



Revista No. 2  
II semestre  
Guayaquil, Ecuador  
octubre 2020  
ISSN: 2697-3596

# **Antibolivarianismo y ecuatorianidad: Dos factores determinantes en la historia de la música de Nariño**

**Luis Gabriel Mesa Martínez**

PhD en Historia y Ciencias de la Música  
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá  
luis.mesa@javeriana.edu.co

## **RESUMEN**

La construcción de una identidad regional y nacional en el departamento de Nariño (Colombia) ha sido condicionada por coyunturas políticas que, históricamente, perpetuaron un cierto desarraigo entre los nariñenses y el resto del país. Aun así, la historia de la música local ha contado con posturas nacionalistas que pretenden reivindicar un sentido de colombianidad, pero que simultáneamente coexisten con manifestaciones claramente influenciadas por géneros ecuatorianos como el sanjuanito, el yaraví, el albazo y el fox incaico —emblemas nacionales del país vecino—. Este ensayo abre una discusión sobre el dilema que han confrontado los nariñenses, cuando se trata de descifrar una identidad nacional que mantiene sus lazos con tradiciones colombianas, sin dejar de lado su sello regional y fronterizo con Ecuador. Las posturas antibolivarianas, fortalecidas en Pasto desde el marco de

la independencia y en reflexiones históricas del siglo xx, servirán como punto de partida para analizar secuelas que, incluso en la actualidad, tienen incidencia en la cultura y políticas del departamento.

**PALABRAS CLAVES:** Nariño, ecuatorianidad, colombianidad, antibolivarianismo, música, nacionalismo, pastuso.

### **ABSTRACT**

The construction of regional and national identity in the Department of Nariño (Colombia) has dealt with political conditions that perpetuate a sort of detachment, between the people of Nariño and the rest of the country. Even so, the history of local music has witnessed nationalist ideas that tend to claim a sense of Colombianity, whereas many musical expressions are clearly influenced by Ecuadorian genres, such as Sanjuanito, Yaraví, Albazo and Inca Fox —national symbols of this neighboring country, located South of the border with Nariño—. This essay opens a discussion around the dilemma people in Nariño have historically confronted, when trying to figure out a national identity by keeping a connection with Colombian traditions, without leaving their Ecuadorian influence aside. Additionally, ‘antibolivarian’ declarations have grown in the city of Pasto (capital of Nariño) since Independence times, and also around 20th-century discourses. Those statements will be taken into consideration, for an analysis around the impact of political ideologies on Nariño music and culture.

**KEYWORDS:** Nariño, Ecuatorianity, Colombianity, Antibolivarianism, Music, Nationalism, Pastuso.

Uno, como pastuso, no se siente del todo colombiano, pero tampoco se siente ecuatoriano.

Juan Fernando Cano, 2010

## **Nariño y el discurso antibolivariano**

Cuando los colombianos iniciamos nuestros procesos de formación en el ámbito escolar, las reflexiones sobre historia nacional ocupan un lugar importante que, desde edades tempranas, hacen de las clases un espacio propicio para cimentar un concepto casi homogeneizado de colombianidad. Recuerdo mis primeros

años de estudio en los cursos de primaria, donde los libros de Ciencias Sociales incluían las once estrofas del himno nacional —escritas por Rafael Núñez y musicalizadas por Oreste Sindi—, y en cuyas páginas sobresalían lecciones sobre cómo interpretar los símbolos patrios de la bandera y el escudo de armas.

Era y tal vez sigue siendo común hablar de la historia de Colombia desde una linealidad que poco se detenía a reflexionar sobre interpretaciones alternativas de los hechos, con enfoques que fácilmente presentaban a los próceres criollos de la independencia como héroes impolutos de la patria, mientras los españoles eran categorizados como enemigos acérrimos. Paradójicamente, todo aquel discurso parecía disiparse de forma repentina al salir de clase y participar en actos cívicos del colegio o izadas de bandera, donde era recurrente hablar de España como ‘madre patria’, entonar el himno de Núñez con referencias religiosas exclusivamente católicas (nunca indígenas), e incluso dramatizar el descubrimiento de América en conmemoración del Día de la Raza.

He querido comenzar este ensayo con una descripción que se remonta a recuerdos y episodios de infancia, pues no me cabe duda de que una parte fundamental de mi construcción de identidad tuvo que ver con la asimilación de una narrativa escolar con escasos ejercicios que me permitieran formular un cuestionamiento crítico sobre lo que para mí podría significar o no ser colombiano. Aunque la pregunta pareciera ingenua, el contexto de su formulación en un colegio católico de Pasto (capital del Departamento de Nariño) desencadenaba otras reflexiones interesantes.

Tratándose de una región fronteriza con Ecuador, esa colombianidad aprendida en clase se confrontaba con una vida cotidiana en la que los pastusos crecíamos escuchando pasillo, albazo, sanjuanito y pasacalle ecuatoriano, aires musicales que formaban parte de un paisaje sonoro fortalecido, todavía más, en épocas festivas como el Carnaval de Negros y Blancos, y que enriquecían el espectro de géneros nacionales y latinoamericanos como la cumbia, el

vallenato, el bambuco y, por supuesto, la salsa. Esa infancia a la que me remonto tuvo lugar en la década de 1980, cuando paralelamente renacía en la ciudad una iniciativa por recuperar la antes disuelta Escuela de Música de Pasto (1938-1965). Impulsada por figuras como Javier Fajardo Chaves, la apertura de una nueva institución implicó desafíos que extendieron, hasta 1993, la formalización de un primer y único plan de estudios profesional para la ciudad: la licenciatura en Música que hoy continúa vigente en la Universidad de Nariño (Bastidas, 2009: 50).

¿Qué significaba ser colombiano, nariñense o pastuso en ese panorama? ¿Cuáles eran las músicas que representaban esos discursos locales? Y, conjuntamente, ¿qué relevancia podrían tener esas músicas como mecanismo de construcción de identidad? Para abordar esas preguntas, quisiera comenzar por explicar el porqué de las anteriores alusiones a la educación primaria dentro del contexto colombiano (nariñense) que, personalmente, tuve que confrontar.

La transmisión, en el colegio, de una única narrativa histórica (en ocasiones acrítica) perpetuaba interpretaciones limitadas de los hechos, dejando fácilmente de lado los distintos matices detrás del concepto de colombianidad para un estudiante nariñense. La figura de Simón Bolívar, por ejemplo, era presentada como la de un agente libertador que merecía ser recordado con heroísmo y gratitud en naciones como Colombia, aun cuando desde la misma ciudad de Pasto habían surgido pronunciamientos polémicos que ofrecían lecturas contrastantes, como los *Estudios sobre la vida de Bolívar* de Rafael Sañudo (1925). Siguiendo ese antecedente, donde Sañudo apuntaba a problematizar el proceder de Bolívar contra la población pastusa (recordada por su firme lealtad a la realeza española), otros autores nariñenses como Édgar Bastidas Urresty dieron continuidad al estudio de acontecimientos históricos en torno a la independencia, desde una perspectiva analítica que también ofrecía una óptica

alternativa dentro de un marco regional, como es evidente en su libro *Las guerras de Pasto* (editado por primera vez en 1973).

Aunque no pretendo concentrar la discusión en las particularidades de dichas publicaciones, sorprende que una literatura local tan determinante para la comprensión de la historia nariñense tampoco hubiera sido exigida o incluso sugerida en mi formación secundaria, durante los últimos años del siglo xx. No fue sino hasta mi educación universitaria, y estando lejos de Pasto, que comencé a indagar sobre estos discursos, tras incursionar en el campo académico de la musicología histórica.

Escuchar música ecuatoriana me hacía pensar en Pasto, y me generaba una cierta fascinación toparme con debates en torno a la territorialidad de las canciones. Uno de los más recurrentes radicaba en si el *Miranchurito* era un sonsureño típico de Nariño, o más bien una versión regionalizada del famoso albazo que los ecuatorianos llaman *Huiracchurito* o *Qué lindo es mi Quito*. Es inevitable que ecuatorianos y nariñenses compartan tradiciones musicales, cuando la frontera no es más que un artificio incapaz de separar lo que la cultura se encarga de unir de nuevo. Así mismo sucede con los quechuismos presentes en nuestros acentos andinos, desde Nariño hasta la provincia de Loja, y con el imaginario incaico que, en un nivel sonoro, tiende a ser representado con un pentatonismo tan reconocible en sanjuanitos, albazos o yaravíes de tradición ecuatoriana, como en la *Guaneña* y los sonsureños típicos de las fiestas de Pasto.

Pero más allá de esas correspondencias —a fin de cuentas, innegables por tratarse de una zona fronteriza—, me llama la atención el antibolivarianismo que parecería fortalecerse, cada vez más, en los discursos regionalistas de Nariño y de sus expresiones artísticas. Como ya se ha expuesto, las polémicas anotaciones que casi un siglo atrás proponía Rafael Sañudo (sobre las acciones de Bolívar en Pasto) cimentaron un terreno académico que no deja de tener eco en manifestaciones contemporáneas. De ahí resultaría incluso

*La carroza de Bolívar*, una novela de ficción escrita por Evelio Rosero Diago (2012), donde se retoma esta historia como punto de partida, para abordar la confrontación desde una perspectiva literaria.

El suceso más problemático detrás de este fenómeno corresponde a la masacre de civiles en Pasto, en diciembre de 1822, por órdenes superiores de Simón Bolívar y bajo el comando directo de Antonio José de Sucre. Conocida como la ‘Navidad negra’, la afrenta se respaldaba en la causa independentista, teniendo en cuenta que Pasto se resistía con escepticismo a la revolución de Bolívar, mientras promulgaba continuidad y lealtad a la Corona española.

Mientras el himno nacional de Colombia rinde homenaje a Bolívar en versos como los de su sexta estrofa, es común que los nariñenses se expresen con indignación ante este tipo de tributos. No es entonces extraño que la plaza central de Pasto no tenga una escultura de Bolívar, como sucede con la mayoría de capitales departamentales de Colombia, sino que exhiba la figura de Antonio Nariño, o que incluso políticos como Antonio Navarro Wolff hubiesen sugerido reemplazar a esta última por una escultura de Agustín Agualongo, el caudillo mestizo recordado por su defensa de la realeza española y por su confrontación militar contra las tropas de Bolívar.

El bambuco *Agualongo*, del compositor Luis Antonio Guerrero Hidalgo (1916-2011), rinde precisamente un homenaje a este personaje, cada vez más elogiado en distintos ámbitos de la producción artística, literaria y académica de Nariño. No solo forma parte del repertorio musical obligado para tradiciones locales como el Carnaval de Negros y Blancos, sino que se presenta, desde su mismo título, como un pronunciamiento antibolivariano y un emblema regionalista que destaca, en su letra, el orgullo de ser pastuso, reiterando entre cada estrofa el estribillo «colombiano soy, del Valle de Atriz».<sup>1</sup>

---

1 El Valle de Atriz, conocido en quechua como Hatunllacta (pueblo grande), corresponde al territorio sobre el cual se extiende la ciudad de San Juan de Pasto, al pie del volcán Galeras.

Conocido localmente como el ‘Chato Guerrero’, el compositor es recordado por tocar sus propias creaciones con un estilo particularmente pastuso, el cual él mismo describía como un sincretismo entre recursos locales e influencias foráneas. En una entrevista concedida a Lucio Feuillet y Felipe García (2006), Guerrero explicaba algunos de los rasgos característicos de su manera de acompañar canciones en ritmo de bambuco, o en su variante nariñense conocida como *sonsureño*:

A mí me dicen que el rasgado mío es de *sonsureño*... que se crio conmigo. Tal vez eso vino del Ecuador, ese rasgadito... Como teníamos mucha influencia del Ecuador y de Cuba... Todos esos ritmos cubanos yo me los sabía desde muchacho, y lo mismo los del Ecuador. Todos esos pasacalles, esos albazos... De toda esa reunión de rasgados salió el *sonsureño*. (Guerrero: 2006).<sup>2</sup>

A partir de esta fascinación con la figura de Agustín Agualongo como símbolo de ‘pastusidad’, se ha venido fortaleciendo una corriente de pensamiento que, si bien promueve la reflexión histórica sobre hechos pasados (en contraste con el heroísmo bolivariano), también se ha consolidado como una postura férrea que no deja de ser controversial, sobre todo si se ampara en una visión optimista frente al porvenir que habría tenido Pasto, de haber continuado bajo el régimen colonial. Ese agualonguismo es examinado en ensayos recientes como “San Juan de Pasto: una provincia ‘neo-realista’: contrasentidos en el arte, la cultura y la historia” de Allan Gerardo Luna (2018), donde se señalan las contradicciones provocadas por la implementación de un discurso que deja de ser alternativo, al propagarse como una nueva verdad histórica irreconciliable. En sus palabras, «el agualonguismo ha permitido ver caminando, cogidos

---

2 La entrevista tuvo lugar en diciembre de 2006, en Pasto. El material completo forma parte del trabajo de grado de Lucio Feuillet y Felipe García para la carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, donde fue presentado y aprobado en el año 2007.

del brazo, a los conservadores más recalcitrantes y a los izquierdistas más oportunistas» (Luna, 2018: 25).

Volviendo a las manifestaciones artísticas, conviene señalar que estos hitos de la historia nariñense no solo han estado presentes en canciones tradicionales como el *Agualongo* de Guerrero, sino también en propuestas de música popular contemporánea, como es el caso de la agrupación Bambarabanda. En su fusión de músicas nariñenses y ecuatorianas con elementos del rock, funk, jazz, hip-hop y sonidos balcánicos, entre otras influencias de músicas del mundo, sus integrantes han apuntado a la construcción de un movimiento estético que denota rebeldía y que se respalda en documentación histórica, para asumir una postura al respecto. Su canción *Agualongo y los obligaditos*, por ejemplo, representa un contundente manifiesto que introduce, desde sus primeros versos, los nombres de guerreros locales como Capusigra y Tamasagra, para luego concentrarse en el momento histórico de Agustín Agualongo y citar, entre estribillos típicos de albazo o sonsureño, las palabras de Bolívar a Francisco de Paula Santander en su polémica carta de 1825: «Colombia se acordará de los pastusos cuando haya el peor alboroto [...] Insisto, los pastusos deben ser aniquilados».

Categorizada como un 'sonsureño hardcoreado', la canción expone una de las intenciones de base de los integrantes de Bambarabanda: reconocer las influencias de músicas foráneas, siempre que puedan ser emitidas desde un pronunciamiento indiscutiblemente pastuso. Para lograrlo, la letra se complementa con pasajes instrumentales que, desde sus componentes rítmicos y melódicos, permiten al oyente nariñense una asociación casi inmediata con códigos y sonidos de su folclor regional. El recurrente patrón de arpeggios que se expone en los primeros cuatro compases, por ejemplo, se presenta como un indicador evidente de lo que los nariñenses entenderían como una introducción típica de sonsureño o, para el oído ecuatoriano, de un tradicional albazo. Además de los recursos sonoros, el director musical de la banda sostiene que «siempre lo

que está escrito en la historia es lo que cuentan los vencedores, y lo que la gente sabe es lo que dijeron esos vencedores [...] En este caso, Bambarabanda cuenta la historia de los vencidos” (Argotti, 2017).<sup>3</sup>



Pintura de Libia Velásquez incluida en el cuadernillo del álbum  
*El baile de los obligaditos* de Bambarabanda (2008)

## Música pastusa y ecuatorianidad

El caso de Agustín Agualongo y sus múltiples alusiones en la producción artística y literaria de Nariño se presenta como apenas uno de los referentes que, actualmente, respaldan mi búsqueda de relatos capaces de contrastar con los aprendizajes escolares que habían marcado mi infancia. Habiendo

3 Palabras de Yeimy Argotti para el capítulo “Todos somos historia: la resistencia pastusa” de la producción audiovisual *Bicentenario: memoria revelada* (Señal Colombia, 2010). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HQ5xGfaEarE>

crecido en una ciudad como Pasto, no puedo dejar de lado los recuerdos asociados con expresiones musicales que no solo formaban parte de mi cotidianidad familiar, sino que se extendían a distintos círculos sociales y celebraciones que, sin lugar a dudas, representaron un insumo más en la cimentación de esa identidad nariñense que hoy, curiosamente, exploro desde fuera.

Por una parte, los ensayos y conciertos del Trío Nuevo Amanecer que mis dos hermanos integraban junto a Bernardo Andrés Jurado, en un formato de bandola, tiple y guitarra, me permitían tener un primer acercamiento a las composiciones de figuras colombianas como Plinio Herrera, Maruja Hines-trosa, Pedro Morales Pino, Álvaro Romero y Emilio Murillo, entre otros. Mientras esa era la selección que podía apreciar desde casa, las calles de Pasto nunca dejaron de ser escenarios para escuchar, informalmente, repertorios ecuatorianos que seguían el modelo interpretativo de Julio Jaramillo, o de duetos como el Valencia-Aguayo y el de los hermanos Miño Naranjo. Esa tradición se ha mantenido vigente por muchas generaciones en ciudades como Ipiales, Túquerres y Pasto, donde los tríos vocales se acompañan con cuerdas pulsadas, dejando en manos del requintista una función expresiva muy específica: ejecutar contramelodías cargadas de *portamentos* y de articulación *marcato* en los pasajes con notas repetidas, logrando tímbricamente una evocación de llanto o lamento. Aunque es muy extensa la lista, conviene señalar el legado de tríos nariñenses como el Martino, Los Caminantes y Los Románticos, así como el dueto de Arteaga y Rosero, entre otros.

Retomo este tono personal porque la discusión me remonta, inevitablemente, a uno de los momentos más determinantes de mi formación musical temprana. Si bien reconocía en el sonido de las cuerdas pulsadas uno de los timbres más recurrentes del paisaje sonoro pastuso, mi

instrumento de aprendizaje y expresión artística fue, desde 1992, el piano. Más allá de acercarme a la literatura pianística europea, fue de mi interés explorar el repertorio escrito para el instrumento por parte de compositores nariñenses. Fue así como me introduje en la obra de una mujer, en particular, quien se había destacado como la pianista de mayor reconocimiento en la escena cultural de Pasto: Maruja Hinestrosa Eraso (1914-2002).

Sus composiciones incluían un repertorio con una exigencia técnica considerable para el instrumento, desde sus fantasías y vales vieneses hasta su famoso pasillo *Cafetero*, obra que logró gran popularidad en Colombia y que continúa siendo una de las piezas más grabadas en la historia de la música nariñense. Pero lo que más llamaba mi atención era la versatilidad con la cual Hinestrosa transitaba por distintos aires musicales de América Latina, escribiendo tangos, boleros, vales criollos, cueca, ranchera, bambucos, pasillos y, entre otras creaciones, un interesante sanjuanito ecuatoriano titulado *Yaguarcocha* (del quechua: lago de sangre).

Para conmemorar el primer centenario de su nacimiento, publiqué en 2014 el libro y disco titulados *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Incluí veinte transcripciones, a partir de sus manuscritos originales o fuentes fonográficas de archivo, pero para ese entonces solo contaba con un esbozo melódico bastante elemental de la obra *Yaguarcocha*, cuya ausencia de armonización y detalles de escritura aún arrojaba dudas sobre su posible interpretación. El borrador reposaba en la colección personal de partituras de Jaime Rosero Hinestrosa, hijo de la compositora, y fue la única referencia que tuve en cuenta para proponer una reconstrucción pianística, como se puede corroborar en la partitura editada para el libro y su respectiva grabación (Mesa Martínez, 2014: 170-171).

Dos años después de la publicación tuve acceso a un casete perteneciente a la colección de Patricia Gaviria, donde ella misma realizaba una entrevista a la compositora, con motivo del Día Internacional de la Mujer (s.f.). Al referirse a la música de tradición nariñense, Hinestrosa hacía hincapié en su estrecha relación con otras influencias andinas sudamericanas:

Los campesinos tienen un oído maravilloso [...] Ellos componen ese aire que tienen andino [*sic.*], que es una mezcla de música ecuatoriana con música peruana, porque nosotros somos muy incaicos. El modo de hablar, el modo de ser... *no-sotros somos bien incaicos*.<sup>4</sup> [Mis cursivas].

Es interesante señalar los alcances que esta última afirmación puede llegar a tener en su aproximación compositiva. Estando en la ciudad de Quito, según el testimonio de la misma entrevista, Hinestrosa se esforzó por ubicar un piano, con el fin de organizar las ideas musicales que resultaron de una breve parada en la laguna de *Yaguarcocha*, pocas horas antes de dirigirse a la capital ecuatoriana. La historia de los indígenas caranquis, masacrados en tiempos de expansión del imperio incaico, había servido de base para componer la obra en cuestión.

Aunque la versión a la que pude acceder a través de esta grabación era netamente instrumental, apareció en 2017 una fuente más, en el archivo particular de Jaime Rosero. En ella figuraba no solo la parte pianística de la composición, sino también la letra, entonada por la misma Hinestrosa. La siguiente transcripción ilustra, como resultado, la relación de los versos con la melodía originalmente encontrada:

---

4 Entrevista de Patricia Gaviria a Maruja Hinestrosa en Pasto (s.f.).

# Yaguarcocha

Marija Hinestrosa Eraso

Transcripción: Luis Gabriel Mesa Martínez

♩=90

En la la - gu - na de Ya - guar - co - cha, cuan do en - la tar - de seo  
 yen - das queen la la - gu - na los in - dios bra - vos, los

10  
 cul - tael sol, seo - yen la - men - tos en - tre sus on - das. Vo  
 ca - ran - quis, to - dos mu - rie - ron en cruen - ta lu - cha. A -

20  
 ces que gi - men, vo - ces que llo - ran, con la nos - tal - gia de la gran - de - za,  
 guas quees - con - den vie - jos re - cuer - dos con sus mon - ta - ñas y sus ri - ve - ras.

29  
 dea - que - lla ra - za que fue ven - ci - da y que con san - gre ti - ñó las a - guas.  
 cu - bren de som - bra y de mis - te - rio a - quel pai - sa - je gran - dio - soy be - llo.

39 1. 2.  
 Cuen - tan le - A - ta hual - pa, Ru - mi - ña - hui son los in - cas que mu

46  
 rie - ron, A - ta - hual - pa, Ru - mi - ña - hui son los in - cas que mu - rie - ron, con bra - vu - ra, con fie

52  
 re - za, por suim - pe - rio y su gran - de - za. Con bra - vu - ra, con fie - re - za, por suim

57 1.  
 pe - rio y su gran - de - za . A - ta - za .

El predominio de gestos pentatónicos en esta composición contrasta con el tratamiento melódico que Hinestrosa asignaba a otras obras, en general. Es claro que, conscientemente, recurrió a este elemento no solo por ser común en la construcción convencional de sanjuanitos ecuatorianos, sino porque tradicionalmente se ha perpetuado, en la región andina sudamericana, la idea de que el contorno pentatónico evoca un imaginario indígena y, más precisamente, incaico. Por otra parte, al confrontar la letra con la leyenda tradicional de Yaguarcocha, llama la atención que Hinestrosa haya enfocado este lamento poético en un relato que parecería no diferenciar entre los indígenas caranquis (cultura amerindia del actual Ecuador) y los incas (imperio en expansión que llegó a invadir a los primeros). Esta confusión de la compositora se puede corroborar en la entrevista antes referida, donde ella misma relata la historia, asumiendo que fueron los incas quienes tiñeron el lago con su sangre, tras ser derrotados por españoles, cuando realmente fueron los caranquis quienes sucumbieron ante la invasión incaica.

A pesar de esa imprecisión, el valor de la composición radica en el interés de una compositora nariñense por acercarse a un discurso indigenista desde la poesía y la escritura para piano, reconociendo, en esta construcción imaginada de lo incaico, un rasgo de identificación común que, en su criterio, unificaba culturalmente a los pastusos con los ecuatorianos. Esa fascinación de Hinestrosa por la cultura del país vecino fue también evidente en otra entrevista realizada por Segundo Vallejo Martínez, en 1955. Al abordar la pregunta sobre el estado de las músicas en Colombia, la compositora expresó su preocupación por la pérdida de prácticas tradicionales:

Que no suceda como en el vecino país ecuatoriano, de donde regresé hace pocos días. Allá la música extraña está despla-

zando vertiginosamente a la autóctona. En distintos lugares quise escuchar un yaraví, o un pasacalle, y aunque usted no lo crea, no fue posible. Más se oye aquí en Pasto.<sup>5</sup>

Sin embargo, ¿qué tan importante es que una compositora como Hinestrosa cuente con un sanjuanito en su catálogo de obras, cuando la discusión central que propongo apunta a un reconocimiento de la ecuatorianidad como un factor más bien determinante en el contexto de los nariñenses? Si bien he citado este caso aislado, el ritmo de sanjuanito no deja de ser uno de los aires más frecuentes en festividades populares de Pasto y demás poblaciones andinas del departamento. Además de su presencia contundente en la música de colectivos coreográficos y desfiles del Carnaval de Negros y Blancos, como sucede con el célebre *Cantares de Lina* (sanjuanito popularizado por la Banda Municipal de Ancuya), bastaría con examinar el repertorio de villancicos que caracteriza la temporada navideña en las costumbres de Nariño. Las canciones de compositores lojanos como Salvador Bustamante Celi (1876-1935), por ejemplo, sobresalen entre una vasta colección de sanjuanitos de estilo ecuatoriano que hoy se reconocen como tradiciones regionales en el suroccidente colombiano. De ahí que villancicos como *Ya viene el niño* o *No sé niño hermoso* sean referencias obligadas en las novenas pastusas, tanto como *Claveles y rosas*, en ritmo de albazo.

Examinar los procesos de construcción de identidad en pueblos que confrontaron revoluciones independentistas implica reconocer que, más allá de la colonización, nunca han dejado de existir relaciones de poder que perpetúan divisiones notablemente jerarquizadas en las sociedades de América

---

5 “Maruja Hinestrosa de Rosero, una artista de verdad”. Reportaje radial publicado en el semanario *Vigía* (13 de mayo de 1955). La información aquí citada fue recuperada a partir de una copia mecanografiada y suministrada al autor por Lorena Garzón. El original se conserva en las instalaciones de Todelar Radio.

Latina. De ahí que sea problemático abordar el nacionalismo como un pronunciamiento capaz de sugerir ideales de unidad, cuando podría resultar, por el contrario, en una generalización que no hace justicia a la diversidad étnica y cultural de una población heterogénea. Aun así, términos como ecuatorianidad y colombianidad merecen ser abordados desde una postura crítica, sin desconocer que su aplicación apunta al reconocimiento de identidades comunes. Según Emanuelle Sinardet (2005: 3), se ha construido históricamente una ecuatorianidad que no solo ha trazado una ruta para promover la cohesión nacional, sino que, como discurso, pretende reunir a los ecuatorianos en una «comunidad cultural con personalidad y destino propios».

¿Qué lugar ocupan esa ecuatorianidad y colombianidad en el contexto nariñense? El fortalecimiento de posturas antibolivarianas ya genera, por sí solo, un punto de ruptura con una de las agendas dominantes en la historia política de ambas naciones, pero el problema de esta construcción de identidad proviene de antecedentes que conducen la discusión a otros niveles de complejidad. En fuentes literarias del siglo XIX, por ejemplo, es común encontrar aseveraciones que desvinculan a la cultura pastusa del resto de Colombia:

El pastuso no se parece a ningún granadino [colombiano] en nada: acento, inclinaciones, comercio, vestido, costumbres, todo en él es ecuatoriano. Las necesidades de la política fijaron un mal lindero geográfico; el Guáitara es una línea artificial, el verdadero límite está en el Patía. El pastuso cultiva la agricultura y las artes: es fabricante y pintor. No es poeta, ni orador, ni escritor. (Vergara, 1867)

Aunque se trata de un pronunciamiento decimonónico que no es poco común en su época (por las razones antes ex-

puestas en torno a la independencia), llama la atención que el prejuicio contra la región haya tenido continuidad en decisiones políticas del siglo xx y de la contemporaneidad. Un mapa de Colombia que se extendía desde el norte hasta la ciudad de Popayán, por ejemplo, fue publicado en uno de los numerales de la revista *Ilustración nariñense*, en 1927. Se trataba de un proyecto del Ministerio de Obras Públicas, donde se proponía la construcción de un sistema de carreteras que facilitaría el transporte terrestre desde Popayán hasta el Caribe y Venezuela, dejando por fuera al territorio de Nariño. Una segregación de esta naturaleza no tardaría en generar indignación entre los habitantes del suroccidente colombiano:

Si la prensa de nuestro país ha dado a la publicidad este mapa sin tomar nota de esta mutilación y del ultraje que se nos ha inferido, lo cual nos ha causado extrañeza, la ecuatoriana lo ha comentado a su sabor en el sentido de que, renegando nosotros del Ecuador y olvidados de Colombia, al fin hemos venido a quedar sin nacionalidad.<sup>6</sup>

## Conclusión

Cada una de las reflexiones aquí expuestas responde a una indagación que creo poder identificar no solo en mi discernimiento personal, sino también en debates que continuamente se presentan en el ámbito artístico del medio cultural y académico nariñense. Me incliné por utilizar un tono personal en la escritura de este ensayo porque me es imposible desconectar esta problemática de mis propias experiencias como pastuso, músico y receptor permanente de un legado cultural que, lejos

---

6 "Colombia hasta Popayán muy lejos de Nariño". *Ilustración nariñense*. Serie 2, no 23. San Juan de Pasto. Noviembre de 1927.

de cualquier regionalismo, se lee de forma más precisa desde una óptica transnacional.

Comencé por compartir algunas anotaciones sobre mi formación temprana, pues siendo adulto no he podido dejar de cuestionar el sesgo patriótico con el que fui educado desde la infancia. El valor sublime asignado a los emblemas nacionales me llevó, año tras año, a entonar los versos del himno colombiano sin reparar conscientemente en sus alcances semánticos. Tras conocer recientemente el trabajo investigativo de Alexander Klein (2017) sobre la vida y obra del italiano Oreste Sindici (compositor del himno), encontré un insumo más para abordar esta discusión y reconsiderar mi propia lectura de estos y otros símbolos que edifican, en cada individuo, un sentido de nacionalismo.

Ignoraba, por ejemplo, que existieron versiones del himno nacional con música del mismo Sindici, pero con letras de otros autores que contrastaban significativamente con el mensaje conservador de Rafael Núñez. Llamó particularmente mi atención la letra alternativa de Jorge Isaacs (1881) donde, si bien se resalta la militancia de Simón Bolívar, no deja de señalarse la presencia de los pueblos indígenas (hijos del Sol):

¡Levantad los gloriosos pendones  
que Bolívar triunfantes llevó  
al confín de las bellas regiones  
do reinaron los hijos del Sol!<sup>7</sup>

De haber reconocido este texto alternativo como un himno oficial, en lugar de la letra de Núñez, se habría ofrecido un relato revolucionario capaz de legitimar la existencia de una parte de la población que, desde la constitución promovida

---

7 Fragmento del coro de Jorge Isaacs, citado por Alexander Klein en su texto "Mitos y verdades del himno nacional" (2017), disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/mitos-y-verdades-del-himno-nacional/64685>.

por su gobierno (1886), quedó relegada a un segundo plano de valoración. Paralelamente, el caso de los nariñenses parecería también reclamar su lugar en la nación, como es evidente en sus constantes tentativas de reivindicación de colombianidad a través de las artes y la literatura, tras ser categorizados históricamente como una ‘otredad’ que corre el mismo riesgo de quedar en un terreno invisible.

Más allá de los factores que histórica y políticamente han resultado en este u otros tipos de exclusión, la música se presenta como un híbrido capaz de develar los diferentes matices de esa multiculturalidad, a veces oculta. Es por esa razón que las referencias musicales aquí citadas ilustran la incidencia de dos factores (antibolivarianismo y ecuatorianidad), para facilitar la comprensión de algunas apuestas estéticas y discursivas en el caso específico de la música de Nariño. No con ello insinúo que toda producción de la región deba analizarse como resultado directo de esos dos discursos, pero sí convoco a una reflexión crítica que, en nuestra propia individualidad, nos permita indagar sobre el porqué de los sonidos que construyen parte de nuestra idiosincrasia, y que merecen ser examinados desde las evocaciones sugeridas por nuestros propios recuerdos.

## Bibliografía

- Bastidas España, José Menandro. “Historia de la educación musical en el Departamento de Nariño”. *Revista Historia de la educación colombiana* 12, n° 12 (2009): 47-76.
- Bastidas Urresty, Édgar. *Las guerras de Pasto*. Ibagué: Caza de libros, 2014.
- Cano, Juan Fernando y Ponce, Magda Carolina. *El baile de los obligaditos: erupción de colores* [Trabajo de grado de Maestría en Artes Visuales]. Pasto: Universidad de Nariño, 2008.

- Castro-Gómez, Santiago y Restrepo, Eduardo. *Genealogías de la colombianidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- “Colombia hasta Popayán muy lejos de Nariño”. *Ilustración nariñense*. Serie 2, no 23. San Juan de Pasto, noviembre de 1927.
- Feuillet, Lucio y García, Felipe. *Producción musical en un contexto urbano basado en los aires tradicionales más representativos de la región andina en el departamento de Nariño* [Trabajo de grado]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Klein, Alexander. *Oreste Sindici: obras completas*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2017.
- Luna, Allan Gerardo. “San Juan de Pasto: una provincia ‘neo-realista’: contrasentidos en el arte, la cultura y la historia”. *Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: el arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.
- Martínez Figueroa, Fausto. *Historia de la música en Nariño*. Bogotá: Arte Nova Music Lab, 2011.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel. *Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clavel Rojo*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2018.
- — —. *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2014.
- Rosero Diago, Evelio. *La carroza de Bolívar*. Tusquets, 2012.
- Sañudo, Rafael. *Estudios sobre la vida de Bolívar*, 1925.
- Sinardet, Emanuelle. “Un tipo para la ecuatorianidad: el montuvio ecuatoriano de José de la Cuadra (1937)”. *Histoire(s) de l’Amérique latine*, vol. 1. 2005.
- Vallejo Martínez, Segundo. “Maruja Hinestrosa de Rosero, una artista de verdad”. *Semanario Vigía*. Pasto, 1955.
- Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Echeverría Hermanos, 1867.
- Wong Cruz, Ketty. *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.