

APROXIMACIÓN ESTÉTICO-MUSICAL A LA OBRA COMPOSITIVA DEL ECUATORIANO DANIEL FLORES DÍAS

VERÓNICA FERNANDA PARDO FRÍAS

Universidad Nacional de Loja (Ecuador)

veronica.pardo@unl.edu.ec

ORCID: 0000-0002-0426-1529

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.372.2023.45>

RESUMEN

Este trabajo presenta una aproximación estético-musical a la obra compositiva de Daniel Flores Días, así como también la influencia de la filosofía andina reflejada en la música de Kotama. Se detallan datos sobre su formación y etapas, que ponen en contexto al sujeto en estudio. El marco metodológico es abordado desde el enfoque cualitativo cuyo método de investigación narrativo-biográfico combinado con la técnica de la entrevista se convierten en una fuente primaria para el desarrollo de la investigación. En el epígrafe de resultados, el análisis de los elementos musicales nativos y su propuesta *Runa Fractal 1.3* aportan insumos para comprender la experimentación del compositor con técnicas vanguardistas, para finalmente arribar a manera de conclusión en la identificación de su pensamiento compositivo denominado por el compositor como 'identidad sonora no occidental'.

Palabras clave: composición, estética musical, Daniel Flores, Kotama, música runa.

MUSICAL AESTHETIC APPROACH TO THE COMPOSITIONAL WORK OF ECUADORIAN DANIEL FLORES DÍAS

46

ABSTRACT

This work presents a musical aesthetic approach to the compositional work of Daniel Flores Días, as well as the influence of the Andean philosophy reflected in the music of Kotama. Data about his formation and stages are detailed to contextualize the person under study. The methodological framework is approached through a qualitative focusing with a narrative-biographical research method that, combined with the interview technique, becomes a primary source for the development of the research. In the results section, the analysis of the native musical elements and his proposal *Runa Fractal 1.3* provide supplies to understand the composer's experimentation with avant-garde techniques, to finally arrive by way of conclusion at the identification of his compositional thought denominated by the composer as 'non-western sound identity'.

Keywords: composition, musical aesthetics, Daniel Flores, Kotama, runa music.



Introducción¹

“Entre las montañas del norte de Ecuador se esconde Kotama, una de las comunidades que mejor han preservado la pureza indígena en este país. Allí, la memoria de los ancestros resuena en un centenar de melodías que han pasado de generación en generación de forma oral. Cada una tiene su sentido y su fin. Hay armonías para celebrar un matrimonio, para festejar la llegada del recién nacido, para anunciar la siembra o para despedir a un difunto en su velorio” (En busca de la raíz de música indígena ecuatoriana, 2019).

¹ El presente trabajo surgió de las actividades finales del seminario de doctorado 'Pensamiento Composicional Contemporáneo', impartido en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires" por el Dr. Juan Ortiz de Zárate.

El presente trabajo tiene por objetivo lograr una aproximación estético-musical a la obra compositiva del músico ecuatoriano Daniel Flores Días, nacido en la ciudad de Otavalo el 03 de marzo de 1984.² Con el propósito de dar a conocer la influencia de la filosofía andina reflejada en la música de Kotama —comunidad andina de Otavalo, Ecuador—, este artículo consta de cinco secciones: en las tres primeras se explica su formación y etapas, los elementos nativos autóctonos que constituyen su propuesta artística y su experimentación en la música contemporánea. Luego, en la cuarta sección dedicada a su pensamiento compositivo se reconoce la ‘identidad sonora no occidental’ del autor y, en la quinta, se revisa la estructura de la obra *Runa Fractal 1.3*. Finalmente, se arriba a las conclusiones que, de forma muy puntual, permiten conocer el pensamiento compositivo de Flores.

1. Formación e inicios

Acercarnos a la obra compositiva de Daniel Flores Días significa adentrarnos en la cosmovisión andina, ya que en toda su producción musical se puede apreciar la carga simbólica que conlleva representar los elementos de la naturaleza venerados desde sus antepasados. Siguiendo la tradición y ritos ancestrales, el compositor toma como referencia al sol y, de forma análoga, hace referencias al sistema de traslación de la tierra con relación al sol, representando en cada giro —en cada repetición— al sistema de rotación de la tierra sobre su propio eje (Flores Días, 2019). Lo explica así:

“Busco descifrar las claves de la música runa, que es como se llama la que hacen en Kotama, y trato de entenderla desde dentro, como una persona indígena más. Para ello, estoy llevando a cabo una investigación participativa, involucrándome con ellos” (En busca de la raíz de música indígena ecuatoriana, 2019).

² Daniel Flores Días es compositor, guitarrista, docente e investigador, actividades que siempre están enfocadas en la búsqueda de una identidad que le permita la simbiosis entre el sonido y la música runa con las formas compositivas contemporáneas. Es Licenciado en Pedagogía Musical, formación le hizo merecedor a una beca dentro del programa “Universidades de Excelencia” para continuar sus estudios de Maestría en Creación Musical y Sonora en la Universidad de París VIII. Para involucrarse y desarrollar la etnomusicología, estudió un Máster en Investigación musical en la Universidad Internacional de la Rioja (España). Imparte la cátedra de Composición en la Universidad Nacional de Loja (Ecuador) y como investigador ha presentado avances de sus trabajos en distintos eventos, entre los cuales se destaca el XI Festival Ecuatoriano de Música Contemporánea, en 2007; el Concierto de Música de Jóvenes Compositores, en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, en 2007; y el II Encuentro de Jóvenes Compositores, Casa de la Música de Quito, en 2008, entre otros.

La continua cavilación de una identidad musical como ecuatorianos es lo que motiva a Flores a dirigir su trabajo compositivo e investigativo al estudio y experimentación de los instrumentos que se ejecutan en la comunidad de Kotama.³ De esa prospección, surge la necesidad de inquirir, a través de la experimentación, en nuevas sonoridades, con el objetivo de buscar una identidad sonora no occidental (o como él la llama, ‘runa’).

48 Flores considera que su obra le permite expandir sus posibilidades compositivas y las identifica como nuevas oportunidades de pensar la música, desde una perspectiva vanguardista que fusiona una amplia heterogeneidad de opciones musicales. Entre sus obras se encuentran: *Yakuku*, *Runa Fractal 1.3*, *Camellando Shuk*, *Runa Rikchariy*, *Taki samy*, *Kutin kamsay*, *Ayllu*, entre otras.⁴

2. Etapas compositivas

La mayoría de los compositores buscan elementos ya sean técnicos, estéticos o filosóficos que les permitan incorporar maneras distintas de creación con el objetivo de ir configurando una identidad propia o colectiva, que se verá reflejada en toda su producción. En el devenir del tiempo, la obra musical va madurando junto con su creador y adquiriendo una identidad. Para analizar la carrera compositiva de Flores, se toma como referencia su actividad musical, que para su análisis se la define en dos etapas.

2.1. Primera etapa

El propio Flores relaciona su primera etapa con el aprendizaje de contenidos europeos, el estudio de la armonía tonal y la introducción de ese bagaje a la música ecuatoriana. Utiliza instrumentos derivados de la orquesta sinfónica y también realiza

³ Compañeras de la vida cotidiana y de las festividades de los pueblos indígenas de Imbabura, las flautas de caña de carrizo son los más frecuentes instrumentos. Se utilizaban para convocar a las mingas —una práctica ancestral de trabajo colectivo, que busca el bienestar de la comunidad y que tradicionalmente se ha usado para sembrar, abrir caminos, tumbar monte o construir puestos de salud y escuelas, entre otras actividades (Unianes, 2019, párr. 5)— para la cosecha y para las fiestas. “Los flauteros de Cotama guardan una tradición sonora”, *El Comercio*, 27 de agosto de 2014.

⁴ Los títulos de las obras se encuentran en idioma kiwcha a excepción de la palabra ‘fractal’ que pertenece al español. A continuación, la traducción al español de cada una de las obras: 1. *Yakuku*: agüita; 2 *Runa Fractal 1.3*: El hombre que está consciente de su propio ser; 3. *Camellando Shuk*: es la primera de una serie de obras que se encuentran en construcción y que hace relación al trabajo; 4. *Runa Rikchariy*: el despertar del hombre consciente; 5. *Taki samy*: música femenina; 6. *Kutin kamsay* significa renacer; 7. *Ayllu*: vida en comunidad.

estudios superiores de guitarra clásica. Califica a sus inicios como “el resultado de la exploración [...] a través del conocimiento y del desarrollo intelectual, cuya cosecha es la consecuencia de asistir a cursos y festivales”. Así, se fue proponiendo “nuevas teorías” y “nuevos pensamientos” (Flores Días, 2019: 50).

A los veintinueve años, inició sus estudios de guitarra clásica en el Conservatorio Superior de Música de Quito. Como explicó en una entrevista, de forma simultánea tuvo su encuentro con la composición a través de un curso que organizó Julián Pontón. Asistió casi por curiosidad y, sin embargo, nos comenta:

[...] Aprendí cosas interesantes sobre música contemporánea y electroacústica con Cristian Proaño y Luis Enríquez, que recién llegaban del exterior. Igualmente, sobre música afro ecuatoriana con Jesús García, charlas con distintas personas como Mesías Maiguashca [...]” (Pardo Frías, 2020).

Los maestros que han contribuido a su formación son varios. Entre ellos, destacan José Manuel López López, Luca Bel Castro, Julián Pontón y Carlos de Castellarnau. También, Flores Días ha participado de encuentros con el compositor mexicano Julio Estrada y con el creador de música con medios electroacústicos, el ecuatoriano Mesías Maiguashca —quien fuera becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, el CLAEM, en Buenos Aires—. Su obra ha sido ganadora del Concurso Nacional de Composición ‘Ecuador Musical’ en 2019 y tuvo una mención honorífica en el Festival ‘Germinaciones’, en la ciudad de México en 2011.

Su avance vertiginoso en el conocimiento de las vanguardias musicales occidentales, apoyado de la tecnología, le permitió reconocer y adentrarse en la creación de paisajes sonoros y en la sonorización de videos. A su vez, resulta fundamental en su propuesta la experimentación, en la que innova al cambiar la esencia del ruido de las máquinas en conjunción con el recurso a elementos ‘ecuatorianos’, música atonal y una utilización ampliada de los instrumentos convencionales.

2.2. Segunda etapa

En un segundo momento, se descubre a un Flores más maduro, con un nuevo ciclo el cual está proponiendo la descolonización sonora de la música tradicional ecuatoriana, a través de la concientización de los elementos que contienen las sonoridades ancestrales. En ese afán, su trabajo de campo le ha permitido comprender el mundo nativo y a partir de eso proponer y desarrollar un sistema basado en lo que identifica como una ‘verdadera’ identidad runa. Es decir, concretamente, aspira a entender otro tipo de sonoridades posibles en el parámetro

de las alturas, que no guarden relación con el sistema temperado de doce sonidos por octava.

50

The image shows a musical score titled "YAKU TAKI" for the instrument Muku. The score is written in 15/8 time with a tempo marking of 360. It consists of three staves of music. The first two staves are labeled "Muku 1" and "Muku 2". Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 15/8. The music is written in a style that uses numbers 1-5 to indicate fingerings for each note. There are various musical notations including slurs, accents, and repeat signs (x3) at the end of each staff. The score is presented on a white background with black ink.

Ejemplo 1. Daniel Flores Días, *Yaku Taki*, para Muku (flauta traversa de Kotama)

De esta manera, la producción compositiva de Flores está anclada en la creación de música y sonoridades con elementos nativos, propios de la cultura heredada. Sostiene que “para conocer qué es lo que contiene la música nativa, necesito investigar y adentrarme en su mundo, al cual pertenezco, pero no siempre he estado consciente” (Pardo Frías, 2020). Al ser originario de la ciudad de Otavalo, el trabajo de campo de Flores y la relación con los habitantes de la comunidad en estudio sucedieron con inmediata empatía, permitiéndole conocer las costumbres, fiestas, ritos y danzas, entre otras actividades. Así, el autor toma como insumos principales las sonoridades que devienen de su trabajo etnomusicológico de campo (observacional-experiencial) y, con ayuda del enfoque de la composición, materializa y experimenta apoyado en distintas técnicas. Desde la aleatoriedad a la transcripción de sonidos recogidos, el proceso compositivo resulta no convencional y aspira a

entender este ‘otro mundo sonoro’. Un ejemplo en su obra *Yaku Taki* permite apreciar la verticalidad de su pensamiento compositivo, entender su filosofía y su cosmovisión andina. Desde el punto de vista de una estética, podría decirse que se inclina a la génesis de las raíces indígenas, tomando como referencia elementos nativos de la comunidad de Kotama, como se ve en el uso de instrumentos aerófonos típicos de allí [Ejemplo 1].

3. Los elementos nativos autóctonos y su experimentación en la música de Flores

“Dentro de esa búsqueda, he notado que ‘lo nuestro’ tiene raíz europea y considero no es 100% de nosotros, lo que me ha llevado a preguntar ¿Existe en Ecuador música autóctona que a pesar de la colonización aún guarde los rasgos propios? Sí, tuve que recorrer el mundo para darme cuenta de que lo que siempre quise estuvo a mi lado desde que nací” (Pardo Frías, 2020).

Al unirse activamente en la participación cultural de la comunidad de Kotama y descubrir elementos musicales nativos ecuatorianos que, a pesar del proceso de colonización, se mantuvieron intactos, Flores se inclinó a experimentar con ellos en la música contemporánea. Como se viene explicando, se trata de una propuesta musical que busca una propia identidad, totalmente alejada de las formas compositivas occidentales y con un legado heredado desde el proceso colonial ocurrido en el Ecuador.

Flores ha trabajado con varias comunidades indígenas del Ecuador, pero para efectos del presente trabajo se toma como referencia el estudio que realizó en Kotama. En varios documentos y ponencias, Flores asevera que esta comunidad indígena ecuatoriana aún conserva su música, que habría pasado de generación en generación con sus instrumentos, sonoridades, formas, estéticas, rítmicas y otros elementos. Para el compositor, el relacionarse desde el campo de la creación con lo nativo le ha permitido analizar y comprender cómo está estructurada la música de esta comunidad yuxtaponiendo instrumentos europeos en sus propuestas de vanguardia experimental.

Algunas ideas de Arnold Schönberg, en su *Tratado de armonía*, ayudan a comprender el planteo de Flores respecto de dos dimensiones presentes en su música. Schönberg decía:

“No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así,

el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dimensión” (Schönberg, citado en Saitta, 2004: 37).

52

Teniendo en consideración este acápite, reflexionamos sobre los elementos compositivos con los que más experimenta Flores, que son las alturas y el timbre. Encontramos que, de acuerdo con el materialismo dialéctico, uno y otro forman parte del todo y, en este caso, ese todo se encuentra en una constante búsqueda de sonoridades de otro tipo. Dentro de ese contexto, el recurso sonoro que el compositor emplea en cada una de sus experimentaciones es el microtonalismo o los xenarmónicos, frecuencias que encuentra en el timbre y en las alturas de las flautas de Kotama.

A partir de este hallazgo el autor traslada estas sonoridades a instrumentos convencionales adaptados a un sistema temperado de doce sonidos por octava. Pero no siempre es posible tocarlos, debido a que las frecuencias sonoras con las que experimenta son ejecutadas por instrumentos que no se adaptan al sistema temperado. La excepción la marcan los instrumentos de cuerda frotada o pulsada que, dependiendo de su digitación, pueden reproducir un determinado sonido similar.

Flores utilizó en su obra titulada *Yakuku* —escrita para un cuarteto de cuerdas y pensada para dos grupos— la experimentación con instrumentos temperados. El primer grupo se integra por violín 1 (masculino) y violín 2 (femenino). Como segundo grupo, se hallan la viola (masculino) y el chelo (femenino). Flores piensa la afinación en función de una atribución de género.⁵ Como la idea es que se produzcan batimentos, los instrumentos ‘masculinos’ (violín 1 y viola) están afinados en 440 hz, mientras que los ‘femeninos’ (violín 2 y violonchelo), en 337 hz [Ejemplo 2]. Así, al ejecutar la misma nota en masculinos y femeninos, existen más o menos 3hz de diferencia, lo que da la sensación auditiva de un ‘tercer sonido’ (batimento), jugando de esta forma con las alturas y cambiando el timbre.

Esta obra posee melodías cortas y repetitivas; los músicos tocan y bailan danzas de forma circular, emulando al sistema de rotación de la tierra alrededor del sol, acompañando un característico zapateo, cuya meditación permite llegar a un éxtasis colectivo y cuántico.

⁵ Esta atribución está inserta en la cosmovisión andina como pensamiento de complementariedad (Estermann, 2006), en este caso, en las tradiciones de la cultura de referencia.

Score

Yakuku

Daniel Flores Días

The musical score for 'Yakuku' is written for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (Afinar en 440hz), Violin II (Afinar en 437hz), Viola (Afinar en 440hz), and Cello (Afinar en 437hz). The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a tempo of 162. The Viola and Cello parts play a slower, more melodic line with a tempo of 108. Dynamics range from ppp to f.

53

Ejemplo 2. Daniel Flores Días. *Yakuku*, para cuarteto de cuerdas. Inicio

De acuerdo con la información proporcionada por Flores, desde su experiencia como *insider* en la comunidad de Kotama ha podido identificar que en las flautas de caña de carrizo que ejecutan los habitantes de esta región, existen entre dieciocho y veintidós sonidos por octava. Estos microtonalismos poseen variaciones en sus frecuencias, que difieren de los 440 hz. El mismo Flores afirma que la comprensión de estos sonidos resultaría imposible a partir del sistema de notación musical tradicional, ya que las combinaciones de estos sonidos emanados a través de las flautas generan otro tipo de armonía y timbre.

En consecuencia, la escritura musical de toda su obra no se concibe desde la notación musical occidental, ya que esta música no está pensada desde la escritura tradicional europea sino de un sistema propio. En virtud de ello, estaríamos ante un nuevo sistema musical cuyas técnicas de armonización y contrapunto pueden enriquecer a la composición.⁶

⁶ Sin ánimo de rozar la ingenuidad, se podría aseverar de forma *a priori* que ese sistema existió, pero, al momento de esta propuesta, se encuentra en fase inicial de investigación.

Es importante indicar que, apoyados en el análisis sistemático, el ritmo propuesto en las partituras de Flores se asemeja a lo más real o fidedigno posible de la percusión interpretada en la comunidad de Kotama —aun teniendo en cuenta que otras personas lo puedan escuchar distinto—. [Ejemplo 3].

Marimba

♩ = 90

1.1

hablar

zapallar

f

mp

cffz

repetición instrumentada

1.2

f

p

1.3

f

p

1.4

f

mp

p

pp

siempre golpe con las 4 baquetas

siempre golpe con la boca sin una altura definida (viento)

Toda esta primera parte con baquetas blandas

20170

Ejemplo 3. Daniel Flores Días. Fragmento del ritmo propuesto

La música que ejecutan en la comunidad de Kotama tiene diferentes sonidos que nacen de la digitación específica de sus instrumentos. Estas sonoridades se obtienen de los seis orificios con los que cuenta cada una de las flautas. A continuación, en la imagen se puede apreciar la flauta de carrizo-tunda propia de la comunidad de Kotama, la cual es ejecutada de forma horizontal como una flauta travesa.



Figura 1. Flauta de carrizo-tunda

Flores explica que cada una de las piezas posee diferentes digitaciones [Ejemplos 4 y 5]. Las frecuencias que se pueden obtener de las flautas a través de sus digitaciones y combinaciones son infinitas.

El compositor comenta que, después de hallar todas las probabilidades de digitación, procede a buscar todas las digitaciones disímiles que puedan existir, empleando un bucle para identificar cuáles son las comunes y deducir cuántas son en total. Para el análisis probabilístico utiliza una representación gráfica [Tabla 1].

De acuerdo con el compositor, todas las digitaciones son parte de la música y se encuentran repartidas en cada una de las piezas. Existen intervalos de frecuencias muy pequeños como de 3, 4, 6, 7 hz, que al oído dan la sensación de ser iguales y casi no se aprecia la diferencia, pero son distintos. Flores aconseja no medir los espacios entre cada una de las frecuencias en tonos, semitonos, cuartos de tono y demás, porque esa división o lógica es parte del sistema temperado y se estaría adaptando un objeto sonoro a algo con lo que no tiene relación en su lógica de construcción.

Al comparar las alturas de las flautas con las del sistema temperado, Flores nos expresa lo siguiente:

“En el gráfico se puede notar la dificultad, ya que es necesario mencionar cuántos Hertz se debe subir o bajar para obtener un sonido de las flautas a partir de una nota musical y ejecutar esto dentro de los instrumentos convencionales es muy complicado —o tal vez, imposible— ya que simplemente son dos organizaciones diferentes. Como, por ejemplo, el sonido más grave en la flauta tiene 376 hz, para representarlo en la partitura tendríamos que escribir *Fa* con tres cuartos de tono más arriba y adicionalmente añadir 1 hz. Así mismo, la nota *Si* tiene 499 vibraciones por segundo y existen dos sonidos de las flautas muy cercanos a este (492 y 498) que al escuchar sí existe diferencia pero que en el sistema temperado sería solo uno o finalmente, para representar el sonido de 535 hz de la flauta, es necesario escribir la nota de *La* más un octavo de tono y añadir 5 hz” (Flores, 2020).

4. Pensamiento compositivo. Identidad sonora no occidental

Desde tiempos remotos varios pensadores como Platón, Aristóteles, Aristoxeno, entre otros, coincidieron sobre la fuerza espiritual que posee el sonido como fenómeno acústico. Basándonos en esta reflexión, empezamos este párrafo identificando el pensamiento estético de Flores, el cual está apoyado en las culturas ancestrales de la serranía ecuatoriana. La cosmovisión en sus composiciones y su resistencia al sistema temperado europeo se convierten en insumos para identificar su idea compositiva. Tomaremos como referencia, a continuación, a *Runa Fractal 1.3*, obra en la que se puede apreciar la simbiosis que el compositor realiza entre los elementos nativos de la música runa, las formas compositivas contemporáneas y el aspecto motivico constante en sus obras. Así, nos adentramos en el discursar de un pensamiento en espiral (sistemático-holístico), donde confluyen todos los elementos antes citados de forma armoniosa y equilibrada (Estermann, 1998).

La estética musical de Flores Días está cimentada desde lo que él llama ‘sus raíces’, filosofía que le permite experimentar desde su creación, con elementos nativos (sonoridades o frecuencias), de una cultura que ha sobrevivido a través de los siglos; una cultura (la cultura de Kotama) que conserva musicalmente sus propias alturas, frecuencias, formas, melodías, instrumentos, filosofía y estética, entre otros (Flores, 2018).

“[...] Su pensamiento andino, su lengua nativa, el Kichwa, tiene una profunda relación con las manifestaciones sonoras que analizamos. Para que nosotros, como personas occidentales, logremos entender esto, es necesario sumergirnos en un mundo que ha sido ‘ajeno’ al nuestro pero que ha existido desde siempre y ha estado junto a nosotros” (Flores, 2018).

59

En sus composiciones se introducen instrumentos musicales autóctonos, todos ellos ligados a su filosofía y cosmovisión andina, pero con características propias. Su trabajo muestra una mimesis de los sonidos utilizados en la comunidad de Kotama, en donde descubre que el microtonalismo devenido de los instrumentos musicales andinos es su fuente de inspiración. “La dualidad, la complementariedad, representadas en las fuerzas masculinas y femeninas, es también parte del pensamiento andino en la música, con lo que se da un nuevo ciclo en el círculo de la vida” (Flores, 2018).

Flores recibió formación docta europea, la cual no ha interferido en su tendencia composicional vanguardista. Sin embargo, a través de su obra devela sus convicciones de descolonizar la música tradicional de los pueblos y nacionalidades del Ecuador. El compositor lo evidencia así:

“[...] Es un gusto ‘de afuera’ y no me llena tanto como escuchar algo más cercano como Silvestre Revueltas o Piazzolla, que es más atractivo para mis oídos y pensamiento. Sin embargo, oír un yaraví ecuatoriano me estremece el alma porque contiene elementos que en cierta parte son nuestros, que nos identifican; es por eso que, a pesar de haber estudiado otras estéticas, he buscado en la música ecuatoriana esos elementos ‘propios’, para elaborar las obras. En un inicio, fue de manera tradicional; hoy es vanguardista, pero sigo en la idea de crear con componentes más arraigados a mi identidad” (Pardo Frías, 2020).

5. *Runa Fractal 1.3*

Aun tratándose de un compositor relativamente novel, postulamos que la obra de Flores tiene cuerpo y consistencia. Para ello, revisamos ahora la semiótica y la

estructura de la obra titulada *Runa Fractal 1.3*, escrita para voz, marimba y vibráfono. La pieza contiene tres partes diferentes, identificadas cada una con un símbolo cuyos elementos se ejecutan de forma aleatoria. La intención es que cada músico escuche —y, sobre todo, sienta— el momento sonoro que se produce en ese instante, proponiendo a través de factores ya establecidos la construcción de otro universo a través de los sentidos.

En la fiesta indígena del Inti Raymi,⁸ en Otavalo, al ejecutar la música autóctona existen cinco momentos: un zapateo constante de conexión con la tierra, pequeñas expresiones con sentido, expresiones largas ‘sin sentido’ (que nacen en el mismo instante) y la música en sí con las dos flautas; todo esto se realiza con el fin de llegar a un éxtasis colectivo. De los cinco, Flores toma tres momentos, cada uno representado por un símbolo que identifica a las tres secciones de la pieza [Figuras 2a, 2b y 2c].



Figuras 2a, 2b y 2c. Daniel Flores Días. *Runa Fractal 1.3*. Símbolos que identifican cada parte de la obra

El símbolo 2a encarna a la música que es repetitiva e infinita ya que, en el momento de la celebración, mientras las personas zapatean, dos personas tocan un tema que luego es seguido por otra pareja que interpreta otra melodía para posteriormente tomar la posta otra pareja o la anterior, y así sucesivamente; esto se lo hace día y noche (con pequeños descansos), por cerca de siete días continuos.

La figura 2b, en azul, en cambio, simboliza las expresiones ‘sin sentido’, que son irregulares, no van al ritmo del zapateo y que no ofrecen mucha lógica al escuchar. Representan la rebeldía de los habitantes originarios hacia quienes los conquistaron.

⁸ “[...] la festividad del Inti Raymi en la provincia de Imbabura [...] festeja el solsticio de verano (21 de junio). Los campesinos indígenas agradecen a la Pachamama por las bendiciones recibidas en la cosecha con música, bailes y alimentos. Esta fiesta de varios días coincide con la celebración católica del día de San Juan Bautista (24 de junio) y San Pedro y San Pablo (29 de junio)” (Wong, 2013: 71).

Finalmente, en el último símbolo —2c, en rojo— se pueden ver las pequeñas expresiones que sí tienen sentido, las cuales van al ritmo del zapateo, expresándose en su idioma Kichwa y sumando algarabía al sentir la festividad.

Al momento de ejecutar las piezas por cada pareja, no existe un orden establecido y hacen su aparición en el momento justo cuando sienten que la anterior perdió su fuerza y necesitan de otra melodía que apoye y continúe con la vitalidad para que el momento no decaiga. La aleatoriedad representa esta idea en la obra analizada; cada símbolo contiene fragmentos musicales, factibles de ser abordados cuando el intérprete lo crea conveniente, en el momento y espacio de tiempo más adecuado a su percepción [Ejemplo 6]. El compositor apunta a sentir el espacio sonoro que se va creando, al proponer un elemento que puede ser combinado con el que escucha de otro instrumentista o que puede ser muy contrastante.

Cada intérprete puede estar ejecutando fragmentos de cada uno de los símbolos y esto lo decide el director, quien de forma aleatoria y ‘sintiendo’ el momento, propone qué toca cada persona. De esta manera, todo se crea en el mismo instante y cada vez que se ejecute, la obra será distinta. La intención es que cada músico escuche, sienta el momento sonoro que se produce en ese instante y proponga un/os elemento/s, los cuales van a ayudar a construir otro universo por medio de los sentidos. El director colocará uno de los tres símbolos, para cada instrumentista y, por ende, se entenderá que debe ser interpretada esa parte [Figura 3]. A través de esta dinámica, el director interactúa con las tres personas al mismo tiempo y combinará las partes aleatoriamente, intentando crear nuevos espacios sonoros.

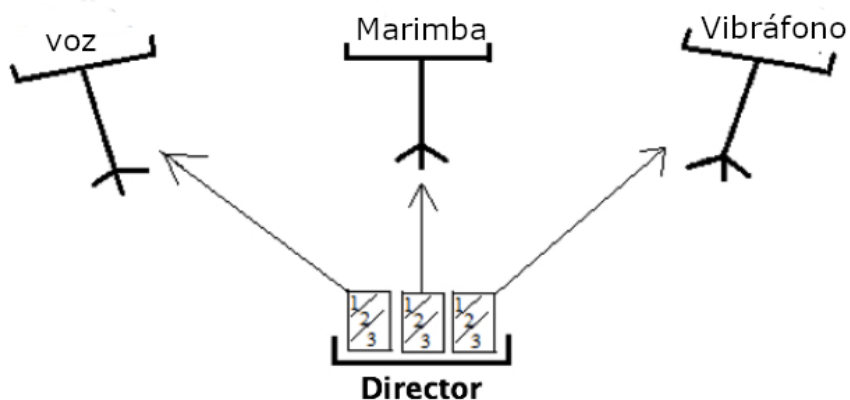


Figura 3. Imagen proporcionada por Daniel Flores Días para la performance de *Runa Fractal 1.3*

A manera de conclusión

El antecedente microtonal de diversas culturas (india, árabe, ente otras) y el mensaje encriptado que poseen es lo que ha permitido su supervivencia a lo largo del tiempo. Daniel Flores tiene la intención de seguir investigando cada una de las probabilidades sonoras de las flautas, en pos de crear un sistema musical propio fundamentado en los elementos indígenas de Kotama, con instrumentos musicales nativos, formas y pensamiento compositivo para organizar la música. El objetivo del compositor es contribuir a la sociedad del conocimiento, a través de la creación de un material que contenga la identidad que tanto busca a partir de elementos vernáculos.

De la música 'runa' ancestral, se conservan unas ciento veinte melodías que han llegado hasta nuestros días por transmisión oral. A Flores le preocupa que algún día se pierdan, por lo que anhela reunir las en un libro que recoja la memoria musical de la comunidad de Kotama, con su respectiva transcripción y edición crítica aplicada al sistema musical temperado como modo de intentar garantizar su supervivencia. Sin duda, la propuesta musical descolonizadora de Flores se convierte en un nuevo aporte que va desarrollándose en el tiempo. Su último paso sería definir los

elementos nativos y crear composiciones nuevas que terminen de consolidar su identidad como compositor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

64

- Estermann, J. (1998). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. Quito. Abya Yala.
- Flores Días, D. (2018). *Sonoridades ancestrales en la comunidad de Kotama del Cantón Otavalo. Descripción y análisis técnico musical*. Trabajo final de Máster en Investigación Musical. La Rioja (España). Universidad Internacional de La Rioja. https://www.researchgate.net/publication/333881025_Sonoridades_ancestrales_en_la_comunidad_de_Kotama_del_canton_Otavalo_Descripcion_y_analisis_tecnico_musical
- _____. (2020). Análisis de frecuencias de las flautas nativas de Kotama [ponencia]. *Primer Encuentro Internacional de Etnomusicología “Universos Sonoros. Etnomusicología, Memoria y Educación”*. Guayaquil. Universidad de las Artes (Ecuador).
- Saitta, C. (2004). El timbre como factor estructurante. En P. Cetta (coord.) et alii. *Altura, timbre, espacio. Cuadernos de Estudio N° 5*, pp. 37-41. Buenos Aires. EDUCA e Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
- Universidad de los Andes. (05 de abril de 2019). *¿Es la minga indígena una herramienta política?*. <https://uniandes.edu.co/es/noticias/antropologia/es-la-minga-indigena-una-herramienta-politica>
- Wong Cruz, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Fuentes primarias

En busca de la raíz de la música indígena ecuatoriana. (16 de junio de 2019). UNIR. *La universidad en Internet*. <https://ecuador.unir.net/actualidad-unir/en-busca-de-la-raiz-de-la-musica-indigena-ecuatoriana/#:~:text=Daniel%20Flores%20D%C3%ADas%20curs%C3%B3%20el,melod%C3%ADas%20ancestrales%20de%20su%20pa%C3%ADs>

Flores, D. (2018). *Rima Fractal 1.3*. <https://www.youtube.com/watch?v=mSw-cSV0S-Y>

_____ (2019). *Camellando Shuk*. <https://www.youtube.com/watch?v=d7DKWhQk7D0&t=71s>

_____ (2020). *Runa Rikchariy*. <https://www.youtube.com/watch?v=L3965pDRWNo>

_____ (2023). *Kutin kamsay*. https://youtu.be/8UoqQqqAtDU?si=03s5IFVc_0kziRGW

_____ (2023). *Ayllu*. <https://youtu.be/N1GxQMrBw6c?si=y--aLnhJh9r3n4Z2>

Los flauteros de Cotama guardan una tradición sonora. (27 de agosto de 2014). *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/flauteros-cotama-guardan-tradicion-sonora.html>

65

Pardo Frías, V. (16 de septiembre de 2020). *Entrevista al compositor ecuatoriano Daniel Flores Días*. Loja. Inédita.

Sonidos ancestrales en la flauta. (01 de noviembre de 2020). *La Hora*. *Camellando Shuk* <https://lahora.com.ec/noticia/1102301168/sonidos-ancestrales-en-la-flauta->

VERÓNICA FERNANDA PARDO FRÍAS

Doctoranda del área Musicología, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina. En el campo de la investigación científica ha participado de varios proyectos y ha escrito diferentes artículos y capítulos de libros relacionados con la pedagogía, la investigación musical, la musicología histórica, la estética musical y la etnomusicología. Ha sido ponente y moderadora en varios eventos académicos, en los que ha presentado avances y resultados de sus investigaciones. Es docente titular y directora de la carrera de Artes Musicales de la Universidad Nacional de Loja. Actualmente, se encuentra estudiando la vida musical en la Catedral de Loja.