

La identidad ecuatoriana a partir de la música y la poesía popular de las guerras de la independencia

Catalina Andrango–Walker

Franklin & Marshall College (Estados Unidos)

«En tiempos anormales y turbulentos, cuando una idea nueva que había prendido en todas las cabezas llega a desenvolverse y producir hondos cambios sociales; cuando todos los corazones se llenan agitados de un mismo sentimiento; cuando se palpan las cosas presentes de todo en todo diversas de las pasadas, y se sueña en las futuras que serán la realidad de gratas esperanzas, suele despertarse en los pueblos una como necesidad poética, que se apresuran a llenar. Parece que a esa idea, y a ese sentimiento y a ese nuevo orden de cosas les falta algo para ser completos, si no los cantan»¹.

Resumen

La música y la poesía popular desempeñaron un papel importante en las guerras de la independencia y en la formación de la nación ecuatoriana. En el campo de batalla fueron elementos para dar estabilidad, pues mediante la memoria transportaban a los soldados a sus tierras y a su vida cotidiana. Por otra parte, tanto la música como la poesía popular fueron símbolos desestabilizantes en la medida en que las letras subversivas de las canciones apuntaban al cuestionamiento de la base de las estructuras hegemónicas. Después de ganarse la independencia, en cambio, las élites intelectuales se valieron de ambas manifestaciones para dar coherencia a la memoria histórica y fomentar los valores en los que se asentó la nación. Así, las melodías que sonaban en los salones aristocráticos y que se compusieron para celebrar la victoria de los ejércitos impulsaron la estabilidad y la homogenización. Estas canciones patrióticas, convertidas al poco tiempo en himnos nacionales y regionales, contribuyeron a promover los ideales del ciudadano ejemplar y se proyectaron hacia el futuro para dar forma a la identidad nacional.

Palabras claves: poesía, canción patriótica, coplas, bandas militares, pasillo, nación.

¹ J. L. Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1982, p. 241.

Abstract

Music and popular poetry played an important role during the wars for independence and in the formation of the Ecuadorian nation. On the battlefield they were elements that provided stability since through memory they transported the soldiers to their lands and daily life. On the other hand, music, as well as popular poetry, were destabilizing symbols insofar as the subversive lyrics of the songs prompted a questioning of the foundation of the hegemonic structures. After winning independence, however, the intellectual elites used both music and poetry as instruments that gave coherency to historical memory and to foment the values upon which the nation was established. In this way, the melodies that were heard in aristocratic salons and that were composed in victorious celebration fostered stability and homogenization. These patriotic songs, converted in short order into national and regional hymns, contributed to the promotion of the ideals of exemplary citizenship and were projected towards the future in order to give shape to the form of national identity.

Keywords: poetry, patriotic song, folksong, military bands, pasillo, nation.

En los *Recuerdos históricos de la guerra de la independencia* (1919) el general Manuel Antonio López relata los pormenores de la batalla de Ayacucho (1824) que puso fin al virreinato del Perú y al dominio español en América del Sur. López, que escribe sesenta y cuatro años después de los acontecimientos en los que él mismo participó, rememora los detalles del 9 de diciembre, cuando los soldados despertaron en medio del sonido de varios instrumentos². El autor aprovecha esta ocasión para contar que por lo menos seis bandas musicales acompañaban a los soldados, de las cuales la favorita del ejército era la del batallón *Vencedor* por su instrumentación, sus intérpretes y, más que nada, por su «abundante repertorio»³. López otorga un papel importante a las bandas militares, tal y como explica en el siguiente fragmento: «En competencia unas con otras, habían venido durante las campañas trasladándonos en espíritu á [sic] nuestros hogares y pueblos; pero en la sublime expectación de esta mañana, el tumulto de sus golpes de armonía fué [sic] para nosotros licor de gloria [...] y sentíamos que fundía el corazón de 6.000 hombres en uno solo ardiente y grande como la América»⁴. El general, a través del acto de escritura, lleva el recuerdo del ayer a las generaciones de su tiempo (y a las futuras) en un relato en el que destaca detalles que reivindican el papel de la memoria, en el caso citado, a través del sonido. Para los soldados, el acto de recordar adquiere un orden y una estructura que los transporta a su mundo y a sus vidas cotidianas;

² M. A. López, *Recuerdos históricos de la guerra de la independencia. Colombia y el Perú (1819–1826)*, Madrid, Editorial-América, 1919, p. 202.

³ *Ibidem*, p. 213.

⁴ *Ibidem*, p. 213.

de esta forma, la música en el campo de batalla contribuyó a conectar el tiempo y el espacio. Esta conexión, además, fomentó los sentimientos identitarios, tomando en cuenta, sobre todo, que los soldados que pelearon en Ayacucho venían de diferentes regiones: desde el Orinoco hasta el Río de la Plata.

Si en el campo de batalla la música fue el elemento impulsador de la estabilidad dentro de un escenario desconocido y violento, fuera de él, en cambio, esta se transformó en el instrumento para dar coherencia al pasado histórico. Debido a que la música de esa época está íntimamente ligada a la poesía, en su mayoría la popular, en este trabajo quiero proponer un papel dual de ambas manifestaciones en el proceso de independencia, y sus consecuencias en la formación de la nación ecuatoriana. El primero corresponde a la función que tuvieron como símbolos desestabilizantes en la medida en que tanto la poesía como las letras de las canciones apuntaban al cuestionamiento de la base de las estructuras hegemónicas, desafiando así la unicidad de los proyectos coloniales. El segundo, explica el papel que desempeñaron para fomentar los valores en los que se asentó la nación una vez terminados los conflictos bélicos. Me refiero a la manera en que las élites ilustradas las incorporaron al imaginario social para promover los ideales patrióticos e instaurar los modelos del ciudadano ejemplar. Desde este punto de vista, en cambio, ambas manifestaciones se convirtieron en elementos impulsores de la estabilidad y la homogenización.

La música de los salones aristocráticos, y las canciones que interpretaba el pueblo en la época independentista, que generalmente se cantaban acompañadas de versos que circulaban de manera oral, permiten un acercamiento a las polarizaciones ideológicas decimonónicas. Estas además delatan las principales preocupaciones de la sociedad a la vez que permiten conocer a una gran variedad de personajes, protagonistas del momento. Estos tipos de expresiones inauguraron otra forma de discurso cultural en el que el protagonista es el pueblo, lo que Antonio Cornejo Polar llama «el surgimiento de la opinión pública»⁵. El pueblo deja de ser únicamente receptor y, mediante el canto y la poesía, se convierte en creador y partícipe activo de los mensajes revolucionarios. Aunque mi estudio se refiere al Ecuador, debido a que antes de la emancipación de España su territorio fue parte del Virreinato de la Nueva Granada y después, en cambio, formó parte de la Gran Colombia, me referiré también a algunos casos y cantos de carácter regional debido a la relación que guardan entre sí.

La violencia de las luchas revolucionarias de la emancipación impactaron en la sociedad en todos los niveles, incluyendo y, sobre todo, las manifestaciones culturales. En la música, por ejemplo, decrecieron las composiciones litúrgicas que tanto habían servido para establecer y mantener el catolicismo;

⁵ A. Cornejo Polar, *La literatura norteamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (hipótesis a partir del caso andino)*, en *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, Ed. Beatriz González Stephan ... [et al.]. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995, p. 13.

en su lugar, se popularizaron las bandas militares⁶. En la literatura, asimismo, bajo estas circunstancias, en el discurso prima más «[...] la necesidad de acción que de reflexión orgánica»⁷. Por ello adquieren protagonismo las proclamas, las arengas, los discursos, las constituciones y, por supuesto, las coplas que acompañaban los cantos que recorrían tanto los campos de batalla como los que formaban parte de la vida diaria de los habitantes. Dentro de la música y la poesía de la independencia, sin embargo, es necesario distinguir dos categorías muy marcadas. La primera es la música *culta*, es decir, la que se interpretaba en los grandes salones de las clases acomodadas. Gracias a su condición, muchas de estas composiciones quedaron registradas en partituras y a su debido momento se convirtieron en un elemento esencial en la configuración de la nación. La melodía, por lo general de autor conocido, a la que más tarde se añadió versos de renombrados poetas, llegó al pueblo para fomentar la memoria y mantener vivos los ejemplos de valentía y amor a la patria de sus héroes.

La segunda es una música más inmediata; me refiero a la que acompañaba a las coplas que interpretaba el pueblo. Este, en muchos casos, tomaba las melodías ya existentes para otras situaciones y las adaptaba para cantar sobre los acontecimientos más recientes de su entorno. Debido a su carácter por lo general anónimo, y a que se expandía de manera oral, no quedaron registradas en partituras, como las anteriores. No obstante, cabe aclarar que esta división no es tan fija, ya que las élites intelectuales se aprovecharon de la condición anónima de las interpretaciones populares para crear coplas y poesía que aparecieron en pasquines o publicaciones clandestinas. En el Ecuador, Juan León Mera, a quien Paulo de Carvalho–Neto considera «el principal precursor del folklore ecuatoriano»⁸, *En Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892) recogió una selección de letras de los cantos que interpretaba el pueblo, y la poesía que recorría las zonas de conflicto por aquellos días⁹. Aunque en la mayoría de los casos se hace imposible saber qué tipo de melodías acompañaron a estas letras, por lo menos el esfuerzo de Mera ayuda a un acercamiento al pensamiento del pueblo y a los principales debates que tuvieron lugar en las primeras décadas decimonónicas. Asimismo, algunas de las compilaciones de *Cantares* ponen de manifiesto la importancia de los versos de la poesía popular en la formación de la identidad colectiva. Estos, desde su espacio marginal contribuyeron a

⁶ Juan Agustín Guerrero dice que la aparición de la música militar en el Reino de Quito fue en 1818, momento de las luchas de la independencia. En J. A. Guerrero, *Historia de la música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984, p. 17.

⁷ A. Ríos, *Venezuela entre 1810 y 1830: Las diversas concepciones de lo nacional*, en *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, Ed. Beatriz González Stephan ... [et al.], Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995, p. 141.

⁸ P. de Carvalho–Neto, *Antología del Folklore Ecuatoriano*, Quito, Editorial Universitaria, 1964, p. 81.

⁹ Juan León Mera vivió a comienzos del proceso de formación de la República (nació sólo diez años después de que el Ecuador se consolidara como nación independiente). Sus legados más notables son su famosa novela fundacional *Cumandá* (1879) y la letra del Himno Nacional del Ecuador (1865).

determinar el tono de la retórica característica de las producciones literarias del siglo XIX.

Durante el proceso independentista era común que en cada visita de los héroes más destacados, como Simón Bolívar, a alguna de las distintas regiones, se les rindiera homenaje con una composición en su honor. Así lo cuenta José Ignacio Perdomo Escobar, quien narra que en la entrada triunfal de los libertadores a la ciudad de Santafé después de vencer en la Batalla de Boyacá (1819) se interpretaba a su paso la contradanza *La Libertadora*, obra que fue compuesta expresamente para la ocasión y que le fue dedicada a Bolívar¹⁰. Esta se interpretaba junto con otra contradanza del mismo estilo llamada *La Vencedora*¹¹. Pero, mientras los miembros de la clase alta festejaban la victoria con grandes bailes en los elegantes salones para homenajear a los patriotas, y en cuyos actos se ejecutaban contradanzas y valsos de estilo europeo, en las afueras también el pueblo la celebraba. Este lo hacía «cantando al són [sic] de tiples, bandolas y guitarras, las coplas de las *emigradas*, debidas al estro del doctor José Félix Merizalde»¹². Las mencionadas coplas cuentan de manera burlesca las reacciones de las mujeres de los realistas ante su fracaso:

«Ya salen las emigradas,
ya salen todas sin juicio,
con la noticia que trajo
el Coronel Aparicio.

ya salen las emigradas
ya salen todas llorando,
detrás de la triste tropa
de su adorado Fernando»¹³.

En estos versos la anáfora en cada estrofa cumple con la función de reiterar el dolor que, en la reacción femenina por la derrota, se expresa en forma de locura, de falta de juicio. La manera despectiva con que la voz poética califica a estas mujeres, las *emigradas*, para indicar que no pertenecen a la comunidad, se refuerza además con el verbo *salir* para resaltar su desprecio por lo extranjero-

¹⁰ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Editorial ABC, 1963, p. 59.

¹¹ En el Ecuador también se compusieron obras similares. Pablo Guerrero escribe sobre un manuscrito del siglo XIX en el que encontró dos valsos que «[...] tocaba la tropa cuando Bolívar entró a Quito». Por esta referencia Guerrero concluye que las obras datarían de 1822. En P. Guerrero, *Música en la Independencia del Ecuador: Avances de investigación sobre la Colección de tocatas de violín, antiguas y modernas*, en *EDO revista musical*, 7 (2010), p. 5.

¹² José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá, Editorial ABC, 1963, p. 60.

¹³ *Ibidem*, p. 60.

ro, y concluir que, después de la derrota, los españoles carecían de un espacio dentro de esa sociedad.

Los versos de la canción de *Las emigradas* son un ejemplo de las múltiples funciones que tuvo la música en las diversas etapas de las luchas independentistas. En el campo de batalla, como lo menciona López, animaba a los patriotas y, a través de la memoria, los transportaba a sus respectivas tierras. En cambio, las familias nobles celebraban los acontecimientos con bailes para los que se componían piezas exclusivas de origen europeo, porque, como dice Robert Günther «[...] autonomía política no significaba en modo alguno desvinculación cultural de la antigua madre patria» (21)¹⁴. Esta música «cultiva» sirvió para monumentalizar el momento histórico de la independencia, y fomentó la constitución de la nación. Prueba de ello es que tanto *La Vencedora* como *La Libertadora* antes mencionadas llegaron a tener el estatus de himno nacional de la actual República de Colombia, por lo que Adolfo González Enríquez afirma que: «No sería del todo descabellado pensar que estas [sic] piezas ocuparon en nuestras luchas independentistas un lugar semejante al de *La Marsellesa*, *La Bayamesa* y *La Borinquena* en los conflictos sociales respectivos de Francia, Cuba y Puerto Rico»¹⁵. Algo similar ocurrió en Ecuador con la *Canción al 9 de Octubre*, una marcha patriótica que fue compuesta para celebrar la independencia de Guayaquil en 1820 con letra del escritor y estadista José Joaquín de Olmedo¹⁶. Ya en el siglo xx fue declarado himno de la Ciudad de Guayaquil y del Cantón Guayaquil, manteniendo la misma letra y con arreglos musicales de Ana Villamil Ycaza¹⁷. De esta manera, dichas melodías, algunas de ellas acompañadas de poesía épica, inmortalizaron el momento histórico y, sobre todo, se proyectaron hacia el futuro para dar forma a la identidad nacional.

Las élites ilustradas, en el instante en que seleccionaron las memorias que trasladarían a la música y a la poesía que la acompañaba, sentaron las bases para fomentar los ideales patrióticos. Así, los nuevos ciudadanos, al escuchar melodías como *La Libertadora*, tan asociada con Bolívar, u otras canciones del mismo estilo, no solo no olvidarían a sus héroes, sino que también recordarían

¹⁴ R. Günther, "Introducción," en *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, Ed. Robert Günther, Regensburg, G. Bosse Verlag, 1982, p. 21.

Por el contrario, una nota curiosa que aparece en el suplemento *El Provincial* publicado por el diario ecuatoriano *El Comercio* con motivo del bicentenario de la independencia recoge extractos de lo que se publicaba en esa época. Uno de ellos es el que habla de «La Fiesta más esperada» que era la que se ofrecería a los patriotas del 24 de Mayo a la que estaban invitadas las damas más ilustres de la sociedad. Éstas se apresuraban a confeccionar nuevos vestidos, pues los que hasta el 23 eran símbolo de buen gusto español, después de su derrota en cambio se convirtieron en sinónimos de adhesión y mal gusto. En «*El Provincial*». [Quito] *El Comercio* 24 de mayo de 2009, p. 15.

¹⁵ A. González Henríquez, *La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX*, en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 2 (1988), p. 192.

¹⁶ José Joaquín de Olmedo (1780–1847) fue escritor y uno de los líderes de la insurrección de 1820. Fue el encargado de redactar una Constitución para Guayaquil y participó asimismo en los sucesos de 1822.

¹⁷ Ver P. Guerrero, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito, Conmúsica, 2005, p. 373.

sus ejemplos de valentía, sacrificio y amor por la patria y la libertad. Esta manera de *imaginar a la comunidad* —por tomar prestado el término de Benedict Anderson— y darle forma para llegar a un estado de homogenización, fue un instrumento efectivo de persuasión que contribuyó a asentar y a perpetuar los modelos del buen ciudadano¹⁸. Pero más que nada, al organizar las memorias de las batallas, determinar a los personajes que entrarían en la historia nacional y recubrirlos de ciertos valores que serían imitados por el pueblo, las élites políticas ejercieron su poder para *unificar* a los ciudadanos de todas las clases sociales bajo unos mismos ideales.

La canción de la época independentista, aparte de narrar los acontecimientos de la guerra y resaltar los actos heroicos, también se hizo eco de la vida diaria del pueblo, que mediante las coplas tuvo la oportunidad de expresar sus ideas políticas. De esta manera, la música se adaptó a los momentos históricos en todos los estratos de la sociedad. En 1809 La Paz y luego Quito cesaron en sus funciones a los mandatarios españoles y en su lugar instauraron Juntas Soberanas integradas por autoridades locales y en 1810 tomaron estos ejemplos Caracas, Buenos Aires, Bogotá y Santiago de Chile¹⁹. Los años que siguieron a estas primeras manifestaciones emancipadoras fueron de constante violencia y enfrentamientos militares, y solo en 1824, con la victoria de la Batalla de Ayacucho, se selló la independencia definitiva y se puso fin al dominio español en América del Sur. En todo este período, a parte de la música *culta* de los salones y los cantos que recorrían las zonas de conflicto, también la poesía que el pueblo repetía de manera oral gozó de gran popularidad. Esta cumplió con la importante misión de informar de los acontecimientos políticos más destacados a una población mayoritariamente analfabeta y, más que nada, alejada de los centros de poder.

Hernán Rodríguez Castelo recoge unos versos anónimos en los que un autor muy conocedor de lo que sucedía en Europa hace una relación con la política de las colonias en América. Una de las cuartetas se refiere a la invasión napoleónica de diciembre de 1809 y la trascendencia que este hecho tenía para los pueblos americanos: «Por fin se va vislumbrando / Alguna luz en el cielo, / Y aunque vuelva el Rey de España. / Habrá dicha en este suelo»²⁰. Meses antes de la invasión napoleónica los quiteños ya habían instaurado su propia Junta Soberana, por lo que la voz poética recalca que, sin importar que el Rey de España recupere su trono, este ya no tendría poder alguno sobre la Real Audiencia de Quito. Versos como estos cumplen con una doble función: ponen al pueblo

¹⁸ B. Anderson, *Imagined Communities*, London & New York, Verso, 1991. p. 6.

¹⁹ Para más detalles sobre los acontecimientos de 1809 ver el artículo de S. O'Phelan Godoy, *Por el Rey, religión y la Patria. Las juntas de Gobierno de 1809 en la Paz y Quito*, en *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 2 (1988), pp. 61–80.

²⁰ H. Rodríguez Castelo, *Lírica de la revolución quiteña de 1809–1812. La revolución quiteña de agosto de 1809 y el martirio de agosto de 1810 en los poemas de esos días*, Quito, FONSA, 2009, p. 21.

al corriente de la política europea que tanto les concernía, y, a la vez, son aptos para impulsar los sentimientos emancipatorios.

El hecho de que la copla circulara de manera anónima escrita en panfletos, en las paredes en los lugares más visibles o, más comúnmente, repetida de manera oral con algún acompañamiento melódico o sola, ofreció algo de protección en una época en que expresar la opinión política resultaba peligroso. Por ello, el pueblo se apropió de sus versos para expresar ideas tanto a favor como en contra de la emancipación. Una de las más populares, y que apareció en Quito para apoyar a la Junta Soberana que el 10 de Agosto de 1809 cesó en sus funciones al gobierno español, muestra este anhelo colectivo de libertad:

«¡Abajo malditos godos!
¡Viva la Junta!
Libertad queremos todos,
Independientes vivir;
Con ellos, de todos modos,
Este vivir es morir»²¹.

Esta primera estrofa, con un lenguaje despectivo, desafía al poder colonial y pone énfasis en la pluralidad, en el deseo colectivo de libertad. La crítica a las bases del sistema colonial se manifiesta en la analogía con la muerte. Esta referencia pretende recalcar la historia de violencia que envolvió a la sociedad desde la llegada de los españoles, y es un tema que se repite también en la segunda estrofa:

«Queremos derechos propios,
¡Viva la Junta!
Que nos manden no queremos
Autoridades de afuera;
Ya no las toleraremos,
Y el que contradiga muera»²².

Si la primera estrofa se caracteriza por la expresión del anhelo de libertad, los versos de la segunda, en cambio, son más desafiantes y dejan claras las demandas del pueblo: «no queremos que nos manden, queremos nuestros derechos». Más que nada, este clamor, al igual que en los versos de la canción de *las emigradas*, se enfoca en lo espacial, en el afuera, denotando así la inhabilidad del

²¹ J. L. Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, cit., p. 245. Esta copla que aparece en *Cantares del pueblo ecuatoriano* ha sido recogida por diversos autores. En un suplemento, *El Provincial*, por ejemplo, aparece bajo el título de “Coplas y pasquines sediciosos”.

²² *Ibidem*, p. 245.

forastero para establecer un entendimiento y una conexión con las necesidades de ese *nosotros* del adentro.

Aunque en los versos anteriores se pone énfasis en el *nosotros*, esta colectividad que ya se ubicó espacialmente recién adquiere una identidad más definida en la tercera estrofa:

«O somos libres o no.
¡Viva la Junta!
Si libres no hemos de ser,
Más vale como los incas
Sepultados perecer,
Y no de España ser fincas»²³.

La mención estratégica de los Incas trae a la memoria la violencia de los españoles que inauguraron su llegada a la región andina con la matanza de Atahualpa y el exterminio de gran parte de la población indígena. Pero, a la vez, su presencia en estos versos otorga un sentido identitario y remonta a esta colectividad a su pasado. En esa época, la población era demasiado heterogénea, la extensa mezcla racial era una de las características de la sociedad, y tanto lo indio como lo mestizo eran símbolo de desprestigio. No obstante, el yo poético colectivo vuelve a las raíces andinas. Estas se muestran como ejemplos de sacrificio y valor, al mismo tiempo que toma distancia de lo foráneo, que a lo largo de las tres estrofas se lo relaciona con la muerte y la opresión. Entonces, si en los siglos anteriores el proyecto colonizador se esforzó por sepultar no solo los cuerpos de los Incas, sino también las costumbres y los valores indígenas para imponer otros europeos, la copla mencionada, en cambio, se encarga precisamente de invertir este orden. De esta manera, rescita esas cualidades para cuestionar la forma de gobierno español.

La inclusión de los Incas surge de la necesidad de crear una conciencia y una memoria colectiva. Para ello, se vuelve imperativo unificar a los habitantes, y la forma de hacerlo es encontrando un nexo común. Entonces, el repaso de la historia y el recuerdo del perecimiento de los nativos a manos de los españoles no solo proporciona la justificación, sino que además contribuye a crear conciencia de la importancia de la libertad. Ernest Renan en *What is a nation?* manifiesta que:

«A nation is a soul, a spiritual principle. Two things [...] constitute this soul [...] One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present day consent, the desire to live together, the

²³ *Ibidem*, p. 245.

will to perpetuate the value of the heritage that one has received in an undivided form»²⁴.

En el proceso de selección de las memorias que formarían parte de este principio espiritual, el ejemplo de los Incas ofrece una capa identitaria más. Así, esta nación tan heterogénea pretende homogeneizarse asentándose en las tradiciones nativas, a las que logran hacer entrar en diálogo con las de su propio presente y sus propias realidades.

El canto y la poesía no fueron instrumentos exclusivos de los revolucionarios; también los partidarios de la corona los utilizaron como recursos para manifestar sus posiciones. En la mayoría de los versos de las coplas que los realistas hacían circular expresaban, sobre todo, su descontento por la decadencia moral que veían en la sociedad, decadencia que atribuían directamente a la incursión de los revolucionarios y sus ideas. Para ellos, la Junta y los drásticos cambios que sus integrantes proponían amenazaban con poner fin a las instituciones europeas no solo políticas, sino también sociales, establecidas con mucho esfuerzo a lo largo de casi tres siglos. La siguiente copla es una muestra de ello:

«¿Qué es la Junta? Un nombre vano
Que ha inventado la pasión
Por ocultar la traición
Y perseguir al cristiano
¿Qué es el Pueblo Soberano?
Es un sueño, una quimera,
Es un porción ratera
De gente sin Dios ni Rey.
¡Viva, pues, viva la Ley,
Y todo canalla muera!»²⁵.

La manera de poner en entredicho a la Junta y su labor es cuestionando su irrespeto hacia una institución tan asentada como es la religión, haciendo notar la amenaza que los revolucionarios significaban para el catolicismo. Así como para sus adversarios ideológicos lo extranjero era sinónimo de opresión y de defectos, para los anti-independentistas, en cambio, la corona representaba el orden y el mantenimiento de los valores morales y cristianos. De hecho, el antepenúltimo verso deja muy en claro lo ligado que estaba lo religioso con lo político, ya que prescindir del rey significa también la ausencia de las leyes y, sobre todo, la ausencia de Dios. Más aún, según los versos, la corona representaba la

²⁴ Ernest Renan, *What is a nation?*, en *Nation and Narration*, Ed. by Homi Bhabha, London & New York, Routledge, 1995, p. 19.

²⁵ J. L. Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, cit., p. 245.

estabilidad, el orden y lo conocido, mientras que los que apoyaban a la Junta carecían de fundamento debido a que sus ideas no eran prácticas, sino que, por el contrario, estas se asentaban en el sueño, la pasión, lo vano y la quimera. De ahí que este proyecto, según los detractores, estaba destinado al fracaso.

La palabra como arma de combate fue muy poderosa en los enfrentamientos verbales entre realistas y revolucionarios. Un ejemplo de esto son los versos que se dedicaron unos a otros para defender sus respectivas posiciones:

«Al fin estos godos bungas
Nos dejarán respirar;
Al fin ya tenemos Patria,
Ya tenemos libertad»²⁶.

Esta copla pone énfasis en el inicio de una nueva etapa en la vida política de los quiteños, en la cual se trataba de terminar con una era de coerción bajo un régimen de líderes defectuosos a los que despectivamente se los llama *bungas*. Con este calificativo se los asocia con la mentira y el engaño y, según Mera, también «con la vagancia y el mal vivir»²⁷. A estos versos contestaron los partidarios de la monarquía con otros en los que a través de una semántica similar a la que los revolucionarios usaron para referirse a los miembros del gobierno español, insisten en el cuestionamiento del significado de la libertad:

«La Patria clama y pregunta
¿Cuál sea esta Libertad?
—Suplir su necesidad
Estos bungas de la Junta»²⁸.

Ambas coplas ponen en marcha la máquina de la polarización ideológica de la época. La interrogante que aparece en los versos de los realistas refuerza el temor a la crisis de identidad que se pensaba crearía la separación de España. Asimismo, en este cuestionamiento se encierra la falta de confianza de estos hacia los partidarios de la independencia con respecto a sus habilidades para autogobernarse. Más aún, detrás de esta pregunta se esconde otra vez la constante del miedo al deterioro moral y a la desviación de los modelos institucionales, especialmente los religiosos.

De esta manera, la copla contribuyó a que el pueblo tuviera acceso al discurso cívico-político en los tiempos turbulentos de las asonadas independentistas. La palabra entró en el campo de batalla para criticar a los adversarios políticos, pero, ante todo, fue un medio útil para expandir las ideas a una comunidad mayoritariamente

²⁶ *Ibidem*, p. 246.

²⁷ *Ibidem*, p. 315.

²⁸ *Ibidem*, p. 246.

analfabeta y totalmente dividida. Antonio Cornejo Polar considera que la participación activa del pueblo en este preciso momento histórico marcó «[...] [el] surgimiento de lo que hoy se conoce como opinión pública, instancia que se caracteriza por su capacidad de intervenir con mayor o menor vigor en la vida nacional, tanto en el rumbo de los grandes problemas cuanto en los asuntos de la vida cotidiana»²⁹. Esa participación masiva que permitió al pueblo mantenerse al corriente de los acontecimientos y a la vez tomar partido por las diferentes posiciones políticas solo se hizo posible debido a las formas orales. Estas se presentaban no únicamente en forma de coplas y de poesía popular, sino también en otras expresiones como fábulas, arengas, discursos; es decir, todo lo que educaba y que, a la vez, motivaba a la comunidad a la acción.

Aparte de mantener viva la memoria de los héroes y los líderes más importantes, las letras de las coplas que el pueblo entonaba recogieron en diferentes tonos, ya sea irónico, burlesco o reverente, a personajes menos conocidos. Así por ejemplo, Mera incluye en su obra un canto que se dedicaba a las *guarichas*; así se denominaba a las mujeres que seguían a sus maridos o hijos en los campos de batalla:

«Pobre mujer de soldado;
Mucha lástima me dais:
Él se va para la guerra,
Y vos siguiéndole vais»³⁰.

De esta forma, entró en la retórica patriótica la mujer que desde los diferentes estratos sociales tuvo una participación activa en el proceso de independencia. Una de ellas fue la campesina Nicolasa Jurado, quien vestida de soldado y haciéndose llamar Manuel Jurado llegó desde la parte sur del actual Ecuador para pelear en la Batalla de Pichincha (1822). Al parecer, su principal motivación fue el deseo de vengar la muerte de sus hermanos asesinados por los españoles en 1812³¹.

El ejemplo heroico de la Jurado muestra el sacrificio, si bien este no es igual al masculino, ya que mientras que los hombres se sacrifican por un ideal superior —por la Patria y la libertad— a ellas, en cambio, se las integra al mundo vertical masculino en el que su sacrificio está en función de sus hijos, sus

²⁹ A. Cornejo Polar, *La literatura norteamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura (hipótesis a partir del caso andino)*, cit., p. 13.

³⁰ J. L. Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, cit., p. 201.

³¹ Esta copla que fue recogida en *Cantares del pueblo ecuatoriano* fue publicada también en el suplemento “El Provincial”. [Quito] *El Comercio* 24 de mayo de 2009, p. 6. Este suplemento ofrece información más amplia sobre Nicolasa Jurado. Ver también S. M. Socolow, *The Women of Colonial Latin America*, Cambridge & New York, Cambridge U. P., 2000. y Alfredo Costales Samaniego & Dolores Costales Peñaherrera, *Insurgentes y realistas. La revolución y la contrarrevolución quiteñas 1809–1822*, Quito, FONSA, 2008. para más datos sobre Jurado.

esposos o, como en el caso de Nicolasa, sus hermanos. Otras mujeres, aunque no salieron a pelear en los campos de batalla, cumplieron papeles muy importantes como impulsadoras de las estrategias de la revolución. De entre todas, la más destacada por la historia es Manuela Cañizares, a quien se la recuerda como la heroína que impidió que los patriotas desistieran de sus acciones en el último momento. Cañizares los animó a la insurrección en Agosto de 1809 cuando los rebeldes cesaron en sus funciones a las autoridades españolas. A pesar del peligro que implicaban las reuniones conspiradoras para la revolución, estas tenían lugar en su casa. Una extensa canción irónica que los realistas dedicaron a los revolucionarios, especialmente a los hombres que promovían la Junta patriótica, nombrándolos uno a uno, y en cuyas líneas se los calificaba con mordaces defectos, en sus versos finales se refiere a las mujeres³². En estas líneas se puede ver el sentimiento de los partidarios de la corona hacia Manuela y sus compañeras:

«¿Quién mis desdichas fraguó?
Tudó.
¿Quién aumenta mis pesares?
Cañizares.
¿Y quién mi ruina desea?
Larrea.
Y porque así se desea.
Querría verlas ahorcadas
A estas tres tristes peladas
Tudó, Cañizares, Rea»³³.

De las mencionadas, únicamente Cañizares es ahora ampliamente reconocida en la sociedad ecuatoriana como la heroína de la libertad. Rodríguez Castelo sugiere que Larrea podría ser Teresa Larrea, la esposa de Juan Pío Montúfar, el primer presidente del nuevo gobierno³⁴. De Josefina Tudó en cambio, no se saben más detalles.

La manera más fácil de desacreditar a la posición política femenina fue desde su moralidad; esto se demuestra en las coplas del *Testamento de la independencia*, donde se hace una mención a las mujeres partidarias de la emancipación:

«En cada uno de los días
Que haya noticia a favor

³² Más adelante explicaré porque llamo con certeza canción a esta copla.

³³ J. L. Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, cit., p. 246.

³⁴ H. Rodríguez Castelo, *Lírica de la revolución quiteña de 1809–1812. La revolución quiteña de agosto de 1809 y el martirio de agosto de 1810 en los poemas de esos días*, cit., p. 33.

Del Rey, les dejo agonías
A ciertas damas de honor
Que al honor le dan sangrías;
Pues aumenta su dolencia
España que va triunfando.
¡Viva el Séptimo Fernando!»³⁵.

El testamento es una expresión popular que está constituido por una serie de versos anónimos para ser cantados o recitados. En el Ecuador forma parte de las tradicionales celebraciones de fin de año, y en él se hace un repaso irónico gracioso de los principales acontecimientos y de los personajes más relevantes del año que está por concluir. No es extraña, entonces, en estos versos en particular, la inclusión de las *damas de honor*, debido al protagonismo político de estas. Lo que sí es notoria es la ansiedad que provoca su incursión en los ámbitos sociales masculinos; ellas se convierten en causa de desdichas, pesares y ruinas, ya que con sus acciones invierten el orden patriarcal. Este hecho da rienda suelta a sus detractores para poner en cuestionamiento el honor femenino.

Reacciones de este tipo solo son explicables a través de la desestabilización social que se provocó en el instante en que las mujeres abandonaron su rol pasivo y entraron en los campos de batalla y expresaron abiertamente sus ideas revolucionarias, penetrando así en la vida política que también les concernía como miembros de la sociedad. Mary Louis Pratt, al hablar de la participación femenina, dice que:

«Las ideologías igualitarias liberales obviamente constituían una apertura importantísima para las mujeres y, por eso mismo, constituía una crisis tremenda para el poder patriarcal. De allí, pues, los esfuerzos intensos de parte de las instituciones patriarcales para replantear la subordinación femenina en el contexto republicano, con todas las contradicciones o inestabilidades que eso implicaba»³⁶.

La posición femenina en este momento preciso de cambio, un instante que fue impulsado también por ellas es contradictoria. Las consecuencias de su incursión en la política fueron drásticas: muchas se vieron expuestas, en el mejor de los casos, al insulto público y, en el peor, a castigos en los que se incluía la pena de muerte. Sin duda, estas mujeres mantenían la esperanza de establecerse de manera más equitativa dentro de la nueva sociedad que estaban ayudando a construir. No obstante, las coplas y la poesía de comienzos de la vida republicana

³⁵ J. L. Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, cit., p. 249.

³⁶ M. L. Pratt, *Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación*, en *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*, Ed. Beatriz González Stephan ... [et al.], Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995, p. 265.

prueban todo lo contrario. Irónicamente, salvo contadas excepciones, la historia misma ni siquiera las recuerda y, cuando lo hace, su heroísmo está en función de sus esposos, hermanos o parientes más allegados a los que defendieron y en algunas ocasiones ayudaron a escapar de la muerte.

Estoy de acuerdo con Pratt en que «La polarización de los géneros y una rígida jerarquía sexual [...] son aspectos fundamentales del pensamiento republicano, inclusive en sus formas liberales»³⁷, pues hasta dentro de los grupos partidarios de la revolución que intentaron apreciar la participación femenina surgieron versos que loaban sus acciones pero siempre en un plano relacional. Un ejemplo de ello es el poema anónimo que se dedicó a Manuela Cañizares

«Nueva Judit, mujer fuerte,
Que aunque acero no manejas,
De dar mandobles no dejas
Por dar al contrario muerte;
La Patria quiere su suerte
A las espadas fiar;
Pero también esperar
De una mujer mucho puede,
Para que Holofernes quede
Tendido sin respirar»³⁸.

El acero, la espada, los símbolos fálicos están en contradicción con la condición femenina a la que, aunque la voz poética califica de *fuerte*, no deja de situarla en relación directa con el hombre. Para desprestigiar a Manuela Cañizares, en su época se le atribuían varios amantes; entonces, la analogía con Judit contiene otra referencia a su sexualidad, ya que, según la Biblia, para salvar al pueblo hebreo la hermosa viuda Judith sedujo a Holofernes, a quien después cortó la cabeza, derrotando así al enemigo. Para Margarita Stocker «Judith is both a national heroine and a personification of the nation...»³⁹, por eso, al tratar de definir el perfil de los hombres y mujeres ejemplares que representarían la imagen de la ecuatorianidad, y ante la necesidad de un otorgar un lugar a la mujer, Manuela y sus acciones se prestaron y se amoldaron perfectamente para ser reconocida como la Judit de su tiempo, el símbolo de la nación.

La manera creativa en que el pueblo retomó los referentes históricos —tanto los suyos como los que pidió prestados— contribuyeron, por una parte, a crear un ambiente de familiaridad, y, por otra, a encontrar un lazo común que los identificara. La poesía, y especialmente la música, se caracterizaron precisamente por

³⁷ *Ibidem*, p. 265.

³⁸ J. L. Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, cit., p. 246.

³⁹ M. Stocker, *Judith: Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture*, New Haven & London, Yale U. P., 1998, p. 5.

retomar estos temas familiares para el pueblo e incorporarlos a las situaciones de su diario vivir. En cuanto a los cantos, en algunos casos es de suponer que a los que tenían melodía solo se les hacía variar la letra, como por ejemplo la copla de Cañizares, Larrea y Tudó. Mera recoge en el prólogo de los *Cantares* al que denomina «Antiguallas curiosas» una selección de versos de los que se ignora su origen o su fecha de apareamiento:

«¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
¿Y quién aumenta mis duelos?
Celos.
¿Y quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De este modo en mi dolencia
Ningún remedio se alcanza,
Pues me matan la esperanza
Desdenes, celos y ausencia»⁴⁰.

Una variación de esta copla de carácter amoroso reaparece casi cien años del Primer Grito de la Independencia, en la publicación del 5 de octubre de 1898 en el diario conservador *Fray Gerundio*. Hacia finales de siglo los protagonistas eran, en cambio, los políticos de la época —liberales y conservadores—. Según una carta enviada en forma de confesión-*chisme* por un tal fray Marcial a fray Gerundio, esto es lo que se escuchó cantar a un político liberal en una fiesta:

«¿Quién me curará el esplín?
Augustín.
¿Quién me allanará el camino?
Don Lino.
¿Y traerá lo que nos falta?
Peralta.
Pues que azotes, lavativas,
Y un buen tarro de Pasto
Dan con discordias al trasto»⁴¹.

Lo trascendente de esta mención es que por primera vez permite tener una idea de la música que acompañaba a dichos versos. Fray Marcial se expande en detalles e informa: «¿No sabe el canto con este, vihuela en mano, terminó el baile del Ministro chileno en una alcoba que el Sr. Ministro reservó para los

⁴⁰ J. L. Mera, *Cantares del pueblo ecuatoriano*, cit., p. 287.

⁴¹ Carta, en *Fray Gerundio* [Quito] 5 de octubre de 1898.

de su confianza? Pues dizque [sic] estuvo de verse á [sic] D. Farol iluminado en esa oscura alcoba entre dos presidentes, á [sic] quienes les llamaba los ladrones de su crucifixión, cantando en tono de San Juanito...» Aunque es imposible saber cuál fue la música exacta con que se interpretaron los mencionados versos en el contexto patriótico o el amoroso, esta información por lo menos permite saber que, a finales del siglo XIX, se los acompañó con un sanjuanito, un género de música tradicional propio de la región andina ecuatoriana⁴².

La repetición de versos y su correspondiente readaptación a lo largo del tiempo no expresan de ninguna manera una falta de recursos creativos, sino todo lo contrario. Walter Ong estudia la forma en que los mitos, canciones, poemas y demás tradiciones orales tienen la capacidad de adaptarse a diferentes contextos. De acuerdo con Ong: «...oral cultures do not lack originality of their own kind. Narrative originality lodges not in making up new stories, but in managing a particular interaction with this audience at this time – at every telling the story has to be introduced uniquely into a unique situation, for in oral culture an audience must be brought to respond, often vigorously»⁴³. Así, tanto los versos amorosos como la copla convertida más tarde en canción patriótica o política, demuestran la manera en que la poesía y la música se adaptaron de manera creativa a diferentes situaciones y a varios momentos históricos, ateniéndose a las condiciones de la época y cumpliendo su función en cada contexto.

El estudio del papel de la música en los tiempos de las luchas independentistas propicia un mejor entendimiento de los diversos modos de expresión decimonónica, las formas de comunicación, la transformación de la memoria y, sobre todo, la transformación de la sociedad misma. La música que fundió el corazón de los soldados, como recuerda López, tuvo un rol más trascendental en la formación de la identidad ecuatoriana. Estas canciones, que los ejércitos libertarios llevaban consigo de región a región, promovieron la expansión tanto de las melodías como de algunos instrumentos en la zona andina. En el Ecuador, por ejemplo, con las guerras de independencia, llegó y se popularizó el pasillo, un género musical derivado del vals europeo⁴⁴. Muchos autores le encuentran diferentes raíces, por lo que Ketty Wong recoge algunas opiniones al respecto y manifiesta que:

«[...] [el pasillo] fue introducido al actual territorio ecuatoriano desde Colombia y Venezuela. Ecuador fue parte del Virreynato de Nueva Granada durante una parte del período colonial, y de la Gran Colombia

⁴² Para más información sobre este baile y música tradicional de la región andina ecuatoriana ver P. Guerrero, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito, Conmúsica, 2005, pp. 1276–77.

⁴³ W. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*, London & New York, Methuen, 1982, pp. 41–42.

⁴⁴ Ketty Wong, “La ‘Nacionalización’ y ‘Rocolización’ del pasillo ecuatoriano,” en *Ecuador Debate*, n° 63. Quito: Centro Andino de Acción Popular, 2004. Web. 26 Mayo 2010. <<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1233.htm>>

(1822–1830) después de su independencia. Es lógico asumir que la gente de Ecuador, Colombia y Venezuela escuchaban pasillos que con el tiempo fueron cambiando su fisonomía al ser influenciados por las músicas regionales e idiosincrasias de sus gentes. Es así como el pasillo colombiano recibe la influencia del bambuco, mientras que el pasillo venezolano del joropo (Portaccio 1994, V.2, 136). Al aclimatarse en tierras ecuatorianas, el pasillo es influenciado por el sanjuanito y el yaraví, adquiriendo un tempo más lento que el de los pasillos colombianos y venezolanos»⁴⁵.

De este modo, en la época independentista y post-independentista, tiempos de grandes cambios sociales en que las vías más adecuadas para llegar a una mayor audiencia, informarla y educarla, fueron las coplas, las melodías compuestas en los salones de la clase alta que luego se convirtieron en canciones patrias, y otras formas orales, también vio el nacimiento del pasillo como género que llegaría a convertirse en «símbolo musical de la identidad nacional»⁴⁶. En la fundación de la nación se incluyen entonces ya no únicamente los géneros literarios que trataban de modelar al ciudadano ideal, sino también las formas musicales que se adaptaron a la memoria histórica para preservarla y para otorgar a la comunidad unos lazos identitarios.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*