



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Musicales y Sonoras

Presentación artística con Tesina

Composición audiovisual: Ritualidad Tsáchila, entre el trance, la tradición y los festivales de música electrónica.

Para obtener el título de:

Licenciado en Artes Musicales y Sonoras

Autor:

Kevin Leonel Camacho Cuaspud

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Kevin Leonel Camacho Cuaspud, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Música. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

***CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN**
(Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Fredy Vallejos
Tutor del Proyecto

Bernarda Ubidia Calisto
Miembro del tribunal de defensa

Antonio Cepeda Andrade
Miembro del tribunal de

Agradecimientos:

A mi increíble madre y a mi padre que me han enseñado a que todo lo que se hace hay que hacerlo con amor, que todo lo que haces por el prójimo vuelve a ti multiplicado de maneras que uno no lo imagina. A mis hermanos que son mi soporte en cada momento, hago una mención especial a mi hermano menor Jhordy, por esas pláticas donde en una de ellas, sin pensarlo quizá, me ayudó a concretar la idea para esta propuesta artística. A mi novia Angelita, por estar siempre para mí y motivarme a luchar por mis sueños. A cada miembro de mi familia, a los que se nos fueron de este mundo, dejando sus enseñanzas inolvidables en nuestros corazones: Papi Lucho †, tío Leonardo †, Tío Leonel †, los extrañamos siempre.

Amigos, la segunda familia que uno elige tener, mi respeto, cariño, admiración y enorme agradecimiento a cada uno por ser parte de mi vida y mi formación: Dylan, Pancho, Ron, Juan, Jorge, Ángela, Ingrid; Darío, Pamela y Paola; al todo el Clan de Surcos por ayudarme a ser mejor músico, a su peculiar manera; a mis compañeros y maestros de la sublime Universidad de las Artes. Gracias a mi tutor Fredy Vallejos por creer en mí, por su apoyo y guía.

Gracias a toda la comunidad Tsáchila de mi ciudad colorada, al señor Flavio Calazacón, Abraham y Míriam Calazacón y su Centro Cultural y Turístico “Mushily”.

Agradezco infinitamente a la existencia misma, lo que considero mi Dios, por traerme hasta donde estoy, rodeado de personas increíbles que me han enseñado tanto.

Dedicatoria:

Este trabajo se lo dedico a mi
FAMILIA, AMIGOS, COLEGAS y
a todos quienes formaron parte del
desarrollo de este proyecto artístico,
gracias por su predisposición, por el
acolite y la buena onda, siempre.

Resumen

Históricamente los rituales de sanación tsa'chila se han llevado a cabo con fines de purificación y elevación espiritual a través de un estado de trance por medio de la música y el consumo de *ayahuasca*. Actualmente, han surgido celebraciones contemporáneas en donde esta búsqueda sigue latente con propósitos similares. Este proyecto artístico se realizará con la finalidad de lograr un acercamiento entre dos mundos llenos de tradición, cultura, música y trance. Por un lado, la celebración del ritual de la *ayahuasca* en la cultura Tsa`chila y por otro, la celebración de festivales de música electrónica. Estos casos de estudio serán documentados y expuestos por medio de una composición audiovisual, la cual se realizará con registros de una previa investigación de campo. Finalmente, la composición de esta obra permitirá apreciar la similitud que existe entre estas dos culturas y su anhelo de entrar en un estado de trance por medio de la ingesta de brebajes y/o sustancias psicotrópicas, así como con el uso de música cíclica y repetitiva.

Palabras clave: Ritual, ayahuasca, tsa'chila, trance, música electrónica.

Abstract

Historically tsa'chila healing rituals have been carried out for the purpose of purification and spiritual elevation through a state of trance through music and the consumption of ayahuasca. Currently, contemporary celebrations have arisen where this search is still latent with similar purposes. This artistic project will be carried out in order to achieve a rapprochement between two worlds full of tradition, culture, music and trance. On the one hand, the celebration of the ayahuasca ritual in the Tsa`chila culture and on the other, the celebration of electronic music festivals. These case studies will be documented and exposed by means of an audiovisual composition, which will be made with records of a previous field investigation. Finally, the composition of this work will allow us to appreciate the similarity that exists between these two cultures and their desire to enter a trance state through the ingestion of concoctions and / or psychotropic substances, as well as with the use of cyclical and repetitive music.

Keywords:Ritual, ayahuasca, tsa'chila, trance, electronic music.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	10
Objetivo general.	10
Formulación del problema	11
Justificación del proyecto.	12
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	13
Antecedentes teóricos.....	13
El problema de la apropiación cultural	16
El trance, la música y la ritualidad.....	17
Ritualidad Tsa´chila.....	18
El trance en los festivales de música electrónica	19
Relación entre la ritualidad y la música electrónica	20
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA	26
CAPÍTULO V: Presentación artística	34
CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES	34
BIBLIOGRAFÍA.....	38
ANEXOS	39

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación contiene dos partes claves para el desarrollo de un producto artístico: el video montaje con una composición musical inspirada principalmente, en la música de un ritual Tsa'chila y también en la música electrónica. En primer lugar, he realizado un estudio bibliográfico sobre el trance y su relación con la música y el rito. Luego de esto se mostrará la especificidad del ritual en el pueblo Tsa'chila bibliográficamente, esto será muy importante para parte del desarrollo de la investigación, ¿por qué? Porque otra parte del proyecto artístico se realizó a partir de una salida de campo de tipo documental, durante ésta, se hizo la grabación audiovisual de la celebración del ritual de la ayahuasca en la comunidad Chigüilpe – Mushily donde como investigador y realizador del videoclip, participo del ritual antes mencionado.

Hay que tener en cuenta que esta breve investigación será la trastienda del producto artístico. Por este motivo la grabación audiovisual del ritual, se usará en la elaboración del video, al igual que todo el registro visual obtenido en cada salida de campo, además de que sirvió como una experiencia presencial de la sonoridad durante el ritual. Para la creación del producto artístico se tomó en cuenta la obra audiovisual de muchos artistas ecuatorianos y extranjeros contemporáneos que experimentan con música electrónica y ritmos ancestrales o folclóricos. Esta investigación musical sirvió de forma crucial para la composición musical. El proyecto sonoro que se planteó, parte de lo que se podría denominar «electrofolk», donde es muy común usar instrumentos ancestrales o «sampleos» de sonidos de la naturaleza como el canto de las aves, el rugir del viento, sonidos de ríos o lluvia, entre otros.

La investigación se enfocó en la teoría de Gilbert Rouget sobre la relación del trance y la música en diversos grupos étnicos en el mundo, como en culturas de Zambia,

Grecia, Arabia y África. Por ese motivo se realiza el planteamiento del marco teórico pensando en definir el trance con la cultura Tsa'chila y también el mismo trance y la música electrónica. Otro foco de investigación fue en sí la ritualidad en el mundo Tsa'chila. Tratar de descubrir lo que significa el ritual de sanación con ayahuasca, fue dividido en dos partes: bibliográficamente, mediante el trabajo que realizó Monserrat Ventura i Oller sobre la cultura Tsa'chila; por otra parte, la experimentación del ritual y las conversaciones con el *poné* (chamán) de la comunidad complementó el conocimiento y la relación de los instrumentos y la música Tsa'chila.

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Objetivo general.

- Producir una obra audiovisual que represente la espacialidad y temporalidad de un ritual de ayahuasca en una comunidad Tsa'chila reinterpretando su sonoridad a partir de música electrónica.

Objetivos específicos.

- Realizar un registro audiovisual de una salida de campo donde se realizará un ritual de ayahuasca.

- Establecer la producción de la obra audiovisual como una síntesis de conversaciones con miembros de la comunidad Tsáchila y la experimentación con la toma de *nepi*.

- Trabajar en Logic Pro X y en Ableton Live todo el registro sonoro captado en las salidas de campo.

- Analizar por medio de la investigación bibliográfica, teorías sobre el trance, la ritualidad y la música en los rituales Tsa'chilas y eventos de música electrónica

- Componer la obra sonora en 4 movimientos realizando un acercamiento sincrético entre la música tradicional Tsáchila, el ritual de la ayahuasca y la música electrónica.

Formulación del problema

El trance y la ritualidad son prácticas que han estado presentes en muchas manifestaciones culturales de diferentes sociedades a lo largo del tiempo y en diferentes ubicaciones geográficas. Por un lado, el trance es una especie de estado al que se llega por medio de la inducción. En el caso de esta investigación me centraré en la inducción por medio de la música y sustancias psicodélicas, sobre todo en el caso de la ritualidad Tsa'chila con la Ayahuasca; así como también en el trance al que se puede llegar por medio de la música en festivales de música electrónica. La función de la música en fenómenos culturales como el *ka'sama*¹(nuevo amanecer) y el festival de música electrónica en sí es diferente; por un lado, está la celebración de un nuevo ciclo, por el otro la música, el cual es un elemento principal de disfrute estético. Debido a una irrupción intercultural, hoy en día se realizan rituales de Ayahuasca en cualquier fecha del año ya que se pueden realizar sesiones pagadas por personas que no pertenecen a la nacionalidad Tsa'chila.

A partir de la observación sobre la función del trance provocado por ciertos sonidos repetitivos en las dos diferentes manifestaciones culturales: el ritual tsa'chila y los festivales de música electrónica, surge la posibilidad de una comparación. Por esta razón he definido ciertas preguntas que trataré de contestar a lo largo de esta investigación teórica, para luego crear una obra musical tratando de fusionar los dos estilos musicales referidos: ¿cuál es la función de la música en los rituales de ayahuasca tsa'chilas?, ¿cómo funciona el trance en los festivales de música electrónica? Y ¿cuáles serían las diferencias

¹La traducción de *ka'sama* en lengua Tsákifi es amanecer.

y semejanzas entre los dos tipos de trances que se generan en los rituales tsa'chilas y los festivales de música electrónica?

Justificación del proyecto.

Este proyecto pretende aportar a la sociedad ciertos conocimientos de la cultura Tsa'chila relacionados a su arte y costumbres, pues no muchos conocen más que historias confusas e imprecisas a cerca de estas comunidades. Abordaremos la relación de su música con la práctica de sus rituales ancestrales y la toma de brebajes o preparados de hierbas medicinales como la Ayahuasca. Es necesario mencionar que la práctica de estos rituales se ha generalizado desde hace décadas, es decir que también se realizan para personas que no pertenecen al pueblo Tsa'chila. Ahora también se realizan festividades como el *Ka'sama* donde actualmente asisten miles de personas cada año gracias la gestión en conjunto con las comunidades Tsáchilas y a la promoción que les ha brindado los gobiernos municipales y provinciales de turno. Esto es muy importante, ya que marca un quebrantamiento del significado de las costumbres, tradiciones y rituales celebrados por los Tsáchilas, pues muchas veces pasa de ser una actividad donde se busca un encuentro y sanación espiritual mediante procesos complejos que requieren estas celebraciones, a simplemente participar de éstas solo por una experiencia vaga, vacía y sin significado alguno. Lo dicho anteriormente servirá para hacer un acercamiento de estas costumbres culturales tsa'chilas con las fiestas de música electrónica. Los festivales de música electrónica son concurridos por personas que habitan mayormente en la urbe de las ciudades donde, tratan de buscar sensaciones similares a las del trance ritual, por medio de la experiencia con la musicalidad y el uso de sustancias psicodélicas. La comparación, específicamente, entre el ritual Tsa'chila y el trance con los festivales antes mencionados se centraría en dos características importantes: la musicalidad, con un énfasis en el ritmo y el uso de sustancias psicodélicas.

Con esto se pretende demostrar que estos dos mundos, el de la cultura Tsa'chila, con sus costumbres y celebraciones tradiciones como el *Ka'sama* o los rituales de purificación que son ofertados a personas mestizas de las ciudades, son similares desde ciertos puntos de vista y de comparación con el mundo de las fiestas o festivales de música electrónica, como los que se celebran en *Lost Beach* (Montañita, Ecuador), por ejemplo, con sus costumbres, su estilo de música y la similitud, en ambos casos, de entrar en un estado de trance.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

Antecedentes teóricos

Los antecedentes de este proyecto se centran en la investigación etnológica sobre el trance, la ritualidad y la música electrónica. La etnología marca un camino claro sobre la investigación epistemológica del ritual, la musicalidad y el trance como una experiencia en donde existe un desvanecimiento de la subjetividad. Estos estudios demostrarán las funciones de la música, el ritual y el trance. La importancia de la relación de estos tres objetos de estudio serán clave para la conceptualización teórica adecuada. Si bien es cierto la antropología y la etnología se ha encargado de examinar las funciones de la ritualidad en sociedades no occidentalizada, hay que tener en cuenta que los estudios realizados tienen una visión y descripción racionalizada de los sucesos relatados a partir de trabajos de campo. Esta es una característica de la academia que desde hace unas décadas ha sido ampliamente criticada, por mencionar un ejemplo, está la gran crítica que ha recibido Claude Lévi-Strauss al tener un método reduccionista de las culturas amazónicas de Brasil en su afamado libro *Tristes trópicos*. Por esta razón, el único estudio con décadas de antigüedad (1980) de Gilbert Rouget se aparta del estructuralismo, y se acerca al posestructuralismo francés, porque es necesaria una búsqueda de discursos nuevos y así

alejarse del etnocentrismo europeo. Claro está que esta tarea no será fácil: investigar y escribir desde la academia sobre una cultura no occidental como los *Tsa'chilas* ya es una tarea que supone una visión etnocéntrica.

El trabajo etnológico de Gilbert Rouget, *Music and trance*², es probablemente uno de los más icónicos sobre la relación entre la música y el trance. Este texto hace un gran desglose del trance, la musicalidad y sus diferentes interpretaciones y funciones en casos puntuales. Uno de los aspectos esenciales de este texto, es la interpretación de la posesión como una forma de trance, como había mencionado con anterioridad, esto sería parte del desvanecimiento de la subjetividad durante el ritual.

Una de las primeras apreciaciones sobre el texto de Rouget es su extensiva explicación, ya sea por la traducción de francés a inglés, o por la forma en que otros etnólogos o antropólogos usaban las palabras trance y éxtasis. Al final de su apartado «Trance o éxtasis» se va como aclarando el verdadero significado para Rouget, o por lo menos un aproximado de las características de estos dos diferentes estados. Por una parte, el trance lo relaciona con el movimiento y la posesión en ciertos rituales como el *candomblé*³ en Brasil, el culto *bori*⁴ en Níger o el *rab*⁵ de Senegal y el éxtasis como una pérdida de los sentidos, pero con la característica de estar ligado a lo estático.⁶

²Rouget, Gilbert. *Music and trance a Theory of the Relations between Music and Possession*, (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

³Ritual Orisha conocido por dos fases de trance, una que se da durante la posesión de un santo, y otra que se da durante la posesión de un espíritu *ere* perteneciente a un muerto Orisha (la parte peligrosa de la posesión)

⁴Ritual practicado por pueblos hausa hablantes entre el Níger y Nigeria. Este ritual es dirigido por una sacerdotisa de clase alta que realiza una danza exática para curar a una persona enferma y también recibe adivinación para todo el pueblo o reino.

⁵Ritual practicado por tribus que habitan parte de Senegal. Su característica principal es el uso de la música como elemento catártico y curativo.

⁶GilbertRouget, «Trance and Possession» en *Music and trance a Theory of the Relations between Music and Possession*. pg. 5

Por otra parte, el texto monográfico de Montserrat Ventura i Oller «En el cruce de caminos Identidad, cosmología y chamanismo Tsáchilas»⁷, propone, mediante numerosos trabajos de campo para comprender la cosmología Tsáchila, un trabajo etnológico realizado, en su mayoría, por el estudio de los rituales y su función en las comunidades Tsáchilas y la importancia para su vida en sociedad. Hacia el capítulo 7 «ritos» está uno de los apartados en donde se menciona la Ayahuasca y la importancia para la nacionalidad Tsa'chila, a su vez explica la relación que éstos tienen con las semillas de achiote con la piel. Además, se habla de la función «limpiadora» del ritual con el uso de la ayahuasca.

El trabajo de Marina González Varga llamado «Música Ritual y Trance»⁸ hace una estimación bastante clara sobre la importancia del ritual, música y el estado de trance. Esta investigación trata del trance en el pueblo Toraja, en Indonesia, donde practican un ritual que ha sido denominado por antropólogos occidentales como «ritual de locos». La característica de este trance es que se llega a alcanzar por medio de la música multi instrumental y bailes frenéticos. Por supuesto que también es importante que la música frenética sea repetitiva, porque la función de este ritual es curativa, característica semejante al del ritual con ayahuasca en las comunidades Tsáchilas.

Otro texto importante para entender el trance es un artículo para la revista Resonancias de Javier Paredes Figueroa «Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo [...]»⁹. Este texto es un trabajo etnográfico que busca entender la función de la música electrónica en fiestas conglomeradas. Hace una descripción sobre la actuación de las personas, mientras relaciona el comportamiento con una explicación haciendo énfasis en la forma de la música. Se fija en la experiencia que hace del cuerpo un instrumento del placer, mientras los asistentes de las fiestas bailan y escuchan música

⁷Ventura i Oller, Montserrat. En el cruce de caminos. Identidad, cosmología y chamanismo tsachila. Quito: Ediciones Abya Ayala, 2012

⁸ González, Marina. Música Ritual y Trance, el ritual maro como estudio de caso. Cuadernos de Etnomusicología. N°8, 2016.

⁹Figueroa, Javier. Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile Resonancias n°32, junio 2013

electrónica. Esto sirve para entender la función del trance en este tipo de fiestas. Desde su concepción, esta especie de trance que se produce en los festivales de música electrónica se diferencia del trance ritual de pueblos indígenas, por una parte, existe el placer como común denominador y por el otro la posesión divina y la purgación para lograr una curación.

El problema de la apropiación cultural

Sin embargo, también es necesario hablar de la responsabilidad que supone la apropiación cultural contemporánea. Si bien no ocurre de una forma tan violenta como en el sincretismo colonial o esclavista de siglos pasados, puede ser enajenante para minorías étnicas dentro de un paisaje lleno de multiculturalismo estatal. La modernización de las sociedades, crea normas de consumo y producción, para lo que requiere la creación de estereotipos que los consumidores puedan reconocer y los productores o creadores de contenido artístico o de entretenimiento puedan tener ciertos lineamientos para seguir y hacerse entender. Podríamos decir que la gran sociedad actual y globalizada se atiene a una serie de parámetros de contenido e información: noticias, canciones, entrevistas, etc. Esto puede ser un problema para intentar armar un discurso multiculturalista, donde una práctica social, como conciertos y creación de música electrónica se apodera de ritmos o sonidos de instrumentos ancestrales de un pueblo que todavía no está totalmente inmersa en la modernidad estatal, como el estado ecuatoriano, con sus propias normas de convivencia y contratos sociales. Por lo tanto, esta investigación y el proyecto musical detrás de la misma, no está pensada para apropiarse del discurso sobre la curación o trata de ser un concepto determinante sobre la ritualidad y la música Tsa'chila sino como un encuentro entre dos expresiones culturales divergentes.

El trance, la música y la ritualidad

Durante siglos, en distintas sociedades, a lo largo y ancho de diversos puntos geográficos la música ha sido un común denominador en las diferentes culturas del mundo. Hoy en día si bien vivimos una globalización intensa aún preexisten sistemas simbólicos y discursivos no occidentales, o por lo menos unos cuantos, y ese es el caso de las culturas indígenas americanas. Según Miguel Olmos Oliveira todo lo que se entiende por música del mundo indígena es parte de un discurso identitario¹⁰, como los mitos, o ciertos usos de las lenguas. Lo interesante de este discurso sonoro, es que, al ser un elemento cohesionador del rasgo identitario de una cultura, su uso puede llegar a ser individual, para la persona que pertenece a una cultura en específico o colectivo como las celebraciones de inti Raymi en el mundo Kichwa. Otra característica esencial del discurso sonoro es que en la mayoría de los casos tiene un carácter curativo que se da por medio del trance. Pero estamos hablando de la curación mediante la purificación, como bien explica Miguel Olmos:

Así, cada cultura provee este particular mecanismo capaz de desencadenar estados de trance y éxtasis colectivos que no solo restablecen el bienestar social mediante la curación directa indirecta, individual o colectiva, sino que restituyen la armonía cultural.¹¹

La curación es la función más importante de las ritualidades ancestrales. Y la curación se obtiene por medio de una armonía cultural dentro de las sociedades. En el caso de las sociedades, las que componen pueblos indígenas, el uso de diversos elementos psicoactivos o musicales (discursos sonoros) los lleva a una cohesión social de bienestar. La capacidad de entender la música que se genera durante el ritual como parte de un

¹⁰Olmos Oliveira, Miguel, «Música, trance y curación: el caso del noroeste de México» en *Las vías del noroeste III: Genealogías, transversalidades y convergencias*, (México D.F.: UNAM, 2012). 367

¹¹Miguel Olmos, «Música, trance y curación: el caso del noroeste de México», 367

mismo discurso de cada cultura. Olmos habla sobre esta particularidad del discurso sonoro:

Cada cultura y cada pueblo tienen sus sonidos y sus músicas de identidad que les hace vibrar ante los contenidos simbólicos de dicho discurso. Toda forma musical es dependiente de la interpretación y reinterpretación que de ella haga su cultura¹²

Si bien Olmos escribe una breve comparación entre las culturas del noroeste de México, estas aseveraciones sobre el uso de la música permiten pensar pragmáticamente la sonoridad durante los rituales tsa'chilas. Pensando la sonoridad del ritual tsa'chila como parte del discurso de sanación individual o colectivo, podemos entender que el uso de la música puede desencadenar cambios en la psiquis de las personas que asisten a las tomas de *nepi* (ayahuasca). La música es un elemento simbólico particular de los tsa'chilas, por supuesto que hay que referirse específicamente a la sonoridad, la rítmica y la melodía que se usan durante los rituales de sanación y purificación.

Ritualidad Tsa'chila

Como bien es conocido, los tsa'chilas han vivido durante miles de años en las faldas de los Andes, en la actual provincia de Santo Domingo de los Tsáchilas. Esta es una zona muy confluente en Ecuador, por ser el paso entre muchas ciudades de la costa hacia la sierra, en especial a Quito. Esto ha conllevado a la mercantilización de los rituales de purificación, antes exclusivos para las comunidades tsa'chilas, a diferencia de otros pueblos en la amazonia ecuatoriana, que tienen sus asentamientos lejos de las ciudades. La figura del *poné*, que sería entendido como chamán, puede ser muy desvirtuada hoy en día debido al contacto de las comunidades tsa'chilas con las ciudades. En la actualidad

¹²Miguel Olmos, «Música, trance y curación: el caso del noroeste de México», 371

existen muchos aprendices de *poné*, incluso se pueden encontrar este tipo de chamanes en las carreteras de los alrededores de Santo Domingo. El uso del *nepi* es crucial para los *poné* debido a que estos tienen que beber el *nepi* durante muchas noches para entender mejor el mundo sobrenatural de las visiones. De esta manera también se inician a los jóvenes que quieren convertirse en *poné*. Muchas veces estos aprendices hacen rituales de sanaciones a mestizos que pagan por ello, mientras son supervisados por un *poné* de gran experiencia, haciendo que ganen mucha confianza a los aprendices, futuros chamanes. Esto hace que exista una mercantilización constante de los rituales de sanación por medio del *nepi*.

El trance en los festivales de música electrónica

Se ha referido con anterioridad al trance como un estado psicológico de separación con la subjetividad. Ahora bien, durante las ritualidades que usan ciertos tipos de sonidos con rítmicas repetitivas y sustancias psicodélicas, como en el ritual de la ayahuasca en el caso de los Tsáchilas, vemos un trance inducido. Por otra parte, durante los festivales de música electrónica, los asistentes tienen su propia forma de llegar al éxtasis o al trance, a veces es solo con la música, pero, por lo general también se emplean drogas alcaloides con propiedades psicodélicas como el LSD o MDMA (Metanfetamina). Según María Ospina el uso de sustancias psicotrópicas no siempre se da en los festivales de electrónica, pero lo que nos ayudará a diferenciar más la funcionalidad cultural de este tipo de trance con el trance ritual Tsá'chila es la secularidad. «En el caso de las fiestas electrónicas, este trance lúdico –o secular– puede inducirse con o sin psicotrópicos.»¹³ En los casos de música electrónica este trance está relacionado con la experimentación del éxtasis como

¹³Ospina Martínez, María Angélica, «ÁGAPES URBANOS. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y *communitas* en la ciudad de Bogotá» Tabula Rasa, núm. 2, enero-diciembre, 2004, pp. 189-212

una búsqueda de puro placer y goce estético de la música, características que están ligadas a la relación de las sociedades occidentales con el arte.

La relación música-baile es una de las más importantes en los festivales de electrónica. Esto es una relación que también se da en los rituales celebrados en el *ka'sama* Tsáchila, un evento que además también es multitudinario. A continuación, una descripción de la importancia sinérgica entre música y baile según Javier Figueroa:

La celeridad con que se suceden los distintos elementos musicales –desde los que componen la textura hasta el pulso y la síncopa–, propicia la ejecución de movimientos rápidos y en ocasiones repetitivos que pueden inducir al trance, tal como ocurre con el baile giratorio de los derviches que van acelerándose al toque de tambor hasta alcanzar dicho estado¹⁴

De este comentario es importante recalcar que para los participantes de los festivales es importante mezclarse en el ritmo de la canción, para esto es necesario el juego entre el pulso y las síncopas de las canciones que por lo general son intercaladas por el sonido de un bajo. En todo caso vemos que la relación entre el éxtasis y el trance es alcanzada mediante el baile y la introspección del sujeto a partir de la música.

Relación entre la ritualidad y la música electrónica

Para entender la relación que hay entre la ritualidad y la música electrónica sería justo preguntarse, ¿hay ritualidad en los festivales de música electrónica? A breves rasgos, se podría caer en el arcaísmo académico y decir que no, porque es un evento secular, pero la secularidad es una de las características de nuestras sociedades post modernas, incluso desde la modernidad. Pascal Lardellier dice en la hipótesis de una publicación sobre antropología lo siguiente:

¹⁴Javier Figueroa, «Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile» (Resonancias n°32, junio 2013). 72

[...]el principio de ritualidad resiste a los procesos de globalización actualmente en curso a escala planetaria. Identidades culturales y ritos mantienen una relación dialéctica.¹⁵

Entonces aparecen, estos dos ejes claves para entender la pregunta planteada: la identidad y el rito. La identidad es un elemento que no deja de existir nunca en la humanidad, es la idea que tiene un sujeto de sí dentro de su contexto sociocultural, o por lo menos el conocido. Estar en un festival de música electrónica, y buscar el goce estético o el trance mediante el éxtasis mental o trance físico que es inducido ya sea por la música o sustancias psicotrópicas (o bien las dos) es una afirmación de la identidad. Es como decir, «yo hago esto y estoy aquí, porque esto es lo que soy». El rito en nuestras sociedades contemporáneas globalizadas sirve para escoger, de un vasto aparataje cultural, símbolos con los que se identifica el individuo, porque los hace suyos, como una camiseta, una pulsera o un *sticker* del evento al que asiste. Como bien lo define Lardellier:

La «teoría del lazo ritual» [...] coloca los ritos, en su sentido amplio, como «crisoles» en los cuales individuos y comunidades vienen a afirmar identidades, pertenencia y legitimidad institucional y social.»¹⁶

Sin caer en teoría de mercantilización del consumo podemos entender el rito comunitario como una necesidad de «performar» en la cultura contemporánea. El ejemplo del concierto de música electrónica es imprescindible porque es un género de máximo unas 4 décadas, que transformó la forma de hacer música en occidente, principalmente en Europa. Cada año antes de la pandemia en ciudad de Boom se celebra el festival de música electrónica más importante del mundo seguido por el Ultra Miami y el EDC Las Vegas.

¹⁵Lardellier, Pascal, «¿Ritualidad versus modernidad...? Ritos, identidad cultural y globalización», Revista MAD - Universidad de Chile, N° 33 (2015), pp. 18-28

¹⁶ Pascal Lardellier, «¿Ritualidad versus modernidad...? ...», 20.

¿Qué ritual podemos encontrar en estos espacios? Son únicos, sólo se celebran una vez al año en un determinado tiempo, aunque siempre se distinguen diferentes temáticas, por lo general, están ligados a la idea de estar adelantándose en el tiempo, como el puntal de «lo nuevo». Es muy común que los asistentes tengan atuendos, maquillaje y accesorios como luces con colores estridentes o fluorescentes. El show musical está ligado con el show visual que se proyecta alrededor del *DJ* frente al público, pueden variar en colores, formas y tonalidades dependiendo de cada artista. Todo ocurre dentro de los eventos mencionados, artistas que inducen a los asistentes a sentirse parte de un mismo «crisol» de diferentes colores y sonidos, que escuchan y bailan al ritmo del *DJ* de turno.

Antecedentes artísticos

Los artistas de mayor impacto e inspiración para la realización de la composición audiovisual son Nicola Cruz Y Fidel Eljuri. La mayoría de sus presentaciones artísticas encajan con la visión de esta tesis: lograr una mezcla de sonoridades tradicionales con texturas electrónicas. En uno de sus performances publicados en la red brindan, a doble pantalla o en pantalla dividida, la ejecución técnica de su obra y, por otro lado, el arte visual. Este formato de presentación audiovisual probablemente sea la de mayor relieve para la ejecución del proyecto artístico a desarrollar, que será descrito en los siguientes capítulos metodológicos y descriptivos. Los dos artistas atienden a un arte audiovisual desde la transculturalidad; presentan algo nuevo, fuera de los formatos tradicionalistas o folclórico-nacional. Por otra parte, vale la acotación sobre los siguientes artistas que también forman parte del bagaje artístico y musical para el diseño del proyecto audiovisual que está siendo justificado en esta tesis investigativa.

Giolf and Assia

Este dúo de artistas multi – instrumentistas y productoras italianas, ha logrado un gran éxito en poco tiempo gracias a su particular estilo y sus destacadas presentaciones. Para sus shows en vivo, trabajan con gran relevancia el arte visual, pues en los escenarios presentan desde juegos de luces, pirotecnia, cámaras de humo, etc. Sobre todo, podemos resaltar el arte visual que presentan en las producciones de sus Live Sets, usando para esto, escenarios naturales muy importantes como en Punta Bianca – Agrigento, en el volcán Etna, en el Teatro Andrómeda, las Islas Eolias (declaradas patrimonio de la humanidad por la Unesco en el 2000), entre varios lugares más.

Sus composiciones no encajan en un solo género como tal, llega a ser una mezcla de tecno *melodic*, *indie* y *rythmic*. Para sus composiciones, este dúo utiliza sonidos sintetizados e instrumentación tradicional como piano, violoncelo, guitarra, batería, handpan, entre otros.

Las características sonoras de sus composiciones son las siguientes: La forma de sus composiciones generalmente son trabajadas en: Intro, A,A,B,B,C,C, Interludio, C,C, Salida. O Intro, A,A,B,B,A,A,C,C. Las secciones generalmente se dividen en 32 y 16 compases. El bombo suena en los tiempos 1, 2, 3 y 4 de cada compás, con sus respectivas variantes o golpes dobles en ocasiones. El *hit hat* suena en el 1y, 2y, 3y, 4y de cada compás y hacen crescendos para ir a los cortes o remates al cambiar de sección. La caja o claps suenan en los tiempos 2 y 4 de cada compás. Los sub bajos acompañan a el bombo en los tiempos fuertes de cada compás. Las composiciones que llevan letra, las voces generalmente van armonizadas, utilizan efectos de *reverb* y *delay*. Usan sonidos sintetizados y o varios instrumentos tradicionales como: piano, guitarra, handpan, violoncelo, para hacer las líneas melódicas, arpegios, bases o solos de cada sección.

El Búho – Robin Perkins

El Búho es el proyecto musical del productor británico de música electrónica Robin Perkins. Un artista nacido en el norte de Inglaterra pero que encontró su hogar musical, según afirma él mismo, en los paisajes de Latinoamérica. Allí estuvo viviendo bastante tiempo, sobre todo en Colombia y México. Así pues, en su obra se entremezclan los ritmos y melodías latinos con sus influencias de música electrónica, especialmente del *dub* y el *ambient*. En la actualidad Robin reside en Francia.

Sus composiciones utilizan sonidos sintetizados e instrumentos tradicionales como la marimba, tambores, güiro, *shakers* o *wasas*, lluvia, clave, chajchas, charango, guitarra, instrumentos de viento de madera como la quena, zampoña, flautas, también hace uso de voces generalmente armonizadas. La forma de sus composiciones mayormente son trabajadas en: Intro, A,A,B,A,A Interludio, C,C, Salida; o Intro, A,A,B,A,A,B Interludio, A,A,B,Salida. Las secciones comúnmente se dividen en 32 y 16 compases. El bombo suena en los tiempos 1, 2, 3 y 4 de cada compás, con sus respectivas variantes o golpes dobles en ocasiones. El hit hat suena en el 1y, 2y, 3y, 4y de cada compás y hacen crescendos para ir a los cortes o remates al cambiar de sección. La caja, aplausos o *claps*, suena en los tiempos 2 y 4 de cada compás. Los sub bajos acompañan a el bombo en los tiempos fuertes de cada compás. Las composiciones que llevan letra, las voces generalmente van armonizadas, utilizan efectos de *reverb* y *delay*. Usan sonidos sintetizados y o varios instrumentos como como: piano, guitarra, charango, para hacer las líneas melódicas, arpegios, bases o solos de cada sección. Para hacer un paisaje sonoro utiliza sonidos del canto de aves e insectos. Algunos de sus conciertos se encuentran en la plataforma de YouTube, tales como: «El Búho Boiler Room Tulum x Comunite Live Set» , «El búho |Live DJ Set| @Musikplatz, desde París, Francia» , «El Búho - Dj Set · Viveylate Radio 1x09»

Fidel Eljuri

Es un artista audiovisual que vive y trabaja en Quito, Ecuador. Explora la relación entre la cosmovisión del hombre y su entorno natural a través del tiempo. Investiga códigos/expresiones visuales y sonoras de territorios específicos y sus vínculos con la tradición, cultura y ciencia.

En su show audiovisual Ceremonia Digital, Fidel explora la fractalidad del arte Shipibo y su relación con la geometría de la naturaleza y patrones rituales de ayahuasca junto a un cantor de cantos ceremoniales (icaros). La obra se creó en el lugar con la comunidad Shipibo de Perú, aprovechando grabaciones de campo, cantos ceremoniales, telas e imágenes de la naturaleza bajo el microscopio. Los visuales se generan en tiempo real junto con los cantos de icaros.

En sus últimas obras trabaja en conjunto con comunidades indígenas indagando en su antropología cultural frente al sincretismo, estableciendo acercamientos críticos y conceptuales, abriendo diálogos y nuevas posibilidades entre la ritualidad, la tecnología ancestral y la tecnología contemporánea. Experimenta con múltiples formatos y medios, principalmente imágenes en movimiento, instalaciones a gran escala y piezas audiovisuales en vivo.

Nicola Cruz

Es un artista nacido en Francia pero que reside en Quito-Ecuador, sus composiciones están llenas de sonoridades andinas y de la selva amazónica. En esta propuesta musical podremos encontrar desde paisajes sonoros con sonoridades andinas a sonoridades de la selva amazónica: como el rugir del viento, el canto de las aves e insectos, *shakers* o *wasas*, lluvia, clave, chajchas, charango, guitarra, la marimba, tambores, pandereta, güiro, instrumentos de viento de madera como la quena, zampoña,

flautas, también hace uso de voces generalmente armonizadas; por otro lado, su otra característica son los sonidos sintetizados, gracias a las nuevas tecnologías el estilo de sus composiciones contemplan ambientes tradicionales y texturas electrónicas, mezclando su música entre estos dos mundos, de lo ancestral a lo contemporáneo. La forma que encontraremos generalmente en sus temas son secciones de 32 y 16 compases: intro, puede usar varias partes de A incrementando sonoridades en cada vuelta, de igual manera con las partes B, C, interludios, y repitiendo secciones anteriores llega al final, disminuyendo de a poco la instrumentación. El bombo suena en los tiempos 1, 2, 3 y 4 de cada compás, con sus respectivas variantes o golpes dobles en ocasiones. El *hi hat* suena en el 1y, 2y, 3y, 4y de cada compás y hacen crescendos para ir a los cortes o remates al cambiar de sección. La caja, aplausos o *claps*, suena en los tiempos 2 y 4 de cada compás. Los sub bajos acompañan a el bombo en los tiempos fuertes de cada compás. Las composiciones que llevan letra, las voces generalmente van armonizadas, utilizan efectos de *reverb* y *delay*. Entre sus presentaciones podemos encontrar: «Nicola Cruz Live @ Zizek Club La Plata Vol. 1»¹⁷, «Nicola Cruz live at Iguazú Falls in Argentinafor Cercle»¹⁸ «Nicola Cruz Boiler Room Tulum x Comunita Live Set»¹⁹

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

Recolección de datos

La recolección de datos se obtendrá mediante la grabación audiovisual de un ritual particular en la comuna Chigüilpe, en el Centro Cultural Mushily. La síntesis de esta investigación devendrá en la obra audiovisual que se propone realizar, utilizando los conceptos y referencias de las obras mencionadas y la investigación de campo respectiva

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=0AqVRQYkdEo>

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=R_qqeKC-uak&t=772s

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=BcJCNLgEsHs&t=2072s>

en la comunidad de los Tsáchilas al igual que en el área urbana donde se encuentra mayormente el público que asiste a las fiestas de música electrónica, contrastando estas culturas, lejanas y cercanas a la vez, dependiendo el punto de vista y de comparación.

La recopilación audiovisual se dividirá en tres partes: una parte fuera de la comunidad Tsa`chila, otra dentro de la comunidad y la otra durante el ritual de sanación por medio del uso de la ayahuasca o *nepi*. Claramente no estamos frente a una recopilación de datos para el uso de la conceptualización teórica sino de la investigación para la creación musical. Por ello la grabación audiovisual, aunque sea testimonial de tipo documental servirá solo para la creación de la obra sonora.

Salida de campo

La salida de campo no será evaluada estrictamente, como una investigación metodológica, más bien servirá para realizar la composición del video y lograr vivir una experiencia real sobre la ritualidad y el trance. El momento en que se realice el ritual de ayahuasca servirá como la experimentación y a partir de esta, junto con la documentación se realizará una especie de discurso sonoro, como lo planteaba antes Miguel Olmos.

Producción y Postproducción

La recopilación audiovisual durante la estadía en la comunidad Tsa`chila y durante el ritual, se realizará con el uso de DAWs como Logic Pro X y Ableton Live, con el kit de home studio de Scarlett, para la parte visual se utilizará una cámara GoPro Hero 5, una cámara Nikon D5600, un dron Mavic Pro2.

En esta parte del proceso se seleccionaron las partes del video que se usaron en el producto visual final. Hay que tener en cuenta que, esta desfragmentación de los elementos recolectados servirá para la presentación en vivo de la obra.

Esquema de la obra sonora

Primer movimiento	
EL CAMINO	
Audio	Video
<p>Uso de paisajes sonoros de traslado de la ciudad a la comunidad tsáchila</p> <ul style="list-style-type: none">- 90 bpm- Pad chord key stabs 02- Tráfico con Reverb y Auto Filter- Percusión 909 core kit con 3 variantes de clips.- Instrument Analog 11 – 14 con Arpeggiator, chord, auto filter.- Marimba redoble nota A3 con <i>reverb y autofilter</i>.- Paisajes insectos 1 con reverb- Se cierra progresivamente con filtro el canal del Tráfico- Mic abierto para impros de instrumentos en vivo, shi'ti, chajchas, “tortuga”, «tucán», etc.- Bajar progresivamente volúmenes de canales: Pad, Analog arpeggiador, percusión (con filtro hasta quedar solo bombo)	<p>Traslado de casa a comuna Chigüilpe – Mushily.</p> <p>Uso de tomas entre lazadas del escenario, público y alrededores de la presentación artística final en <i>Mushily</i></p> <ul style="list-style-type: none">- Despertar encima del midi y aplastar por accidente un <i>pad</i> almohadilla, esto detonará el inicio de la obra musical.- Tomas de casa, saliendo a montar la moto para salida a la comuna.- Registro del recorrido.- Llegada a parte rural, rodeado de naturaleza, ríos, montaña.- Llegada a Mushily, se apaga moto para ingreso.

Segundo Movimiento

ENCUENTRO

Audio	Video
<p>Uso de sonoridades nativas</p> <ul style="list-style-type: none">- 115bpm- Paisaje Insectos 1 y Río- Plática ayahuasca Don Flavio con reverb y delay- Drum Rack con percusión nativa y marimba (tocar con pads “almoadillas)- Marimba con reverb- Vientos nativos: Shi’ti, Tirilo, To wuelo. Con Reberb y Delay, delay ping, pong.- Drum Rack con percusión nativa- Ambientales y canciones nativas sampleadas.- Canal de Drum Rack con efectos especiales, activar con midi Mpk mini.- 2 Canales de mic. para grabación en vivo de instrumentos	<p>Llegada e ingreso a Mushily.</p> <p>Uso de tomas entre lazadas del escenario, público y alrededores de la presentación artística final en Mushily</p> <ul style="list-style-type: none">- Llegada a comunidad Chigüülpe- Sobrevuelo con Dron por Mushily- Tomas de ejecución en vivo del 2do movimiento.- Entrada de Tsáchilas y público a bailar.- Final con fade out y transición al 3er movimiento.

Tercer Movimiento

RITUAL

NEPI SOMBA

Audio	Video
<p>Uso de elementos sonoros del ritual de ayahwasca según su desarrollo, en conjunto con visuales.</p> <ul style="list-style-type: none">- Sin bpm definido- Entrar progresivamente- Sonidos de la limpia con hierbas paneado.- Lluvia o shuade- Instrumentos de vientos nativos- Voces, cantos, rezos, etc.- Voz del clip “rezo de iniciación”- Uso progresivo de texturas electrónicas.- Clip “golpes cortos de naban bu’tu”- Finalizar con corte para transición al 4to movimiento.	<p>Uso de visuales del ritual según su desarrollo, en conjunto con registro sonoro.</p> <p>Uso de tomas entre lazadas del escenario, público, alrededores y el registro de la participación de la toma de nepi.</p> <ul style="list-style-type: none">- Preparación para el ingreso a santuario.- Inicio de ritual- Escena de la toma del Nepi.- Fin del ritual- Toma soplando la vela para corte y transición al 4to movimiento

Cuarto Movimiento

CONVERGENCIA

Audio	Video
<p>Sobre salen texturas electrónicas con acompañamiento de sonoridades nativas.</p> <ul style="list-style-type: none">- 120 BPM- Percusión electrónica- Instrumentos tradicionales de viento y percusión nativa como acompañamiento.- Pads- Línea de bajo- Canal de mic abierto para improvisaciones: voz, saxo, percusiones, vientos, etc.- Desarrollo hasta tocar el tema “después de un hit”- Finalizar progresivamente, buscar que conecte el final con el inicio de la obra.- Salida de la comunidad.- Retorno a ciudad y casa, paisajes sonoros de la urbe- Conectar con el inicio de la obra	<p>Enfoque en la presentación artística en Mushily con uso de Flash backs de registros previos.</p> <ul style="list-style-type: none">- Captura visual del desarrollo del movimiento.- Finalizar progresivamente- Conectar con registros del primer movimiento al salir.- Agradecimiento y salida- Retorno a la urbe y a casa.- Llegar a casa a “editar y producir toda la experiencia, la obra”- Quedarme dormido en cima del midi- Fin de ensueño, conectando con el despertar en cima del midi del primer movimiento- Fin.

CAPÍTULO IV: Propuesta artística

La obra está guiada desde la parte musical que consta de 4 movimientos: El Camino o Kasama; El Encuentro; El Ritual o Nepi Somba y la Transición. El primer movimiento de la parte musical será la que de alguna manera narre el camino desde la ciudad hacia el Centro Cultural Mushily, proponiendo sonoridades cotidianas de la urbe como el tráfico vehicular. Se usará también sonidos sintetizados con diferentes *pads* para ir creando un ambiente de «un nuevo día», se utilizarán percusiones e instrumentación con texturas electrónicas. La narrativa visual tendrá al protagonista dormido encima del *midi*, que al despertar tocará por accidente una tecla del *pad* y empezará la música. Luego de esto se ambientará el recurso visual con la progresión musical planteada en el esquema, mientras se muestran tomas de la casa, el camino y la llegada a la comuna Mushily.

El segundo movimiento, «encuentro» comprende el encuentro de las dos formas musicales que se indaga en la investigación teórica y experimental: la sonoridad tradicional y ancestral Tsa'chila con la música electrónica de manera progresiva. Narra la estadía en la comuna alejada de la ciudad. La intención de este movimiento es hacer notar el cambio de sonoridades por el encuentro de la música tsa'chila. Esta parte de la obra implementará en la canción instrumentos tsa'chilas como: *Shi'ti*, *Ti'rilo* o *To'wuelo*. Mientras que en la parte visual se harán tomas de la entrada y el baile de los habitantes de la comuna Tsa'chila y del público, este movimiento ejemplificará algo muy importante para este trabajo. Como se había mencionado con anterioridad, si bien existe la investigación teórica sobre el ritual el trance y los Tsa'chilas, también existe una investigación personal a partir de entrevistas sobre la música nativa y el *nepi*. Y es precisamente en esta parte de este movimiento cuando aparecen las explicaciones del señor Flavio Calazacón, un *poné* que guía la toma del *nepi*. A partir de este movimiento

es donde se da cuenta que la creación musical se nutre de la experiencia del artista, no se cita en la investigación teórica parte de las entrevistas, porque no es una búsqueda antropológica sino una apropiación subjetiva de lo que mostró o enseñó parte de la comuna Tsa´chila en el discurso musical.

El tercer movimiento, «Nepi Somba» es donde aparece el ritual de la ayahuasca y se usará el registro visual y sonoro recolectado, se utilizarán los instrumentos tradicionales como el *To´welo*, *shuade*, *Shi´ti*, que acompañan el ritual para la composición de este movimiento. Otro recurso que caracterizará este movimiento es el uso de las grabaciones de voz, con rezos, cantos. En este movimiento da cuenta del inicio y la progresión del ritual de purificación por medio de la toma del *nepi*. Al final las texturas rítmicas electrónicas irán teniendo mayor relevancia progresivamente para la transición hacia el cuarto y último movimiento. En esta parte se muestra la preparación de la presentación artística, como una analogía del desarrollo del trance inducido por el *nepi*, y eso se presentará en la parte visual las diferentes tomas, que finalizará con la salida del santuario y el final del ritual.

El cuarto movimiento, «convergencia» se muestra como una pista con texturas electrónicas con los típicos *beats* del género, aquí resaltarán en mayor porcentaje los instrumentos virtuales y efectos. También se usarán instrumentos autóctonos Tsa´chilas para acompañar y lograr el sincretismo deseado, como, por ejemplo: el *Shi´ti*, *tirilo*, *nabam bu´tu*, *waban bu´tu* (bombo), *wasana* (lluvia pequeña), *shuade* (lluvia) y *ke´lame* (rabo de tigre – marimba). El final de este último movimiento trata del regreso a casa, esto se mostrará visual y musicalmente, hay conexiones con el primer movimiento. Como característica importante en la narración visual, está la muestra de la postproducción dentro de la casa del protagonista, donde comienza su labor armando toda la obra musical.

Como bien se ha explicado con anterioridad, la propuesta artística de la obra se fundamenta en géneros de música electrónica experimental, en mayor parte ligada a otros géneros como la cumbia y ritmos folclóricos. Esta corriente ya lleva varios años con artistas ecuatorianos y latinoamericanos antes mencionado. Claro está que estas nuevas corrientes musicales tienen detrás, por lo general, comunes denominadores discursivos, como la apreciación de la naturaleza. Y es precisamente un reencuentro con el mundo espiritual y la naturaleza lo que trata de buscar este proyecto, tratando no solo de revivir ritmos tradicionales sino ver la posibilidad de reinventarlos. Por eso la propuesta de hacer esta obra audiovisual es una forma de reinventar la sonoridad y de ponerla al mismo nivel de la música electrónica, crear un diálogo y encontrar matices que se puedan comparar.

CAPÍTULO V: Presentación artística

Para la presentación artística se contempla realizar una composición audiovisual de aproximadamente 40 minutos, la obra musical complementará cada parte del vídeo según corresponda, se crearán paisajes sonoros que vayan acorde a la idea principal de esta propuesta artística con una narrativa que desarrolle musicalmente la evolución de cada etapa de la composición. Como resultado final del proyecto se realizará un performance donde al momento de reproducirse el video documental, la parte musical, será tocada en vivo por el autor con la implementación de instrumentos virtuales del software *LogicPro X*, *Ableton Live* y de instrumentos tradicionales.

CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES

Este proyecto fue ideado para encontrar semejanzas entre la experiencia del trance y el ritual con la música electrónica y todo *performance* que ha sobrellevado este género musical. La experimentación física y musical durante el ritual de sanación de ayahuasca fue una parte compleja de la investigación por el estado de confusión o desorientación del trance, pero que, gracias a la recopilación sonora y visual, se pudo capturar para un

póstumo análisis y creación del producto musical. Cabe complementar que la investigación teórica también indujo a una recreación musical más coherente porque podía entender el porqué de los instrumentos y la rítmica durante el ritual.

Lo interesante de este proyecto es que la salida de campo, no fue una investigación con una rígida dirección formal, en la que lo principal es extraer información y clasificarla para determinar unos conceptos teóricos. La investigación formó parte de la estructura académica en la que se articuló una concepción sobre la música durante la toma del *nepi*. La música funciona como una preparación para recibir el *nepi*. La obra sonora refleja en su composición la introducción de la sonoridad de preparación para la purificación mediante la ayahuasca, por ejemplo: el sonido de las piedras para llamar a espíritus; el tambor y el *shuade* tienen como función crear un ambiente de armonía en la ceremonia. Cuando se toma el brebaje se empieza a tocar instrumentos de viento: *Shi'ti*, *Ti'rilo*, *To'huelo*. El *To'huelo* es el instrumento que más incide en la inducción al trance. Generalmente cuando suena el *To'welo*, las personas que toman de *nepi* experimentan un quebrantamiento y cambio del estado de ánimo.

Una de las premisas que se plantearon al principio en la investigación teórica fue la relación que existe entre la música electrónica y la música en el ritual de la toma de *nepi*. Cómo se ha argumentado durante el marco teórico el festival de música electrónica al ser un evento colectivo se había estipulado que en muchas ocasiones el trance suele ser colectivo, y puede existir o no el uso de sustancias sicotrópicas. Pero también se había explicado que la textura musical que presenta la música electrónica tiene al pulso como el encargado de llevar el ritmo del evento junto con el movimiento del cuerpo, o baile, de los participantes. Se había sugerido que el uso de la síncopa como un recurso rítmico que, por lo general induce al trance, cambiando el ritmo, es una especie de inicio.

Por otra parte, al comparar estos «discursos sonoros» en la música ritual de la toma del *nepi* y la música electrónica hay que tener en cuenta que existe un contexto que los diferencia. Podemos decir que, en sus diferentes procesos, en donde el sujeto se encuentra sobrecogido por el trance, y que por medio del recurso rítmico es inducido al estado psico-anímico mencionado con anterioridad, la toma del *nepi* sirve como un purgante físico y espiritual, donde la psicodelia que induce al trance es el eje central y la música un acompañamiento armónico. Por otra parte, durante un festival de música electrónica la función de la música en la inducción al trance tiene relación con el baile y el movimiento corporal, sin olvidar que el motivo de asistir a un evento como el citado es para, precisamente, escuchar e interactuar con la música. Son dos diferentes concepciones de «lo ritual», entendido como un efecto la ritualidad: una ligada a la ancestralidad de una etnia y la otra es producto de nuestra era post contemporánea. Por ejemplo, la toma del *nepi* se realiza una persona, que es tratada como un paciente del *poné*, quien además es el encargado del sonido de las piedras para llamar a los espíritus que lo ayudarán en su tarea de curar por medio de la ayahuasca. Por otra parte, el personaje central de un festival de música electrónica es el *DJ* encargado de dirigir la música: el artista como el eje principal del evento y su interpretación musical como la conexión con los asistentes. Y es, precisamente, este actor pasivo de las dos prácticas en mención, el paciente del *poné* y ese participante del festival, donde se encuentran las semejanzas y diferencias más importantes. El paciente que toma *nepi* que busca descubrir algo sobre sí mismo o curarse de algún mal experimenta el trance, al igual que ese degustador del ritmo que lleva la música electrónica, que además puede estar consciente o no que pertenece, en el ámbito sociocultural a una especie de «comunidad imaginada».

En referencia concreta con la obra musical, el registro audiovisual de la salida de campo se realizó sin problemas, ya que las personas que se vieron involucradas con la

toma de *nepi* estaban acostumbradas a las distintas formas de relación con personas de la ciudad. Las comunidades Tsa'chilas de Santo Domingo, por lo general, están en constante contacto con la ciudad, esto fue beneficioso para la salida de campo, debido a que se pudo conversar sobre la música y experimentar la interpretación de diversos instrumentos. Por otra parte, el registro también sirvió para recrear los momentos que pasaron durante la experimentación de la toma del *nepi*, en donde es común experimentar desorientación del sentido espacial, temporal y visual. Se pudo recrear el esquema de la obra de forma correcta, porque existió el registro sonoro de cada parte de la toma del *nepi*, con la instrumentalización sonora propia de la cultura Tsa'chila.

BIBLIOGRAFÍA

- Figuroa, Javier. «Música dance, una experiencia de éxtasis a través del cuerpo. Reflexiones en torno a una etnografía realizada en tres fiestas de Santiago de Chile» (Resonancias n°32, junio 2013).
- Lardellier, Pascal. «¿Ritualidad versus modernidad...? Ritos, identidad cultural y globalización», Revista MAD - Universidad de Chile, N° 33 (2015), pp. 18-28
- Olmos Oliveira, Miguel, «Música, trance y curación: el caso del noroeste de México» en *Las vías del noroeste III: Genealogías, transversalidades y convergencias*, (México D.F.: UNAM, 2012).
- Ospina Martínez, María Angélica, «ÁGAPES URBANOS. Una mirada sobre el vínculo entre música electrónica y communitas en la ciudad de Bogotá» Tabula Rasa, núm. 2, enero-diciembre, 2004, pp. 189-212.
- Rouget, Gilbert. *Music and trance a Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ventura i Oller, Montserrat. En el cruce de caminos. Identidad, cosmología y chamanismo tsachila. Quito: Ediciones Abya Ayala, 2012

ANEXOS



Figura 1.1 (Durante la ceremonia) Mushily, 7 de Enero 2021



Figura 1.2 Mushily, 7 de Enero 2021



Figura 2.1 Mushily 8 de Enero 2021



Figura 3.1 Mushily, 25 de Febrero 2021