos

<sup>1</sup> Quien se convertiría en el gran referente de la vanguardia musical ecuatoriana.

<sup>2</sup> Determinar si conceptualmente es más coherente el término escena, dinámica, movimiento o cualquier otro, si bien no es nuestro objetivo en este trabajo, nos decantamos por el uso del término escena por cuanto nos permite una cierta amplitud de posiciones estéticas internas, usando la definición de Straw (1991).

<sup>3</sup> Entrevista realizada para este trabajo.

<sup>4</sup> Quien había insertado la música nacional a la guitarra solista, en sus composiciones.

de la obra, un breve esbozo de la escena de vanguardia musical ecuatoriana, y su interpretación dentro de la línea de pensamiento decolonial, abordamos este trabajo.

## 2.- Abya Yala para guitarra sola: las intersecciones

Juan Mullo, quizás un perfil poco frecuente para un compositor en la época<sup>5</sup>, busca en ABYA YALA no quebrar el proceso histórico y cultural de desarrollo de la música ecuatoriana ante la aparición de la escena de vanguardia musical, que se daba en el país como influencia de las vanguardias musicales europeas. *Abya Yala* fue compuesta en agosto de 1986 en Quito, estrenada ese mismo año por el guitarrista Manuel León, en la misma ciudad, y su primera grabación se dio en 1990, para una cinta de casete llamada *Contrastes* del propio Manuel León. En la contraportada del mencionado documento sonoro Mullo<sup>6</sup> coloca un texto descriptivo de su obra en los siguientes términos:

[*Abya Yala*] Premoniza lo que el mismo término traduce en el idioma de los Indios Cuna panameños para nombrar al continente americano Abya Yala: tierra en plena madurez. Esta composición musical pretende recoger los símbolos musicales de las diversas culturas ecuatorianas indias, negras y mestizas. (Mullo en León, 1990).

Pareciera que estuviéramos ante un texto de presentación de alguna obra de música tradicional, folclórica, canción protesta o algún otro género donde el vínculo con la identidad cultural es el eje de la acción, sin embargo, nos encontramos ante una obra de estética vanguardista que intenta dialogar en el marco de la escena musical ecuatoriana, pero desde una clara y fuerte posición estético política. La vanguardia musical ecuatoriana buscaba, según el enunciado de uno de sus principales gestores, el compositor Arturo Rodas (1954-), generar una música para “Nuestros Tiempos”, por cuanto: “hemos llegado a un punto de saturación que se ha oficializado tácitamente”. Colocando como referente central a las vanguardias musicales europeas, se enuncia una ruptura con lo que denominan “nacionalismo mal digerido y reaccionario” (Rodas, 1987, p 18). En este contexto nace ABYA YALA, como una especie de contrapropuesta o respuesta ante la consolidación de dicha escena.

161

Formalmente, la pieza está construida en tres partes, tres pequeñas miniaturas, muy potentes y muy diferenciadas, en las que Mullo intenta representar a algunas de las culturas ecuatorianas: Indígena, Negra y Mestiza, desde una mirada antropológica, a través de una intención renovadora que podríamos entenderla como vanguardista. Los movimientos de ABYA YALA se enuncian entonces como:

**a.- Expresivo** (Cultura indígena)<sup>7</sup>.

**b.- Con mucho ritmo** (Cultura negra).

**c.- Lento. Allegro rápido** (Cultura mestiza).

<sup>5</sup> Investigador, Antropólogo, Etnomusicólogo.

<sup>6</sup> Quito, 27 diciembre 1956 -. Investigador, musicólogo y compositor. Sus estudios iniciales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, entre 1972-1974. Posteriormente tomó clases particulares de guitarra clásica con los profesores Emilio Lara, Jacinto Freire y con Terry Pazmiño. En 1978 constituyó junto a Diego Luzuriaga y Ataulfo Tobar el grupo “Taller de Música” con el cual grabó tres discos de larga duración, con composiciones propias y recopilaciones de música tradicional. (Guerrero, 2004).

<sup>7</sup> Caracterización enunciada por el compositor.

En la primera parte, *Expressivo*, la resonancia es la característica principal: un bajo muy presente, pizzicatos *alla Bartók*, un acorde, sus armónicos, octavas, todo desde la nota más resonante de la guitarra: el MI de la 6ª cuerda (Fig. 1). En medio de esto, el compositor inserta algunos gestos pentafónicos en armónicos, cuya cualidad característica es también la resonancia, el sol# parece reafirmar el MI, nota alrededor de la cual gira todo, incluyendo un SI un cuarto de tono bajo, casi como dominante alterada para reafirmar el MI. Todo esto fuera del contexto tonal.



Figura 1. Expresivo. Inicio. Fuente: Mullo (1986, p 1).

La resonancia entonces es el recurso que el compositor utiliza para referirse a la música andina, tan presente en los aerófonos andinos, instrumentación de la cual tenemos una infinidad organológica. Este recurso coincide con la propuesta guitarrística de Brouwer, referente de la vanguardia musical para guitarra a la época, quien, buscando la mayor proyección sonora del instrumento, en el marco del circuito de la música de concierto, desarrollaría un lenguaje propio basado en la resonancia, al que calificaría de idiomático. Mullo también reconceptualiza las técnicas extendidas del instrumento para referirse a los sonidos andinos, utilizando los golpes en la caja de resonancia, que provienen del desarrollo de la música concreta de Pierre Schaefer en Francia, para evocar la percusión tradicional andina.

162

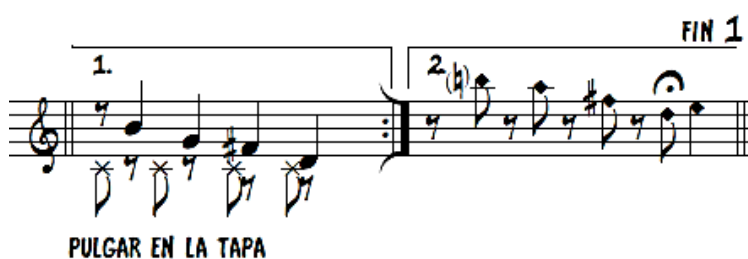


Figura 2. Expresivo. Final. Fuente: Mullo (1986, p 1).

Otro punto de intersección entre vanguardia e indigenismo podemos ver en el acorde de la Figura 3. Como podemos apreciar, se encuentran simultáneamente utilizados los acordes de MI Mayor y mi menor, ocasionando una superposición de sonoridades totalmente habituales al sistema tonal, pero que colocadas en simultáneo generan unos cruces sonoros de un carácter poco frecuente para dicho sistema. Desde Europa esto se entendió como simultaneidad de sistemas musicales y se consolidó como una de las tendencias compositivas del siglo XX, siendo trabajado por Bartók, Stravinsky y otros, sin embargo, visto desde el Ecuador, tal

fenómeno se había dado en la música nacional<sup>8</sup>, tal como señala Luis H. Salgado en su discurso sobre el nacionalismo criollo ecuatoriano<sup>9</sup>, por el proceso de imposición cultural española.



Figura 3. Acorde de la primera frase. Fuente: Mullo (1986, p 1).

Nuestra música nacional, tiene en muchas ocasiones la superposición de tonalidad y modalidad, como fruto cultural del proceso de conquista española y las sonoridades pre coloniales. Este recurso hemos podido identificar en algunas otras obras de Gerardo Guevara, de Luis H Salgado, Bonilla Chávez y muchos otros compositores ecuatorianos, que viven ese momento histórico en donde por un lado están las vanguardias europeas y por otro el nacionalismo, conviviendo y coexistiendo, en sus circuitos cercanos de relación<sup>10</sup>.

Otros dos recursos, muy puntuales en la obra, pero no por eso menos interesantes son la disonancia (2as especialmente) y los microtonos, ambos utilizados por Mullo para referir aquellas distorsiones que ocurren al trasladar unas prácticas de unas culturas a otras, como las “desafinaciones” que ocurren en la guitarra en espacios periféricos donde la exactitud en la afinación no es una condición indiscutible. En trabajos recientes de investigación realizados por el compositor e investigador otavaleño Daniel Flores, se han demostrado la convivencia de microtonos, semitonos y tonos, en las prácticas musicales de la comunidad de Kotama, lo que nos muestra este recurso usado por Mullo, en territorio (Flores, 2018).

163



Figura 4. Microtonos. Fuente: Mullo (1986, p 1).

Así como la primera parte representa los sonidos andinos para Mullo, la segunda "*Con mucho ritmo*" representa la cultura negra afroecuatoriana<sup>11</sup>, utilizando rasgos modales y compas de 6/8

<sup>8</sup> Usamos el término “música nacional” en la acepción posicionada por la musicóloga Kety Wong, para referirse a la música popular ecuatoriana del siglo XX.

<sup>9</sup>Salgado recuerda que la música criolla es una rama de la tradición de la escala europea y de la expresión indígena prístina, el pentatónica, sin semitonos, cuya mezcla generó el uso inusual de bimodalidad. (Salgado apud Wong, 2003-2004, p. 95).

<sup>10</sup> En el caso Guevara su estancia en París estudiando con Nadia Boulanger y en el caso Salgado, en su micro circuito musical con su padre el también compositor Francisco Salgado y su hermano Gustavo, pianista quien realizó estudios en Moscú.

<sup>11</sup> En el Ecuador existen dos pueblos negros muy diferenciados geográficamente, el primero, en valle del Chota, que son pueblos de la montaña que llegaron con los jesuitas en el siglo XIX, y con mucha influencia de la cultura indígena, y el otro, en la provincia de Esmeraldas, producto de una rebelión de un barco negrero, que

para eso. El ambiente generado es casi un ritual, donde la conexión de la danza con el cuerpo es decisiva, de ahí la métrica más estable, el compás y la sincopa (fig. 4).



Figura 5. II Movimiento. Tema A. Fuente: Mullo (1986, p 1).

La cultura afroecuatoriana que Mullo refiere tiene dos componentes fundamentales<sup>12</sup>, la primera la raíz africana asentada en la provincia de Esmeraldas, de mayoritaria población negra, y la otra, la raíz indígena, habitante de dichos territorios al momento de la llegada de los africanos a la provincia de Esmeraldas<sup>13</sup>. Estas dos culturas conviven para formar lo que conocemos como cultura afroecuatoriana, que, al contener elementos de las culturas indígenas, las incluimos en este trabajo. Formalmente esta segunda miniatura es una forma de A B, con introducción, características como un ostinato muy rítmico en el bajo, gestos pentatónicos, la bimodalidad mayor/menor refieren la idea de la tradición afroecuatoriana de Mullo (fig. 5).



Figura 6. Ostinato. Fuente: Mullo (1986, p 1).

Vemos en la introducción a la tercera parte (fig.6) técnicas instrumentales extendidas de las vanguardias europeas aplicadas a armonías “mestizas”<sup>14</sup>. en un movimiento *ad libitum*, con una indicación general de ejecución lo más rápido posible, enmarcando este recurso en la escena de la vanguardia ecuatoriana, como camino para la inserción de las sonoridades ancestrales.

tuvo muchas menos influencias culturales externas al aislarse de los centros coloniales debido a su condición fugitiva.

<sup>12</sup> Hay dos culturas afroecuatorianas, la cultura esmeraldeña, que trabaja Mullo en Abya Yala, y la cultura Choteña, que no se incluye en esta obra.

<sup>13</sup> Población libre, escapada de un navío esclavista, en el siglo XVI

<sup>14</sup> Ecuador tiene un fuerte discurso histórico sobre el mestizaje, donde la idea de mezcla racial entre indígenas y españoles genera una nueva raza: la mestiza, que se enuncia como el "hombre nuevo", en un intento de relativizar la invasión española del siglo XVI.



Figura 7. Ad libitum. Inicio. Fuente: Mullo (1986, p 2).

En este tercer movimiento Mullo trabaja los gestos de la cultura mayoritaria del Ecuador que se denomina mestiza, que es demográficamente la más numerosa. En este sentido, mucho de la música ecuatoriana (y no solo la música) es enunciada como mestiza, ya que contiene en ella tanto elementos llegados con los conquistadores como elementos de la música de los pueblos originarios. (Salgado apud Wong, 2003-2004).



Figura 8. Tercera parte. Inicio. (Mullo. 1986, p 2)

Mullo utiliza las tradicionales danzas ecuatorianas en este movimiento, la mayoría de las cuales tienen compases de 2/4 y son muy rítmicas y festivas<sup>15</sup>. Estos ritmos se sugieren mezclándolos con algún recurso de técnica extendida, para continuar habitando la vanguardia.



Figura 8. Técnica extendida. Fuente: Mullo (1986, p 1).

Como "nacionalismo contemporáneo" Mullo llama a la línea estética de *Abya Yala*, enunciándola una evolución del lenguaje de Carlos Bonilla, intentando una actualización de algunos sonidos que hacen referencia a los pueblos ancestrales del Ecuador, en el marco de la escena de vanguardia, planteando una opción alterna a la misma.

<sup>15</sup> A pesar del prejuicio con el que a veces se ha catalogado equívocamente a la música andina como triste

## Resultados

### La escena

Evidenciamos una fuerte y consciente posición política en el enunciado de la obra, un intento de no desligar las prácticas artísticas vanguardistas del proceso histórico cultural ecuatoriano, como reacción ante los paradigmas que enunciaba la escena de vanguardia musical local. Encontramos claramente una visión alterna de lo vanguardista, lo que corrobora nuestra intención de denominar escena al movimiento musical que referimos, dado que convivían varias visiones del mismo paradigma, condición necesaria para definir este circuito como una escena. (Straw. En Herschmann 1991).

Si consideramos que:

La crisis del sistema de representación de la modernidad se reflejó en las llamadas vanguardias artísticas y todos los “ismos” que las constituyeron en las primeras décadas del siglo XX en Europa, en donde el rechazo al pasado se convirtió en uno de los fundamentos de la producción artística como respuesta a un capitalismo convulsionado y en franca oposición a premisas de la estética clásica predominantes. (Albán, 2013, p 443).

Podemos apreciar algunas particulares versiones locales de la actitud de las vanguardias europeas, asentadas por Rodas, si a las vanguardias europeas las podemos, según Alban, entender dentro del marco de la convulsión del capitalismo, quizás en el Ecuador podamos relacionar su aparición con el periodo petrolero ecuatoriano, que enunciaba la llegada del progreso y la modernización del país. Y claro, en lo cultural, si las vanguardias europeas se enuncian en contra de las premisas de la estética clásica, en el Ecuador, las vanguardias se enuncian, en el enunciado de Rodas, contra el nacionalismo “mal digerido y reaccionario”, lo que nos hace entender que:

América Latina en este contexto fue subsidiaria de estos debates colocándose a la zaga y convirtiéndose en receptáculo de las tendencias, discursos y producciones del primer mundo europeo y norteamericano... (Albán, 2013, p 447).

Rodas caracterizará, aquel nacionalismo al que se opone en los siguientes términos:

...escribir siempre melodías pentafónicas o neo pentafónicas, repetir ritmos autóctonos, o musicalizar versos en quichua, para asumir la tradición y proyectarla. Esta es una de las posibilidades -cierto- pero no la única; tampoco es necesario renunciar al siglo XX y resignarse a repetir esquemas caducos...y finalmente, tampoco es necesario dedicarse a “encontrar” términos medios repletos de demagógicas “formulitas de éxito”. ¡No! (Rodas, 1987, p 11).

Esta posición “oficial” de dicha escena se entiende de alguna manera confrontada con la tradición nacionalista de la música académica ecuatoriana del siglo XX, extrapolando los enunciados de las vanguardias europeas, hacia la realidad local. Esta supuesta oposición entre modernidad y sonidos ancestrales, es la que Mullo creemos intenta quebrar.

### Lo guitarrístico.

Las influencias guitarrísticas en la obra son básicamente dos, la primera, explicitada por el compositor, la obra del gran compositor nacionalista ecuatoriano Carlos Bonilla Chávez (1923 - 2010), una figura importante de la música popular y para la historia de la pedagogía guitarrística



en Ecuador<sup>16</sup>. Y la segunda, que podemos deducir del análisis de la obra, la influencia del compositor cubano Leo Brouwer<sup>17</sup>, (1938-) cuya música tuvo un fuerte impacto en la composición para guitarra de la región en los años 80. Será entonces en la coincidencia entre recursos musicales el camino por donde insertar las sonoridades ancestrales, o así entendidas, para proponer una visión alterna de la vanguardia musical ecuatoriana, desde la guitarra, gracias al trabajo previo desarrollado por Carlos Bonilla Chávez.

En Mullo confluyen entonces, el guitarrismo nacionalista, de Carlos Bonilla Chávez, que proviene de la música nacional ecuatoriana<sup>18</sup>, con el guitarrismo de Brouwer, desde un estilo que el mismo Brouwer denominaría de idiomático, por su trabajo con la resonancia, pero que viene desarrollado desde el contacto del compositor cubano, por razones de geopolítica, con el Festival de Vanguardia de Varsovia. Es decir, Mullo, a través de Brouwer inserta la vanguardia, de Europa del Este, encuentra coincidencias con las sonoridades andinas, insertadas en la guitarra por la acción de Bonilla, y enuncia una vanguardia nacionalista, desde la guitarra, resignificada esta, en su asentamiento y asimilación en territorios de los Andes.

Este camino, se da a través de unos recursos musicales en concreto, en el que coinciden la vanguardia con el nacionalismo, que son: la resonancia, la superposición de sistemas musicales (bitonalismo, bimodalismo, tonal/modal) y los recursos técnicos extendidos (percusiones), resignificados. Esta coincidencia de materiales que es a su vez el punto de intersección de desarrollos de culturas distintas y distantes, permite que se cree esta línea de acción, dentro de la vanguardia musical ecuatoriana, subalterna y minoritaria.

Sin embargo, más allá de lo viable está lo simbólico, la guitarra, como instrumento proveniente de la cultura española, llegada a nuestro país dentro del proceso de conquista y sometimiento, por más de 200 años, se asentó en nuestros territorios, hasta convertirse en instrumento depositario de identidades. Es decir, una apropiación del instrumento, una resignificación del mismo. Aquí una de las claves guitarrísticas que nos interesa evidenciar, el compositor enuncia a través de la guitarra un discurso identitario, pero claro, el abordaje de la guitarra no es el que viene de España, lugar de origen del instrumento, sino aquel derivado de los lenguajes que en ella se han podido insertar desde las cosmovisiones locales, (¿cosmoaudiciones?).

Para Gerardo Guevara, el gran referente del nacionalismo musical ecuatoriano, con el “advenimiento de la guitarra” ella fue la encargada del “mestizaje musical”<sup>19</sup>, (Guevara, 1991, 103), proceso que tuvo como escenario a las ciudades que surgieron dentro del marco de la conquista española. Si bien los conceptos de “mestizaje musical”, “advenimiento” y muchos otros eufemismos que se han usado históricamente para describir los productos del proceso de imposición política y cultural que se generó en el largo y doloroso asentamiento del poder español, no se compadecen con la realidad histórica, nos permiten visibilizar a la guitarra como un canal de circulación de recursos musicales, que van insertándose en el instrumento. Entre estos la resonancia, presente en las sonoridades ancestrales, la guitarra y la propuesta estética de

<sup>16</sup> Carlos Bonilla Será responsable de la primera catedra oficial de guitarra ecuatoriana en el Conservatorio Nacional de Quito en 1969.

<sup>17</sup> Leo Brouwer, compositor cubano referente mundial de la guitarra de concierto, tiene como uno de los paradigmas de su creación guitarrística a la resonancia, que venía a sumar en la búsqueda guitarrística de tener más potencia y más presencia en las salas de concierto mundial, para lo cual las consideraciones acústicas permitieron concretar un estilo brillante y resonante, que se constituyó en una innovación revolucionaria en este sentido.

<sup>18</sup> Pero que va insertándose subalternamente en la academia, de donde Mullo la toma.

<sup>19</sup> Comillas nuestras.

Leo Brouwer se usan en ABYA YALA para referir un discurso de identidad, y de resistencia cultural.

Es decir, la propuesta de Mullo se asienta en un instrumento resignificado, reutilizando y resignificando los recursos para sostener una identidad sonora, que él entendía que no estaba presente en el discurso de la vanguardia ecuatoriana. El perfil de antropólogo de Mullo seguramente tiene mucho que ver con esta visión, que va más allá de lo formal de la música, desde lo social y cultural.

La guitarra, como en ocasiones anteriores dentro de la historia de la música ecuatoriana, luego de múltiples procesos de asimilación y apropiación, es el territorio donde ese encuentran estos mundos, estas culturas y donde se generan estas nuevas opciones, estos nuevos caminos, que si bien en la época de mayor apogeo de la vanguardia musical ecuatoriana fueron minoritarios, han ido tomando cierto posicionamiento posteriori a dicha escena, en trabajos como los de Daniel Flores, y el mismo Mesías Maiguashca, en sus obras para guitarra. (Ávila, 2021). En su momento, la propuesta de Mullo, de un vanguardismo nacionalista fue subalternizado y no tuvo un mayor despliegue, lo que no quiere decir que no haya habido elementos latentes en las obras de otros compositores, pero como línea consolidada, no logró posicionarse dentro de la escena.

## Discusión

Comencemos por lo guitarrístico, ¿por qué Mullo ocupa la guitarra para generar su propuesta?

Es bastante claro, Mullo conoce la vena de Carlos Bonilla Chávez, quien, al provenir de la música nacional, lleva estos lenguajes a la guitarra solista, de la cual es profesor en el Conservatorio Nacional en donde, a la luz de investigaciones recientes podemos afirmar que la música nacional era subalternizada, pero estaba presente (Saltos, 2022). Mullo, a más de alumno de guitarra, estudia composición bajo el método de Brouwer, encontrando caminos para insertar las sonoridades ancestrales en la escena de vanguardia, debido a una afinidad política ideológica con el compositor<sup>20</sup>. Estas circunstancias entonces hacen viable la acción creativa de Mullo, desde la guitarra, instrumento que ejecutaba, para el que componía, y del conocía tanto el tratamiento tradicional de Bonilla como las innovaciones de Brouwer.

Estas condicionantes creemos convierten a la guitarra en el territorio propicio para enunciar una alternativa a la vanguardia, ya que este instrumento resignificado, en un largo proceso de asimilación cultural, se ha convertido en depositario de muchos imaginarios culturales, entre ellos los identitarios, posibilita, dada su ambivalencia, abordar el circuito de la vanguardia que, si bien es crítico y plantea unas rupturas con la música europea, es parte de ese mismo de desarrollo. La guitarra al habitar múltiples circuitos, populares, indígenas, urbanos, rurales, académicos, y más, tiene la capacidad de enunciarse desde diversos perfiles, y permitir que transite información entre ellos.

En cuanto a la posición de Rodas, que, si bien no podemos entenderla como absoluta y común a toda la escena, es la que se enuncia públicamente, y la que marca un poco el imaginario general. Si bien se puede comprender como reacción al nacionalismo reinante, seguramente mal comprendido y mal conceptualizado en algunos momentos, contiene también algunas

<sup>20</sup> Dado el momento histórico político en donde el triunfo de la revolución cubana en 1969 se había convertido en un mito para los sectores progresistas del continente, encarnada por Brouwer.

estigmatizaciones puntuales, contra recursos específicos, cuya carga simbólica es importante social y culturalmente. Dicha enunciación se podría entender como:

Por este sendero, el proyecto moderno colonial occidental, se resistió a contemporizar a estos pueblos que se deslizaban por los puntos de fuga de una geometría del espacio y de la vida que constreñía la posibilidad de existencia; no todos podían caber en el mismo tiempo así todos estuvieran compartiendo el mismo espacio... (Albán, 2013, p. 445).

La modernidad, enunciada desde esta vanguardia inicial, instala una disyuntiva entre antiguo y nuevo, entre caduco y vigente, entre nacionalismo y las corrientes europeas, progreso y atraso (¿?). Al respecto, y entendiendo que la propuesta de Mullo no tuvo mayor eco, como propuesta alterna a la vanguardia, y que fue subalternizada, podríamos interpretar que:

de esta manera, se construyó una temporalidad que implicaba un antes y un después. En el antes, quedaron ubicados todos aquellos que fueron ubicados como “otros” y atrapados desde entonces hasta hoy, atrapados en un tiempo inmóvil que los dejó fuera de la historia. (Albán, 2013, p. 444).

A la luz del pensamiento decolonial, podríamos decir que los enunciados de la vanguardia inicial, de sus primeros paradigmas plasmados sobre todo en la Revista Opus, podrían entenderse como una oposición hacia el nacionalismo, lo nacional, lo identitario, lo indígena. Esto que entendemos podría no ser una negación del proceso histórico local, ni una forma de exclusión o racismo, si se enfila dentro de las consecuencias locales de la influencia de la cultura europea, enunciada como universal, sobre nuestras sociedades.

Así mismo, podríamos entender el gesto de la creación de Abya Yala, como una resistencia ante la modernidad, como un intento de continuidad, de sobrevivencia. Entendemos nosotros este proceso musical, como el primer antecedente de una línea que hoy podríamos llamar Decolonial, temprano y puntual (quizás como lo fue Sanjuanito Futurista de Salgado), de una línea que hoy vemos resurgir en los trabajos de Daniel Flores, Maiguascha, y otros más, que una vez terminada la modernidad (fallida dirá Bolívar Echeverría), han encontrado en lo identitario (andino dirá Maiguashca), una fuente de acción musical, clara y potente, y que va bastante más allá de lo guitarrístico.

Para cerrar. suscribir lo que enuncia Cergio Pridencio, compositor boliviano de vanguardia:

¿Se puede descolonizar la música? A mi entender, necesariamente como música nueva, surgida en multiplicidad de referentes. Es el camino de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) de La Paz, Bolivia, que se ubica en el vértice donde se pueden encontrar nuestras vertientes históricas, no como una simple conciliación, sino más bien como una construcción nutrida de múltiples referencias... (Prudencio, 2009, p 23).

Encontramos que Abya Yala habita este espacio demarcado por Prudencio, y que ahora, a partir del desarrollo de la línea de pensamiento decolonial, la podemos entender en toda su dimensión.

## Bibliografía

- Alban, A. (2013). Pedagogías de la Re-existencia. En: *Pedagogías Decoloniales. Prácticas Insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir* pp 443-468. Abya Yala.
- Ávila, B. (2021) Elé. Fantasía sobre Tránsito Amaguaña. Mesías Maiguashca, la guitarra y la comunidad. *Arte Actual* n 9 pp 227- 238.
- Canal Oído Salvaje. (25 enero 2018). Cergio Prudencio dialoga con Oído Salvaje. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uFFvHkR7W5s&t=63s>.
- Cueva, F. (2013). *Los Sonidos Posibles*. Hominem.
- Flores, D. (2018). *Sonoridades ancestrales en la comunidad de Kotama del cantón Otavalo. Descripción y análisis técnico musical*. [Tesis de Maestría, UNIR].
- Guerrero, P. (2004 – 2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. CONMUSICA.
- Guevara, G. (1991) Síntesis Histórica de la Música Ecuatoriana. En: *Memorias del Primer Seminario Taller sobre Didáctica Musical: El Nuevo Lenguaje de la Educación Musical* pp. 95 – 111. PROMUART.
- Hershmann, M (2013). Cenas, Circuitos e Territorialidades Sonico-Musicaís. En *Cenas Musicaís*. Anadarco.
- Janoty, J (org). Comunicacoes e territorialidades : Cenas Musicaís.
- Mullo, J. (1986). ABYA YALA [obra para guitarra] En: Contrastes. TERPAZ.
- Mullo, J. [no publicado] (1986). ABYA YALA. 2 hojas
- Mullo, J. [no publicado]. (2007) Los músicos contemporáneos del Ecuador. Una aproximación socio-histórica.
- Prudencio, C. (2009). Desafíos actuales ante el Colonialismo, En: *Música/Musicología y Colonialismo* pp 17 – 23. CDM.
- Salto, C. [Carla Salto] (21 marzo 2022). Carlos Bonilla Chávez y la Cátedra de Guitarra en el CNM hasta 1989. Facebook. <https://www.facebook.com/csnm.ecuador/videos/396039455188032>
- Wong, K. (2003 – 2004). *Luís H. Salgado: Un Quijote de la Música*. Banco Central & CCE.
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.