



Facultad de Artes y Humanidades

MÚSICA Y FÚTBOL: COMPOSICIÓN CORAL DE BARRAS BRAVAS PARA LA
SELECCIÓN ECUATORIANA DE FÚTBOL.

Trabajo para la obtención del Título de Licenciado en Música

David Andrés Paredes Burgos

Nombre del tutor

Dr. Jorge Campos.

Quito, junio, 2019.

1.1.Declaratoria

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que el contenido de este trabajo, ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios. De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de Los Hemisferios.

David Andrés Paredes Burgos

1724264856

Dedicatoria

A Camilo y Zaid, mis sobrinos, por permitirme la posibilidad de ver al fútbol y al deporte en su esencia, a través de sus ojos. A mis hermanas que siempre creyeron en mí y, por supuesto, a nuestra querida Selección Ecuatoriana de Fútbol, por darnos alegría en cada partido disputado y llenarnos de orgullo de ser ecuatorianos.

Agradecimientos

Ante todo, a Dios, por la música, a mi Madre, por darme la vida y conducir mi silla al lugar en el me encuentro hoy, a la Maestra Johana Palma por la luz que me brindó durante todo este tiempo, a la música, por ser el motor que me mueve cada mañana.

ÍNDICE

ÍNDICE	5
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	14
EL FÚTBOL, LA MURGA Y LA MÚSICA.....	14
1.1. El fútbol como manifestación cultural de América Latina.....	14
1.2. Origen de las murgas uruguayas.....	14
1.3. Transformación de las murgas a manifestaciones futbolísticas.....	16
1.4. Las barras bravas en América Latina.....	17
1.5. Las barras bravas en el continente desde los equipos locales	17
CAPÍTULO II.....	22
LAS BARRAS BRAVAS Y LA CULTURA EN EL FÚTBOL ECUATORIANO.....	22
2.1. Llegada de las barras bravas al Ecuador	22
2.2. Análisis de las barras bravas de los equipos más destacados del fútbol ecuatoriano, desde el punto de vista académico.....	22
2.2.1. Barcelona Sporting Club- Barra <i>Sur Oscura</i>	23
2.2.2. Liga Deportiva Universitaria- Barra Muerte <i>Blanca</i>	25
2.2.3. Sociedad Deportiva Aucas- Barra <i>Armagedón</i>	29
2.2.4. Club Sport Emelec- Barra <i>Boca del Pozo</i>	31
CAPÍTULO III	35
PRODUCCIÓN MUSICAL PARA FORTALECER LA IDENTIDAD	35
3.1. Las barras bravas como nueva propuesta de composición musical.....	35
3.2. Propuesta de productos artísticos	35
3.2.1. “Amarillo, azul y rojo”	36
3.2.2. “¡Oh capitán, mi capitán!”	46
3.2.3. “El coloso del Batán”	60
3.2.4. “¡Sí se puede!”	67
3.2.5. “Diez y siete millones”	79
CONCLUSIONES	91
BIBLIOGRAFÍA	92

Resumen

Una de las principales motivaciones para la realización de esta investigación es la apreciación personal que el autor ha manifestado por los equipos de fútbol nacionales, especialmente la Liga Deportiva Universitaria de Quito, a lo largo de su vida personal, pero también, durante sus estudios en música, por lo que, ha sido una inquietud constante el rol de la academia en la tecnificación de las murgas que entonan las barras bravas en los estadios.

Este estudio tiene una alta carga de conocimiento empírico del comportamiento de las diversas hinchadas en los estadios manifestando su apoyo a los equipos ecuatorianos. Es difícil describir con palabras la pasión que se percibe en un evento deportivo de alto nivel, pero se puede tener una idea general cuando se aprecian las historias de las barras nacionales y los elementos que las distinguen. Forman identidades que replican las actuaciones de colectivos similares en otros países tomando elementos distintivos de la realidad propia que seducen a las nuevas generaciones con la pasión expresada.

Contribuir a las construcciones musicales de los estadios, especialmente a los que se expresan en apoyo a la Selección Nacional y a la piel del país, desde la academia y la técnica musical sería un aporte histórico a la evolución cultural de las barras en las gradas. Sin la pérdida del carácter popular las melodías y letras pueden narrar una pasión latente en el corazón de cada ecuatoriano y que se activa al grito de gol.

Abstract

One of the main motivations for the realization of this research is the personal appreciation that the author has expressed for the national football teams, especially Liga Deportiva Universitaria de Quito, throughout his personal life, but also, during his studies in music, so, it has been a constant concern the role of the academy in the technification of the murgas that chant brave bars in the stadiums.

This study has a high burden of empirical knowledge of the behavior of the various fans in the stadiums, expressing their support for the Ecuadorian teams. It is difficult to describe in words the passion that is perceived in a high level sporting event, but you can have a general idea when you appreciate the stories of the national bars and the elements that distinguish them. They form identities that replicate the actions of similar collectives in other countries taking distinctive elements of their own reality that seduce the new generations with the expressed passion.

Contributing to the musical constructions of the stadiums, especially those that express themselves in support of the National Team and the skin of the country, from the academy and the musical technique would be a historical contribution to the cultural evolution of the bars in the stands. Without the loss of popular character the melodies and lyrics can tell a latent passion in the heart of every Ecuadorian and that is activated by the cry of goal.

INTRODUCCIÓN

Antecedentes

El fútbol, para los ecuatorianos, nace en la familia, en la escuela y en el barrio. Es el deporte con mayor afición a nivel nacional y su mayor expresión es el combinado de la selección nacional de fútbol profesional del país según la información brindada por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC). Once camisetas portan los colores de la bandera nacional y en cada enfrentamiento con otros países el país se congela para apoyar a los seleccionados. Por estos días el ánimo nacional se extiende a los seleccionados sub 20 que han generado alegrías para el país en los torneos internacionales.

La periodista ecuatoriana, Carla Benítez, dice en su artículo “El fútbol empieza en las calles” publicado en el portal www.ecuadorencifras.com, del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos- INEC, que:

“[...] no empieza como muchos piensan en los mega estadios, en el Bernabéu, en Wembley, en el Maracanã o en el Olímpico Atahualpa. El fútbol derrocha pasión en las calles, en los barrios y con los panas. Hombres, mujeres, niños y niñas inventan cualquier pretexto para patear una pelota e intentar marcar un gol, y eso es lo importante.”. (Benítez, 2015)

Más allá de las fronteras, en la mayoría de los países de América Latina, la música y el fútbol están estrechamente relacionados al desarrollo de la identidad del individuo y la sociedad en su conjunto. De generación a generación, se ha transmitido la pasión por cantar desde las gradas y sentirse parte de un grupo social. Es en países como México, Colombia, Ecuador, Chile, Argentina y Uruguay, que este fenómeno social ha sido estudiado desde la academia y dónde la música ha ocupado un lugar más importante de lo habitual.

Pero la música y el fútbol, no sólo son importantes en la cultura latinoamericana, también tienen un gran protagonismo en el viejo continente. Desde hace cientos de años, Europa ha sido el centro de la música académica occidental y su relación con el fútbol fue inevitable, el ejemplo más importante que tenemos de la relación entre estos dos elementos, es el himno

que, en 1992, el compositor inglés Tony Britten, realizó para la celebración anual de la Union of European Football Associations- UEFA- Champions League.

Esta obra fue hecha, tomando como modelo uno de los cuatro himnos que la monarquía inglesa, en 1710, encargó al compositor alemán Georg Friedrich Händel, para la coronación del rey, Jorge II, y que llevaría por nombre “Zadok, the Priest”. Es un ejemplo muy importante para graficar la importancia de articular acciones y esfuerzos desde varios sectores como la academia, los dirigentes del deporte nacional y la ciudadanía que se identifica con el fútbol.

De vuelta a América, podemos citar como segundo ejemplo, la realización del tema introductorio en la serie “Club de Cuervos”, producida por Netflix. Esta es un arreglo que el compositor mexicano, Benjamín Schwartz, hizo sobre la barra llamada “Ni la policía nos va a parar”, del equipo mexicano, Club Atlético Monarcas Morelia.

Estas obras, son sólo una pequeña prueba de las grandes posibilidades que podemos encontrar, para desarrollar académicamente una propuesta musical que siempre ha mantenido un perfil muy popular y poco atendido a pesar de la popularidad del fútbol. El uso de las herramientas que ofrece la academia puede aportar en la constitución de nuevos símbolos culturales que identifiquen a la barra de la Selección Ecuatoriana de Fútbol.

El presente proyecto de titulación propone la composición de obras corales, que permitan establecer un punto de enlace entre la música académica y los cánticos adoptados por las barras bravas en el fútbol, a partir de un análisis del origen del apoyo popular a los equipos ecuatorianos y su vinculación con los elementos culturales del entorno.

Palabras clave

Música coral: Es la música cantada por un grupo de personas que cantan como una unidad.

Barras bravas: Es un grupo organizado de fanáticos dentro de una hinchada de fútbol, encargado de alentar a los jugadores mediante la entonación de cánticos.

Murga: Es un género músico-teatral desarrollado en distintos países de América Latina y en España.

Coro: Conjunto de personas que interpretan una pieza de música vocal de manera coordinada.

Academizar: Proporcionar o atribuir carácter académico a una obra o actuación.

Fusión musical: Es la denominación que se da a la mezcla de dos géneros o estilos musicales distintos en una obra.

Tesitura vocal: Es la extensión de sonidos que una persona tiene la capacidad de realizar con su voz.

Objetivo

Crear cinco obras corales de alta calidad, dedicadas a la Selección Ecuatoriana de Fútbol partiendo de la investigación, a las murgas uruguayas y a las barras bravas de la Liga Deportiva Universitaria de Quito, que potencialice e integre todos los elementos de estos cánticos en una composición musical académica.

Obejtivos específicos

- a. Utilizar elementos armónicos y contrapuntísticos que brinden innovación y versatilidad a estas obras para que capten la atención de toda clase de público.
- b. Realizar una investigación de campo para conocer el estado y el contexto en el que se encuentra la relación entre la música y el fútbol en Ecuador, que sea sustento a esta propuesta compositiva.
- c. Construir, a partir de este trabajo, un camino de formalización del proceso creativo e interpretativo de las barras bravas en nuestro país.

Para el objeto se utilizan elementos armónicos y contrapuntísticos que brindan innovación y versatilidad a estas obras para que capten la atención de toda clase de público. La investigación de campo permitió conocer el estado y el contexto en el que se encuentra la relación entre la música y el fútbol en Ecuador, que sea sustento a esta propuesta compositiva. Se trata de construir, a partir de este trabajo, un camino de formalización del proceso creativo e interpretativo de las barras bravas en nuestro país.

A partir del uso de métodos generales de investigación se analizarán los elementos investigados, con el objetivo de lograr una propuesta y llegar a conclusiones respecto a los resultados.

El proceso de investigación parte de ideas que estén relacionados de manera general al tema central, esta relación fue progresando de manera paralela al avance del trabajo teórico, hasta llegar a un punto de convergencia con la exposición del trabajo práctico. La información que fue recopilada en el análisis de investigación y análisis permitirá conocer las características similares con el objetivo de incorporarlas en la propuesta

Es necesario recurrir a este método para elaborar una base del proceso de composición que llevaremos posteriormente. Esto servirá para conocer la forma y los elementos que pertenecen a los cánticos de las barras, y podemos utilizar en la fusión con la música coral para lograr la composición de obras auténticas.

Esta investigación incorpora tres enfoques principales para la recopilación de resultados:

Social

Este enfoque es parte esencial en la relación ya establecida entre música y fútbol, pues debemos partir del individuo que une a estos dos elementos culturales desde las gradas, analizando las causas que hacen que este fenómeno trascienda los parámetros de manifestación y se convierta en una filosofía de vida.

Cultural

Es necesario analizar y entender, por separado, el impacto cultural que estos elementos tienen la vida y el desarrollo de los pueblos, la manera e importancia con la que intervienen en la personalidad de sus integrantes y el punto exacto en el que se relacionan para crear una nueva forma de manifestación.

Compositivo

Debemos empezar por analizar académicamente los trabajos ya concebidos, desde sus formas más primarias hasta las más elaboradas, para tomar los elementos más sobresalientes y convertirlos en el punto de partida para la creación de esta nueva propuesta musical.

Problema

De acuerdo a Edward Tylor, reconocido pionero de la antropología a nivel mundial, la cultura es:

“[...] es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad.” (Tylor, 1871: 17)

Con ese precepto es posible afirmar que el vínculo cultural, así como sus manifestaciones colectivas son la base para que un grupo de individuos, que lo comparten y expresan, se conviertan en una sociedad.

A través de las expresiones culturales más representativas de un conglomerado humano es posible definirla de manera general. Alexander Von Humboldt, geógrafo y astrónomo alemán, en una carta dirigida a Karl Freiesleben presentó a los ecuatorianos con base a una de sus expresiones culturales: la música. Así, se immortaliza su pensamiento en la histórica frase sobre nuestra sociedad, tras su paso por nuestro país:

"Los ecuatorianos son seres raros y únicos: duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste.". (Humboldt, 1799)

La música popular incide en el ánimo y las costumbres de la sociedad ecuatoriana de múltiples maneras. Las nuevas generaciones, de la clase media, sucumben a los ritmos de moda como el reggaeton y el trap, mientras que, los sectores populares conviven con la tecnocumbia y los sonidos andinos. Sin embargo, hay una constante en la mayoría de los miembros de nuestra sociedad y es que, se identifican con la música tradicional del Ecuador y las usan en situaciones distintas a su contexto modificando la letra original pero conservando el ritmo para impulsar a equipos de fútbol, partidos políticos y figuras públicas.

En ese sentido, encontramos que el problema se presenta cuando la música académica ignora el alto potencial que algunos espacios ofrecen para su intervención, como forma de expresión cultural. Uno de estos espacios es el deporte, el poco interés que la academia musical ha demostrado por explorarlo, ha ocasionado que este terreno sea relegado a la reutilización de cánticos, que fueron creados para la celebración de fiestas populares.

Planteado el problema es posible buscar su solución, a través del desarrollo de propuestas musicales para el deporte nacional que, además, es un hito de unidad entre los miembros de

la sociedad ecuatoriana o la mayoría de ellos. Para el efecto la academia puede brindar herramientas de alto nivel que aporten en la evolución de la cultura en el ámbito deportivo y fortalezcan la identidad de la selección nacional como imagen frente al mundo.

Este proyecto, de composición coral, se presenta como el inicio de un nuevo espacio para la intervención de música académica, formalizando el proceso de creación de barras para fútbol e innovando su interpretación desde las gradas de los estadios. Pues podemos considerar a estos cánticos, en su forma original, como una práctica musical no tecnificada.

CAPÍTULO I

EL FÚTBOL, LA MURGA Y LA MÚSICA

1.1. El fútbol como manifestación cultural de América Latina

Los países de América Latina comparten expresiones culturales que tienen su origen en la historia común de estos pueblos, como producto de la conquista española que desde 1492 impuso su sistema de creencias a las distintas sociedades que habitaron el nuevo continente a partir de la llegada de Cristóbal Colón. La imposición de la religión católica a nuestros pueblos ancestrales de nuestro continente originó la desaparición de sus propias creencias.

Asimismo, las lenguas de cada pueblo cedieron ante la imposición del idioma castellano en sus territorios. La mayoría de los países de Hispanoamérica reconoce este idioma como oficial en sus constituciones políticas. Pero también, se homologó el sistema comercial y monetario de las colonias recién conquistadas logrando expandir las manifestaciones culturales del Reino de España a nuevas tierras y consiguiendo más siervos para la monarquía.

Así, desaparecieron las manifestaciones propias de cada pueblo y las fiestas populares como las de siembra y cosecha andina fueron reemplazadas por homenajes a los apóstoles cristianos. Este sincretismo cultural también originó la aparición de festejos tradicionales de Europa en el nuevo continente con sus propios matices. La liturgia católica, por ejemplo, marca el calendario de fechas importantes y jornadas de descanso en nuestros países, asimismo, se popularizaron las corridas de toros y el apareamiento de barras bravas que alientan a los equipos de fútbol desde los graderíos.

Una representación importante del apoyo popular a los equipos de fútbol se expresa en las gradas de los hinchas que elaboran cantos, gritos, silbidos, coreografías y puestas escénicas que los caracterizan y hacen únicos en relación a los otros equipos. Sin embargo, el apoyo de los individuos se generaliza y une en uno solo cuando el protagonista del encuentro es el seleccionado nacional en los torneos internacionales en los que participa, ya sean torneos amistosos u oficiales.

1.2. Origen de las murgas uruguayas

En América del Sur se ubica la República Oriental del Uruguay. Este país toma su nombre del río Uruguay que en guaraní, lengua ancestral de sus pueblos originarios, significa río

donde vive el pájaro. Con aproximadamente tres millones y medio de habitantes, Uruguay es un ícono del fútbol mundial como organizador y ganador de la primera copa del mundo en este deporte. En 1930 se proclamó el primer campeón del mundial de fútbol.

Esta es una de sus características culturales que se nutren de las manifestaciones colectivas de los individuos que apoyan a los equipos locales y a la selección nacional con cánticos de aliento desde las barras de los estadios. A partir de la murga, un género artístico popular que acompaña la música con teatro comúnmente practicado en nuestro continente con instrumentos de percusión y viento, se han construido estos himnos deportivos que entonan las barras bravas, como se conocen a las agrupaciones identificadas con un equipo de fútbol profesional.

De acuerdo a Pilar Piñeyrúa, en su artículo “La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya”, publicado en la Revista Confluencia de Mendoza- Argentina, “La murga uruguaya es un género musical-teatral del carnaval, y como tal ocupa un lugar en el campo de la cultura popular de ese país” (Piñeyrúa, 2007). Así se justifica que el colectivo humano las use y adecúe dentro de los estadios para mostrar su respaldo a los equipos de fútbol.

Piñeyrúa resume el desarrollo de las murgas desde sus orígenes más populares. Inicia en 1880 describiendo a la murga como grupos humanos que circulaban por las calles de Montevideo así: “[...] cantan, hacen sonar latas, platillos, tambores, bailan. Algunos están disfrazados (apenas con trapos). Piden alguna moneda a todo el que se cruce. [...]” (Piñeyrúa, 2007). De acuerdo al artículo que se menciona en el párrafo anterior.

A pesar de los cambios que ha experimentado la murga, desde su génesis hasta los tiempos modernos en los que se ha convertido en la identidad de grupos reconocidos, este ritmo festivo se mantiene en el ADN de los uruguayos y se adapta a sus manifestaciones emocionales colectivas como la política, la religión y el deporte. Actualmente, podemos citar a “Bersuit Vergarabat” y “Adelante Catalina”, por ejemplo, como exponentes musicales del cono sur que han elevado a una categoría comercial esta expresión cultural.

Es importante aclarar que la murga no solo es la expresión escénica intangible, sino que, también recibe este nombre el colectivo que la caracteriza. Entonces, las murgas son, también, los grupos que acompañan a las barras bravas en los encuentros deportivos y generan una identidad audiovisual del equipo al que apoyan. Sus cantos se popularizan a

través de sus reproducciones en los eventos, los medios de comunicación y las redes sociales. Las murgas se constituyen en un símbolo para el conglomerado humano que se encuentra a partir de su condición de hinchas de un equipo de fútbol.

En Uruguay la tradición ha logrado que la expresión popular en música y teatro se consoliden en una sola expresión, reconocida a nivel mundial, que ha traspasado las fronteras y se ha tomado también el corazón de los argentinos, vecinos de Uruguay con quienes no solo comparten historia política, sino también, cultural especialmente la que respecta a la importancia social que dan al fútbol.

1.3. Transformación de las murgas a manifestaciones futbolísticas

“Como siempre, como nunca, la murga, con su canto, tiene que hacer pensar, reír, soñar. Otra vez es carnaval.” (Piñeyrúa, 2007). Siguiendo con la publicación de Pilar Piñeyrúa se puede afirmar que la murga es parte de la gran cultura uruguaya. El intangible con el que conviven todos diariamente. Esa tradición tan propia termina siendo un referente en la vitrina desde la que se expone la sociedad uruguaya que se involucra, inclusive, con uno de sus mayores méritos reconocidos a nivel mundial.

El canto popular se traslada a los graderíos y se convierte en un referente en la disputa por la popularidad del equipo y de las barras que los respaldan. Los medios de comunicación conocen que esta rivalidad puede ser efectiva en el marketing futbolístico y las presentan masivamente. En las redes sociales se pueden observar videos que maximizan esta “rivalidad de hinchadas” y exponen los principales cánticos de apoyo que se entonan al ritmo de las murgas.

En un video alojado en internet, por el grupo denominado Guerra de Hinchadas, se pueden apreciar los distintos gritos de ánimo en los estadios bajo del título de “Top 8 Hinchadas De Uruguay | GuerraDeHinchadas”. Estas memorias audiovisuales abundan en diferentes sitios de internet que alientan la competencia entre murgas lo cual, constituye un hito cultural del pueblo uruguayo.

La murga es sinónimo de fiesta y carnaval para las y los uruguayos. Esa fiesta se viste de celeste y blanco durante los partidos que disputa la selección nacional y se impulsa desde las murgas que se ubican entre la hinchada para alentar los gritos de todos. La unidad del pueblo se expresa en su apoyo al equipo de Uruguay con música y bailes, caras y cuerpos pintados,

que, desde dentro del estadio retumban en una sola voz impulsada por decenas de miles de hinchas.

Todo esto ha consolidado al fútbol uruguayo como un componente social que teje sus propios símbolos únicos y que se reproduce y desarrolla en los míticos estadios en los que la selección juega sus partidos. Todo es parte de un todo que ha consolidado al país del sur como una potencia futbolística que tradicionalmente resulta seleccionado representante del continente en las copas mundiales debido a su alto nivel técnico y deportivo.

Pero estas costumbres se encuentran también en otros países de Latinoamérica, incluso por Brasil, país conquistado por Portugal que, sin compartir el lenguaje castellano, sí vive con igual emoción la fiesta deportiva que representa el fútbol. En su frontera común comparten las expresiones culturales y desde ahí surgen nuevas expresiones de sincretismo. Así, en toda Latinoamérica las distintas barras bravas se constituyen en culturas que se manifiestan, mayoritariamente, en los torneos internacionales de los equipos locales profesionales y de la selección nacional.

1.4. Las barras bravas en América Latina

Como ya se ha explicado en este documento de investigación las barras bravas en América Latina tienen sus propias características, que las distinguen de otras culturas similares. En este ítem se expondrán los casos de otros países en los que se replican los casos de unión entre la música popular y el fútbol en sus cantos de apoyo. Con apoyo de investigaciones anteriores es posible indicar casos específicos de grupos de territorios locales que son representados por equipos profesionales de fútbol.

1.5. Las barras bravas en el continente desde los equipos locales

En el trabajo de grado de Esteban Agudelo Márquez, para la obtención del título de antropología en la Universidad de Antioquía, elaborada en 2018, se detalla un estudio histórico de dos equipos locales. El equipo peruano Alianza Lima y el Atlético Nacional de la ciudad de Medellín en Colombia. La presente investigación toma elementos del documento mencionado, los estudia y analiza en función de que determina la existencia de “[...] una identidad social que los representa como clubes que han sobresalido en sus respectivos países en diferentes épocas.” (Agudelo, 2008).

En sus palabras, Agudelo explica los símbolos de ambos equipos y los describe claramente. El estadio, la hinchada, los colores, los goles y la alegría son íconos de esta cultura y generan un sentido de pertenencia en los fanáticos que acuden a las gradas para apoyar a sus equipos.

“[...] los estadios Alejandro Villanueva del club Alianza Lima, y el estadio Atanasio Girardot de la ciudad de Medellín lugar en donde el club Atlético Nacional oficia su localía, estos lugares, son sin duda una representación alegórica sin igual para los hinchas de los equipos en cuestión, ya que son el hogar del equipo y a la vez de sus hinchas, el sentido de pertenencia que tienen los hinchas por estos estadios.”.
(Agudelo, 2008)

En el documento que se cita, el autor nos propone un análisis de la relación entre los equipos y sus hinchadas revelándonos que, uno de los nexos más fuertes que se construyen es el del sentido de pertenencia a un colectivo en el que pueden manifestarse:

“[...] sus seguidores, ya que estos visibilizan los estadios en donde el equipo juega de local, como un segundo hogar, lugar en donde según ellos, se desestresan y se sienten bien haciendo parte de una multitud, logrando una sensación de catarsis colectiva, y sintiéndose incluidos dentro de un grupo [...]” (Agudelo, 2008).

Respecto al equipo deportivo peruano llamado Alianza Lima, Agudelo explica el carácter de representatividad social de este conjunto asegurando que sus seguidores son de carácter “popular- obrero”. De hecho su investigación nos da indicios claros de la relación del fútbol con los sectores populares que se mantienen fieles a sus equipos. Sobre esto Agudelo asegura que el origen de la llegada del fútbol a nuestros países, especialmente a Perú, como un nuevo entretenimiento fue acogido, mayoritariamente, por los sectores humildes que se veían limitados al ejercicio de otras prácticas por la falta de recursos, así indica que:

“[...] de este modo fue que los jóvenes de carácter más humilde se encontraron con un nuevo deporte de conjunto, que les llamaba la atención y que se podía jugar en cualquier espacio vacío, solo con una pelota de trapo [...]” (Agudelo, 2008).

Aterrizando esta perspectiva al caso específico del Alianza Lima el documento citado describe algunas de las acciones que consolidaron a este equipo entre los sectores populares. Así se originan los lazos emocionales entre el conjunto y sus seguidores desde la interacción e identificación de los peruanos con el equipo. Dice, por ejemplo, que:

“Los jóvenes fundadores del Club Alianza Lima acostumbraban jugar en medio de la calle Cotabambas, para esa época se jugaba con una pelota de trapo elaborada con medias viejas rellenas y cosidas, este club proviene de un origen humilde y sus fundadores no tenían el poder adquisitivo para adquirir las pelotas que eran traídas desde Inglaterra” (Agudelo, 2008).

No solo la dirigencia deportiva tiene relevancia pública relacionada al equipo, sino que, también sus fanáticos más leales alcanzan la fama por sus manifestaciones de permanente apoyo y que consolidan la identidad del equipo. Estas expresiones son más visibles justamente en los equipos de origen popular, que se han fundado sin el auspicio del sector empresarial o bancario. Regresando a Uruguay, encontramos justamente en estas expresiones, el origen de la palabra *hinch*a que define a un seguidor de un equipo de fútbol. Agudelo menciona que:

“[...] todas las investigaciones llevan al Club Nacional de Fútbol de Montevideo, en el cual existió un utilero encargado de inflar (hinchar) las pelotas para los partidos, su nombre era Prudencio Miguel Reyes y era ferviente fanático del Club Nacional de Fútbol, tanto así que gritaba a todo pulmón para que su equipo ganara, la gente al ver tan peculiar forma de vivir cada partido lo comenzó a llamar hincha por su profesión de inflapelotas.” (Agudelo, 2008).

Esta capacidad de organización de los hinchas, en especial desde los sectores más pobres, también ha impulsado el desarrollo del fútbol en América Latina, su capacidad de organización para la realización de trabajo colectivo se replica también a gran escala con las federaciones profesionales de fútbol que se integran por estos combinados internos. La condición de los sectores populares que dirigen los equipos de fútbol, permiten que se imponga un sentido cooperativista, al menos en origen, para la organización oficial de los torneos y las competencias.

Sobre el Club Atlético Nacional de la ciudad de Medellín, Agudelo diferencia el tiempo de existencia de este en comparación al Alianza Lima, pero enfatiza en el carácter popular del equipo, así expone que:

“El nacimiento del club Atlético Nacional no es tan antiguo como el del club Alianza Lima, pero tiene ciertas similitudes en cuanto a la referencia en lo popular y la clase humilde y obrera de donde surgieron ambos clubes.” (Agudelo, 2008).

Otra diferencia entre el desarrollo del fútbol en varios países es que mientras en Perú el deporte se popularizó rápidamente debido a la facilidad de su práctica, en Colombia se desarrolló un proceso distinto con la realización de partidos en los espacios de las élites económicas. De hecho, el estudio dedica su atención al Club Atlético Nacional que se diferencia de sus competidores más cercanos por su inicio humilde en el que, según la investigación, jugaban albañiles y zapateros que escapaban de la pobreza de esa manera.

Asimismo, detalla que este equipo fue el primero en constituir un modelo denominado “Puros Criollos”, que priorizaba la contratación de jugadores y técnicos nacionales para consolidar el carácter popular, a través del fortalecimiento de los lazos emocionales con su hinchada que demuestra su confianza en sus representantes deportivos. Con un modelo similar a la selección buscaron acaparar mayor hinchada entre las y los colombianos.

“Los orígenes del club, como lo demuestra la historia, por lo menos en sus primeros 30 años fueron de carácter humilde, algo que se puede relacionar también con el club Alianza Lima.”, dice Agudelo en su estudio de investigación. Sin embargo, aclara que el desarrollo económico del club colombiano lo separó de su target social original volviendo al modelo de compra y venta de jugadores nacionales y extranjeros. Además, explica un fenómeno que diferencia a estos clubs deportivos del resto de América Latina y, que es, la participación directa sobre ellos de los carteles colombianos de Cali y Medellín, durante la época de su florecimiento en Colombia. Es conocido que Pablo Escobar, por ejemplo, contrataba a los equipos y jugaba en su contra mientras cumplía su condena legal en una cárcel especial que construyó él mismo en Medellín.

Respecto a las barras populares de ambos equipos, Agudelo explica que el Club Atlético Nacional es acompañado permanentemente por “Comando Svr” y el Alianza Lima por la “Barra Aliancista”. Son, generalmente, los grupos reconocidos de apoyo los que marcan los cantos y consignas de los equipos en los estadios, es así que nos describe una característica peculiar que nos habla de la construcción de sus gritos de apoyo, así dice que:

“[...] el Comando sur opta por no utilizar la letra u en cualquier escrito que realicen, ya que esta letra representa el símbolo de su equipo rival ‘Universitario de Deportes’, por este motivo los barristas de Alianza Lima utilizan la v en vez de la u” (Agudelo, 2008).

Es importante mencionar que estas barras bravas también tienen un componente negativo en su accionar y es la manifestación de la violencia entre sus integrantes y de estos con los de otros equipos. Es conocido que los enfrentamientos entre las hinchadas, situación que ha provocado consternación en reiteradas ocasiones debido a las víctimas, inclusive mortales, que estas actividades han dejado como saldo.

A pesar de que los equipos locales cuentan con una característica popular en su génesis y desarrollo, esta realidad no se repite en las selecciones nacionales que suelen recoger el apoyo de la mayoría de los ciudadanos de un país que apoyan a sus países desde diferentes espacios. En esta hinchada general se encuentran con mayor frecuencia las clases altas y bajas. Lo que hace que los cantos de apoyo tengan menos carga popular.

CAPÍTULO II

LAS BARRAS BRAVAS Y LA CULTURA EN EL FÚTBOL ECUATORIANO

2.1. Llegada de las barras bravas al Ecuador

El escritor uruguayo, Eduardo Galeano, relata una anécdota de uno de los equipos más populares del Ecuador y las manifestaciones de la hinchada en un estadio tradicional de Quito, la capital del país. En su libro *El fútbol a sol y sombra* narra que su colega ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, volvió al país tras su exilio en Chile por el año de 1960 y asistió a un tradicional encuentro del Aucas, popular equipo ecuatoriano.

Previo al juego, los realizadores del evento solicitaron a la multitud guardar un minuto de silencio en honor a la madre del árbitro principal que había fallecido días antes. Obedientemente la hinchada honró la memoria de la mujer. Esto, describe el cuento, causó sorpresa al poeta ecuatoriano que conocía bastante bien la reacción de las barras en relación a los árbitros, especialmente, cuando estos fallaban jugadas contra algún equipo. Posteriormente, inició el partido en el que los graderíos explotaron de alegría.

“A los quince minutos estalló el estadio: gol de Aucas. Pero el árbitro anuló el gol, por fuera de fuego y de inmediato la multitud recordó a la difunta autora de sus días. ¡Huérfano de puta! rugieron las tribunas” (Galeano, 2014).

La emoción de las hinchadas no solo involucra a los cantos populares, sino que, también se immortalizan en la literatura de nuestro continente a través de la narración de sus propias anécdotas adquiridas gracias a la pasión de los autores por el fútbol.

2.2. Análisis de las barras bravas de los equipos más destacados del fútbol ecuatoriano, desde el punto de vista académico

Para desarrollar este análisis se ha considerado que en la categoría de más destacados del fútbol ecuatoriano se deben considerar a los equipos Barcelona Sporting Club, Liga Deportiva Universitaria de Quito, Sociedad Deportiva Aucas y Club Sport Emelec. Respecto a las barras bravas, específicamente, analizaremos las consignas de la *Sur Oscura*, grupo de apoyo al Barcelona de Guayaquil, a la *Muerte Blanca* barra brava de la Liga de Quito, *Armagedón* del Aucas de Quito y *Boca del Pozo* del Emelec de Guayaquil.

2.2.1. Barcelona Sporting Club- Barra *Sur Oscura*

Fundada el 13 de diciembre de 1995 en Guayaquil, como un consenso entre pequeños grupos de hinchas, es reconocida a nivel nacional como una agrupación peligrosa debido a sus comportamientos de carácter violento en medio de los enfrentamientos con otros hinchas. Sus fundadores decidieron este nombre en honor a su histórica ubicación en la sección General Sur de la sede del equipo, el Estadio Monumental Isidro Romero Carbo.

Los cantos de apoyo al equipo amarillo o torero, como popularmente se le conoce al Barcelona Sporting Club, son emotivas y cargadas de expresiones de lealtad absoluta al equipo y sus colores. Los títulos y las letras evocan el sentido de identidad y pertenencia al colectivo. En esta investigación se presentan tres casos por cada una de las barras que analizaremos

Caso 1- Sur Oscura

Esta es la barra brava de los toreros

Esta es la barra brava de los toreros
la q le pide al 'barce' salir primero
hay q dejar la vida por los colores
vamos pongan más huevos los jugadores
para ser campeones

Caso 2- Sur Oscura

Barcelona estás adentro del corazón

Te juro que te amo
No puedo abandonarte te sigo a todas partes
Siempre allí estoy yo voy de corazón
Vamos que este año la copa hay que ganar

Este sentimiento no lo cambiaré jamás
Barcelona estás adentro del corazón

Caso 3- Sur Oscura

Esta hinchada ya te lo demostró

Esta hinchada ya te lo demostró
Que en las malas nunca te abandonó
Barcelona te llevo en el corazón
Esta hinchada se merece ser campeón

Caso 4- *Sur Oscura*

Esta es la barra brava de los toreros

Esta es la barra brava de los toreros
la que le pide al Barce salir primero
hay que dejar la vida por los colores
vamos pongan más huevos los jugadores
para ser campeones

Caso 5- *Sur Oscura*

Los azules

Pongas huevos, Barcelona y vaya al frente
que esta tarde, tenemos que ganar
pongan huevos que aquí está tu gente
la que te quiere y nunca te va dejar
los azules esos putos hijos nuestros
los de Quito, y los de la Liga
Son cagones que van en patrullero
Con policía para el monumental
Yo te sigo, viejo barcita querido
Eres el pueblo, eres el carnaval
La alegría para toda esta gente
Las que este año, la vuelta quiere dar.

En el caso de los cantos expuestos se puede corroborar que existen vínculos emocionales entre los hinchas y su equipo. Los cantos reafirman la identidad propia de cada grupo y aunque la mayoría exalta el apoyo a sus clubes, otras son de carácter confrontativo contra sus principales rivales deportivos.

2.2.2. Liga Deportiva Universitaria- Barra Muerte Blanca

Esta barra brava nació en 1998, el mismo año en el que fue fundada su sede, el Estadio Rodrigo Paz Delgado, ubicado al norte de la capital. Su nacimiento es el resultado de la unidad de acciones entre varios grupos de hinchas, especialmente de “Los descamisados” que se autodescribieron como jóvenes de 15 a 24 años de distintos sectores de la ciudad unidos por la pasión y el cariño por Liga Deportiva Universitaria de Quito.

Este grupo también ha sido acusado por escenas de violencia que han trascendido el espectáculo futbolístico, como parte de una disputa permanente por imponerse sobre el resto de colectivos similares. Esta barra tiene una característica especial y es que cuenta con un nada despreciable apoyo continental y mundial como resultado de los triunfos deportivos de la Liga de Quito, hace una década, que la ubicaron en el mapa internacional. La Copa Santander Libertadores de América (2008), la Copa Sudamericana (2009), la Recopa (2009 y 2010) y el vicempeonato del mundial de clubes en Japón (2008).

Su puesta escénica incluye la colocación de telas pintadas con mensajes de apoyo o de causas sociales de respaldo en las mallas separadoras de la cancha con los graderíos de las barras, su ubicación en el estadio del equipo fue variando desde 1997 donde se tomaron la General Norte alta, para luego estar en la General Norte Baja y terminar desplazándose permanentemente a la General Sur del Estadio Rodrigo Paz Delgado.

Caso 1- Muerte Blanca

Es un sentimiento que lo llevo adentro de mi corazón

Esta es la famosa banda que te alienta siempre,
Se llama la Muerte Blanca siempre está presente,
La que corre a los toreros y a la policía,
Vamos a dejar el alma y a cantar con alegría.
Ooohhh es un sentimiento que lo llevo adentro de mi corazón,
Seeee yo daría todo por ir a la cancha y verte campeón,

Siiiiiiiiii ponga ponga huevos para que este año pueda festejar,
Una vuelta más.

Caso 2- *Muerte Blanca*

Esta es la banda loca del funebrero

Esta es la banda loca del funebrero,
La que le sigue a Liga donde juguemos,
La que deja la vida por los colores,
La que le pide aguante a los jugadores
Para ser campeones,
Para ser campeones.

Caso 3- *Muerte Blanca*

Eres mi vida

Eres mi vida,
eres mi alegría,
sos lo más grande,
que hay en mi vida.

Y a los Quito

(Putos)

Y a los toreros

(Reputos)

yo soy de Liga,

porque tengo

HUEVOS.

Dale ohhh, dale ohhh.

dale ohhh, dale ohh.

Caso 4- *Muerte Blanca*

Liga siempre yo te seguiré, no te dejé

Liga siempre yo

te seguiré,

(NO TE DEJÉ)

No te dejé,

(Y AHORA QUÉ)

y ahora menos

que te quiero más y más.

Dale Liga,

dale Liga

Marihuana no

me faltará,

(TAMPOCO FE)

tampoco fe,

soy de la muerte que es

de puro corazón,
soy de muerte.

Caso 5- *Muerte Blanca*

No me importa el periodismo y policía

No me importa el periodismo y policía,
no me importa donde vayas a jugar,
siempre te seguiré toda la vida,
poniendo la fiesta y el carnaval,
Esta banda es conocida por su gente,
por la gente que siempre te va alentar,
como alienta, como grita y se la aguata
es la famosa banda de la central
porque hoy dejo todo y voy a ver al funebrero,
mi pasión, mi locura, mi droga, mi descontrol,
y al jugador que deje la vida por estos colores
porque yo la dejo por gritar liga campeón.

La expresión artístico cultural de los integrantes de la *Muerte Blanca* es popularmente conocida también como la “murga de Liga”, esto es una muestra de la incidencia de las murgas uruguayas y argentinas en la construcción de las manifestaciones de apoyo en la localidad ecuatoriana, es decir, esta “forma” de apoyar a un equipo de fútbol consiste en la construcción de sentido de pertenencia, cánticos, banderas, instrumentos, bailes, expresiones particulares de apoyo y todo esto bajo una misma identidad cultural dentro de la sociedad. Al ser una construcción popular, los hinchas ecuatorianos se ven influenciados por el comportamiento de agrupaciones similares y replican esta “forma” de apoyo en sus propias realidades con pequeñas adaptaciones. Esto significa una menor influencia cultural de nuestro territorio en las identidades deportivas.

En este caso también se evidencia que así como existen expresiones de apoyo sentido al equipo, también se expresan con palabras populares y vulgarismos en consignas contra otros clubes deportivos. Esto es, además de una muestra de confrontación con otras hinchadas, es

muestra de la poca tecnificación de los cánticos en los estadios en los que la violencia puede impulsar acciones incluso físicas.

2.2.3. Sociedad Deportiva Aucas- Barra *Armagedón*

Los datos de origen de la barra *Armagedón* son menos claros, no existe mayor información respecto a su origen a partir de otros grupos menores, por organización propia o por impulso de los dirigentes deportivos. Su nacimiento se ubica a finales de los 90s, al igual que las otras barras de los equipos de igual categoría, se presentó por primera vez en 1998 en las gradas del estadio Gonzalo Pozo Ripalda conocido también como el estadio de Chillogallo, actual casa del equipo también conocido como “Marañón”.

Es importante indicar que Sociedad Deportiva Aucas es producto cultural de un Ecuador petrolero y amazónico, el nombre del equipo es un homenaje a los bravos pueblos no contactados del oriente ecuatoriano. Sus hinchas son mayoritariamente vecinos del sur de Quito, es identidad del pueblo y orgullo de los ancianos que crecieron con sus triunfos. De ahí, las expresiones más populares de apoyo evocan elementos y símbolos de la selva, el combate y el nacionalismo desde la voz popular *¡Aucas, Marañón o la guerra!* Es el grito principal en las canchas.

Caso 1- Armagedón

Aucas locura

Aucas locura que tenemos aguante eso no hay duda
Aucas te quiero si no puedo alentarte yo me muero
vamos vamos orientales te venimos a ver
esta banda está loca no podemos perder.

Caso 2- Armagedón

Soy del Sur de la ciudad de la cerveza

Soy del Sur
de la ciudad
de la cerveza
y el carnaval..

y yo Aucas te quiero así,
voy alentarte hasta morir!
y llega el domingooo..
y agarro mi bandera
y le voy a ver al Aucas
no importa donde sea..
desde pequeño
yo te sigo a todas partes
cada ves te quiero más,
y más, y maáas.....

Caso 3- *Armagedón*

Vamos, vamos, vamos Orientales

Vamos, vamos , vamos Orientales,
la banda tiene aguante
y siempre está presente
no me importa si ganas o pierdes
local o visitante
te sigo a cada instante
no se compara
este sentimiento en ninguna barra
vaya a donde vaya
Armagedón siempre te acompaña.

Caso 4- *Armagedón*

Me voy a ver al Aucas

Yo soy del sur de la ciudad
de la cabeza y carnaval
y yo Aucas te quiero así
Voy alentarte hasta morir
Ya llega el domingo. Agarro la bandera

Me voy a ver al Aucas
No importa donde sea
Desde pequeño yo sigo a todas partes
Cada vez te quiero más y más.

En el caso de Aucas es posible decir que es el equipo que representa mejor a los sectores populares de la capital, su ubicación al sur de Quito, es un nicho de los hinchas que llegan desde los extremos de la urbe para manifestar su apoyo. Aucas es una marca más allá de la situación económica y profesional de sus jugadores. Permanece en las venas de un pueblo nacionalista que encuentra en el equipo a su par y le canta los domingos.

2.2.4. Club Sport Emelec- Barra *Boca del Pozo*

La *Boca del Pozo* es la barra brava más antigua del país, a diferencia de las anteriores que se han presentado en esta investigación, no fue fundada a finales de los años 90, sino que, nació en 1980 en los barrios de Guayaquil. No solo fue la pionera en la organización de los hinchas para apoyar a los jugadores, también fueron los pioneros de la murga en el país. En las gradas de los estadios del país se escuchaban nuevos cantos, instrumentos y gritos. Los complejos se vestían de azul con las nuevas banderas gigantes que la barra llevaba junto a Emelec. Los otros equipos vieron la necesidad de organizar a sus hinchas.

Se ubican en el centro de la general del Estadio Capwell, casa del equipo conocido como eléctrico o millonario y lo defienden con pasión e incluso violencia. Los enfrentamientos entre la *Sur Oscura* y la *Boca del Pozo* han sido problemáticos y agresivos. La ciudad debe esconderse e ir a dormir para evitar robos, golpes o enfrentamientos con los hinchas que compiten físicamente por probar que su equipo es mejor.

Sin embargo, la *Boca del Pozo* busca dejar una impronta cultural en la ciudad y el país, es así que tiene una reconocida y amplia banda murguera que asegura el festejo y el carnaval en todos los estadios que visita Emelec. Tiene, además, más de 30 murales sobre la historia del equipo.

Caso 1- *Boca del Pozo*

Jamás podré olvidar al Club sport Emelec

¡Jamás podré olvidar
Al Club Sport Emelec!
Siempre dispuesto a ganar
Nadie lo puede vencer
No sé por qué
De ti me enamore
Cuando te vi jugar
Será en tu buen jugar
Que pones al vencer..
O el cielo azul y plomo
que se refleja en ti....

Caso 2- Boca del Pozo

La Boca te va a alentar

Yo soy de la Boca del Pozo
Más conocida en el mundo entero
Alentando al Bombillo
Con la alegría de los boqueros
Te sigo a todas a partes
Donde quiera que vas a jugar
Y digan lo que digan
La boca del pozo te va alentar
La boca te va alentar
Te va alentar
Te va alentar..

Caso 3- Boca del Pozo

No me arrepiento de este amor

No me arrepiento de este amor
Aunque me cueste el corazon
Llevo la camiseta del ballet
Y yo voy a morir por emelec

Cuando vengan los demás
Le vamos a demostrar
Que la boca es brava de verdad
Camina sin custodia policial
Y aunque no demos la vuelta
Emelec es una fiesta
La locura de la droga y del alcohol

Caso 4- Boca del Pozo

Soy de esta hinchada que es de puro corazón

Marihuana no me faltará, tampoco fe
soy de esta hinchada que es de puro corazón
soy de Emelec
malos buenos momentos pase no te dejé
y ahora menos que te quiero más y más
dale Emelec

Caso 5- Boca del Pozo

No me falles Emelec

Yo te vine a ver
x2 te llevo en el corazón
no me falles Emelec
te queremos ver campeón
un día tirado en una esquina
halando cocaína
para pasarla bien
me voy al Capwell
fumando marihuana
tomando una patucha
para venirme a ver
esta es tu hinchada
está mal de la cabeza

con droga y con cerveza

yo te he venido a ver

Las características comunes de estos grupos son evidentes. Su condición popular tiñe a los cantos de gritos confrontativos que evoca, en algunos casos, el uso de alcohol y sustancias estupefacientes como característica del apoyo a sus equipos. Son murgas alegres y festivas que componen cantos, generalmente cortos, al ritmo de tambores y platillos. Sus rimas son poco tecnicadas y las palabras se abrevian o alargan a conveniencia para que calcen en el ritmo. La academia es un actor de gran impulso en estos casos en los que se juntan manifestaciones culturales de diversos tipos y construyen la identidad del colectivo.

CAPÍTULO III

PRODUCCIÓN MUSICAL PARA FORTALECER LA IDENTIDAD

3.1. Las barras bravas como nueva propuesta de composición musical

Este trabajo es realizado a partir de la necesidad de construir una identidad musical en el ámbito deportivo, sobre todo en el fútbol, considerando que el Ecuador es uno de los países con más afición a este deporte en nuestro continente y que las barras de algunos de sus equipos resaltan sobre las de otros países, es necesario que la selección de fútbol de nuestro país cuente con cánticos, compuestos específicamente para ella, pues las barras que son utilizadas ahora en el estadio, son variaciones de cánticos ya hechos para otros equipos.

A partir del estudio de técnicas corales y de composición, generado por músicos académicos a nivel internacional, como Isabel Villagar en su libro *Guía Práctica para cantar en un coro*, o Samuel Adler con su obra *El estudio de la orquestación* y David Ferreiro con Nicolás Rincón quienes escribieron *Bandas de Música: contextos interpretativos y repertorio*; fue posible diseñar una propuesta de productos artísticos basados en la cultura popular y la técnica musical.

En ese sentido, se presenta una oportunidad histórica para la academia con el objetivo de lograr la tecnificación de los cantos de apoyo en los estadios de fútbol.

3.2. Propuesta de productos artísticos

Este trabajo consiste en la presentación de la composición coral de cinco barras dedicadas a la Selección Ecuatoriana de fútbol y un trabajo de investigación que a través de temas teóricos, explique la importancia de este proyecto para el desarrollo cultural de las barras.

Desde la inspiración del autor de esta propuesta, se considera que la realización de este trabajo es una gran manera de manifestar el apoyo a la selección y abrir un nuevo espacio a la unión entre música y deporte. Es una retribución a las alegrías colectivas que estas manifestaciones culturales se expresan en las gradas apoyando al combinado.

Para la composición de estas cinco obras, el autor escogió para la interpretación a un coro normal, es decir con sus cuatro voces que son: soprano, contralto, tenor y bajo, además de dos trompetas en si bemol, un trombón, bombos y platillos, la segunda trompeta y el trombón hacen su aparición, únicamente en la última canción. Todas las obras están en tonalidad mayor y en compás de cuatro cuartos.

Es importante aclarar que, en esta propuesta se presentan canciones cuyos coros podrían ser adaptados a los cánticos en los estadios, por lo que, el presente documento es un aporte a la construcción de identidad de la hinchada de la Selección Nacional, así como, al desarrollo cultural y el posicionamiento de consignas positivas que exalten las virtudes del equipo de todos.

3.2.1. “Amarillo, azul y rojo”

La primera canción, tiene por título "Amarillo, azul y rojo", está en la tonalidad de Sol mayor y su letra habla del significado que toman los colores de nuestra bandera Y cómo alimentan la pasión de su hinchada tricolor. Se inspira en uno de los principales símbolos de la expresión cultural futbolística que es el combinado tricolor conocido también como “la piel del país”.

Amarillo, azul y rojo

Hoy la vida está de fiesta
Porque juegas Tricolor,
Siente el calor de tu tierra
Que te alienta selección.
Tú borras las diferencias
Que marca la sociedad,
Hoy todos somos tus hijos
Y te damos nuestro amor
De amarillo, azul y rojo,
Yo me pinto el corazón.
Vamos, vamos Tricolor,
Hoy ganamos Ecuador.
Desde la mitad del mundo
Te venimos a cantar,
Eres mi pasión y orgullo
Y a tu lado quiero estar.
Porque no importa si pierdes
O si no sales campeón,
Tu valor está en la gente
Que te ama Ecuador.

De amarillo, azul y rojo
Yo me pinto el corazón.
Vamos, vamos Tricolor,
Hoy ganamos Ecuador.
De amarillo, azul y rojo
Yo me pinto el corazón.
Vamos, vamos Tricolor,

Amarillo, azul y rojo.

2

9

S
gas Tri - co - lor, sien - teel ca - lor de tu tie - rra que tea - lien - ta se - lec - ción. Tú bo - rras

A
gas Tri - co - lor, sien - teel - ca - lor que tea - lien - ta se - lec - ción.

T
8
ga - mos Tri - co - lor, sien - teel ca - lor de tu tie - rra. Tú bo - rras

B
Tri - co - lor, sien - teel ca - lor de tu tie - rra se - lec - ción.

B^b Tpt.
9

Perc.
9

Detailed description: This system contains the first nine measures of the piece. It features five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts for B-flat Trumpet and Percussion. The Soprano part has the lyrics 'gas Tri - co - lor, sien - teel ca - lor de tu tie - rra que tea - lien - ta se - lec - ción. Tú bo - rras'. The Alto part has 'gas Tri - co - lor, sien - teel - ca - lor que tea - lien - ta se - lec - ción.'. The Tenor part has 'ga - mos Tri - co - lor, sien - teel ca - lor de tu tie - rra. Tú bo - rras'. The Bass part has 'Tri - co - lor, sien - teel ca - lor de tu tie - rra se - lec - ción.'. The B-flat Trumpet and Percussion parts provide harmonic and rhythmic support.

13

S
las di - fe - ren - cias que mar - ca la so - cie - dad, hoy to - dos so - mos tus hi - jos y te da -

A
¡A - qui no hay di - fe - ren - cias! Hoy to - dos so - mos tus hi - jos y te da -

T
8
las di - fe - ren - cias que mar - ca la so - cie - dad. ¡Soy hi - jo de E - cua - dor!

B
Tú bo - rras di - fe - ren - cias, so - mos tus hi - jos y tea -

B^b Tpt.
13

Perc.
13

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The Soprano part continues with 'las di - fe - ren - cias que mar - ca la so - cie - dad, hoy to - dos so - mos tus hi - jos y te da -'. The Alto part has '¡A - qui no hay di - fe - ren - cias! Hoy to - dos so - mos tus hi - jos y te da -'. The Tenor part has 'las di - fe - ren - cias que mar - ca la so - cie - dad. ¡Soy hi - jo de E - cua - dor!'. The Bass part has 'Tú bo - rras di - fe - ren - cias, so - mos tus hi - jos y tea -'. The B-flat Trumpet and Percussion parts continue their accompaniment.

Amarillo, azul y rojo.

3

17

S mos nues-troa - mor. *f* A - ma - ri - llo, a - zul y ro - jo, yo me pin - toel co - ra - zón. Va - mos, va -

A mos nues-troa - mor. *f* A - ma - ri - llo, a - zul y ro - jo, yo me pin - toel co - ra - zón. Va - mos, va -

T 8 E - cua - dor. *f* A - ma - ri - llo, a - zul y ro -

B ma - mos. *f* A - ma - ri - llo, a - zul y ro -

B \flat Tpt. 17 *mf*

Perc. 17

21

S mos Tri - co - lor, hoy ga - na - mos E - cua - dor.

A mos Tri - co - lor, hoy ga - na - mos E - cua - dor.

T 8 jo. ¡Va - mos E - cua - dor!

B jo. ¡Va - mos E - cua - dor!

B \flat Tpt. 21

Perc. 21

Amarillo, azul y rojo.

4
25

S

A

T

B

B \flat Tpt.

Perc.

29

S

A

T

B

B \flat Tpt.

Perc.

mf En la mi - tad del mun - do, por - que e - res mi pa - sión te voy a can -

mf - de la mi - tad del mun - do, yo te voy a can - tar e - res mi pa - sión

mf es - de la mi - tad del mun - do te ve - ni - mos a can - tar, e - res mi pa - sión yor - gu -

mf la mi - tad del mun - do te voy a can - tar

29

mp

29

Amarillo, azul y rojo.

5

33

S tar. Yo te a - mo por-que noim - por - ta si pier-des o si no sa-les cam-peón,

A y a tu la - do es-toy, aun - queno sal-gas cam - peón.

T llo ya tu la - do que-roes-tar. Por-que noim - por - ta si pier-des o si no sa-les cam-peón,

B mi pa-sión, mior - gu - llo. Noim-por-ta si tú pier - des.

33

B^b Tpt.

Perc.

37

S ¡E - res gran-de E-cua - dor! Te a - mo. *f* A - ma - ri -

A tu va - lor es-táen la gen - te que te a - ma E-cua - dor. *f* A - ma - ri -

T tu va - lor es-táen la gen - te que te a - ma E-cua - dor. *f* A - ma - ri - llo,a-zul y ro-jo,

B Tu va - lor es-tá en tu gen - te. *f* A - ma - ri - llo,a-zul y ro-jo,

37

B^b Tpt. *mf*

Perc.

Amarillo, azul y rojo.

6

41

S

llo, a - zul y ro - jo. ¡Va - mos E - cua - dor!

A

llo, a - zul y ro - jo. ¡Va - mos E - cua - dor!

T

8

yo me pin - toel co - ra - zón. Va - mos, va - mos Tri - co - lor, hoy ga - na - mos E - cua -

B

yo me pin - toel co - ra - zón. Va - mos, va - mos Tri - co - lor, hoy ga - na - mos E - cua -

41

B♭ Tpt.

41

Perc.

45

S

A

T

8

dor.

B

dor.

45

B♭ Tpt.

45

Perc.

Amarillo, azul y rojo.

7

49

S *f* *Sea*-ma - ri - llo,a-zul y ro - jo,

A

T 8

B *f* *Sea*-ma -

B♭ Tpt. 49

Perc. 49

53

S yo me pin - toel co - ra - zón. Va - mos, va - mos Tri - co - lor, hoy ga - na - mos E - cua -

A *f* *Sea*-ma - ri - llo,a-zul y ro - jo, yo me pin - toel co - ra - zón. Va - mos, va -

T 8 *f* *Sea*-ma - ri - llo,a-zul y ro - jo, yo me pin - toel co - ra -

B ri - llo,a-zul y ro - jo, yo me pin - toel co - ra - zón. Va - mos, va - mos Tri - co - lor, hoy

B♭ Tpt. 53 *mf*

Perc. 53

Amarillo, azul y rojo.

8

57

S

dor. E - cua - dor.

A

mos Tri-co-lor, hoy ga-na - mos E - cua - dor. E - cua - dor.

T

8 zón. Va - mos, va - mos Tri-co-lor, hoy ga-na - mos E - cua - dor. E - cua - dor.

B

ga - na - mos E - cua - dor. E - cua - dor.

57

B \flat Tpt.

57

Perc.

3.2.2. "¡Oh capitán, mi capitán!"

La segunda obra se llama "¡Oh capitán, mi capitán!", está en la tonalidad de Bb mayor y expresa la gratitud y cariño que tiene la hinchada de nuestra selección hacia el capitán, Luis Antonio Valencia Mosquera, jugador que ha llevado el nombre de Ecuador a lo alto, siendo declarado el mejor futbolista del país y habiendo sido parte del equipo inglés Manchester United durante los diez últimos años.

"¡Oh capitán, mi capitán!"

Toño, Toño querido
Esta tarde, yo te vengo a cantar.
Todo empezó como un juego
En el que tú eras campeón,
Todo empezó con tus sueños
Y tu amor por el balón.
Cuando entras a la cancha,
Sea el Old Trafford, o el Atahualpa,
Cada minuto lo juegas con pasión
Mientras yo espero para gritar tu gol.
¡Oh capitán, mi capitán!
La magia se viste de fútbol en tus pies.
¡Oh capitán, mi capitán!
Con éste canto yo te quiero agradecer.
¡Oh capitán, mi capitán!
De tu mano sé que vamos a vencer.
¡Oh capitán, mi capitán!
Esta hinchada siempre te va a querer.
Nos enseñaste a sudar la camiseta
Y a sentir orgullo de nacer en Ecuador,
A ver más allá de las apariencias
Y a entregar la vida con valor
Ahora Toño querido,
El partido terminó,
Pero siempre que juegues
Sonará tu canción.

¡Oh capitán, mi capitán!

La magia se viste de fútbol en tus pies.

¡Oh capitán, mi capitán!

Con éste canto yo te quiero agradecer.

¡Oh capitán, mi capitán!

De tu mano sé que vamos a vencer.

¡Oh capitán, mi capitán!

Esta hinchada siempre te va a querer.

¡Oh capitán, mi capitán!

Con éste canto yo te quiero agradecer.

¡Oh capitán, mi capitán!

Esta hinchada siempre te va a querer.

¡Oh capitán, mi capitán!

2
S *mf*

A *mf* - doem - pe - zó en

T *f* doem-pe - zó co - moun jue - go en el que

B *mf* - doem - pe - zó co-moun jue - go y tú

B^b Tpt. *mp*

Perc.

15

S

A un jue - go, fue - ron tus sue - ños yun ba - lón. Cuan -

T tú e - ras cam - peón, to - doem - pe - zó con tus sue - ños y tua - mor por el ba - lón.

B e - ras cam - peón, to - doem - pe - zó con tus sue - ños y tua - mor.

B^b Tpt.

Perc.

¡Oh capitán, mi capitán!

3

19

S *f* ¡An-do en - tras a la can - cha, sea el Old Tra - fford, ca - da mi - nu -

A do jue - gas e - res el me - jor en el A - ta - hual - pa, ca - da - mi -

T 8 *f* el A - ta - hual - pa, *mf*

B Se - a en el Old Tra - fford o el A - ta - hual - pa, tú

B♭ Tpt. 19

Perc. 19

23

S to lo jue - gas con pa - sión mien - tras yo es - pe - ro pa - ra gri - tar tu gol. ¡Oh

A nu - to lo jue - gas con pa - sión mien - tras yo gri - to tu gol.

T 8 *f* Oh

B jue - gas con pa - sión ya - qui yo quie - ro gri - tar tu gol.

B♭ Tpt. 23

Perc. 23

4 ¡Oh capitán, mi capitán!

27

S ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! La ma - gia se vis - te de fút - bol en tus pies. ¡Oh

A

T 8 ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! La ma - gia se vis - te de fút - bol en tus pies. ¡Oh

B

B \flat Tpt. 27

Perc. 27

31

S ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Con és - te can - to yo te quie - roa - gra - de - cer. ¡Oh

A

T 8 ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Con és - te can - to yo te quie - roa - gra - de - cer. ¡Oh

B

B \flat Tpt. 31

Perc. 31

¡Oh capitán, mi capitán!

5

35

S ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh

A

T ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh

B

35

B♭ Tpt. ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh

35

Perc. ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh

39

S ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Es - ta hin - cha - da siem - pre te va a que - rer.

A

T ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Es - ta hin - cha - da siem - pre te va a que - rer.

B

39

B♭ Tpt. ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Es - ta hin - cha - da siem - pre te va a que - rer.

39

Perc. ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Es - ta hin - cha - da siem - pre te va a que - rer.

6 ¡Oh capitán, mi capitán!

43

S 

A 

T 

B 

B \flat Tpt.  *f*

Perc. 

47

S  *mf* Me pon-go la ca - mi - se - ta

A 

T  *mf* Nos en - se - ñas-tea-mar la ca - mi - se - ta

B  *f* Nos en - se - ñas-tea su - dar la ca - mi - se - ta y a sen -

B \flat Tpt.  *mp*

Perc. 

¡Oh capitán, mi capitán!

51

S y a sen-tir or-gu-llo de na-cer a - quí. ¡So-mos i - gua - les, e - soes loim-por-tan - te!

A

T ya mi pa - is. ¡So-mos i - gua - les, e - soes loim-por-tan-te! ¡Gra-cias To - ño!

B tir or-gu - llo de na - cer en E-cua-dor. a ver más a-llá de las a-pa-rien - cias ya en-tre - gar la vi-da con a-mor.

51

B♭ Tpt.

Perc.

56

S *mf* ho-ra To - ño que - ri - do, el par - ti - do ter-mi - nó, pe - ro siem-pre que tú

A *f* ho-ra To - ño que - ri - do, el par - ti - do ter-mi - nó, pe - ro siem-pre que tú

T *mf* ho-ra To - ño que - ri - do, el par - ti - do ter-mi - nó, pe - ro siem-pre que tú

B *mf* ho-ra To - ño que - ri - do, el par - ti - do ter-mi - nó, pe - ro siem-pre que tú

56

B♭ Tpt.

Perc.

56

8 ¡Oh capitán, mi capitán!

60

S jue - gues so - na - ra tu can - ción.

A jue - gues so - na - ra tu can - ción. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! La

T jue - gues so - na - ra tu can - ción.

B jue - gues so - na - ra tu can - ción. *ff* ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! La

60

B \flat Tpt. jue - gues so - na - ra tu can - ción. *ff* ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! La

Perc. jue - gues so - na - ra tu can - ción. *ff* ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! La

64

S

A ma - gia se vis - te de fút - bol en tus pies. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Con

T

B ma - gia se vis - te de fút - bol en tus pies. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Con

64

B \flat Tpt. ma - gia se vis - te de fút - bol en tus pies. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Con

Perc. ma - gia se vis - te de fút - bol en tus pies. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! Con

¡Oh capitán, mi capitán!

9

68

S

A

T

B

68

B♭ Tpt.

Perc.

68

S

A

T

B

72

B♭ Tpt.

Perc.

72

és - te can - to yo te quie - roa - gra - de - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De

tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán!

¡Oh capitán, mi capitán!

84

S
és - te can - to yo te quie-roa - gra-de - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De

A
és - te can - to yo te quie-roa - gra-de - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De

T
és - te can - to yo te quie-roa - gra-de - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De

B
és - te can - to yo te quie-roa - gra-de - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán! De

B♭ Tpt.
84

Perc.
84

88

S
tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán!

A
tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán!

T
tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán!

B
tu ma - no sé que va - mos a ven - cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca - pi - tán!

B♭ Tpt.
88

Perc.
88

92

S
Es-tahin-cha-da siem-pre te va a que-rer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca-pi-tán! Con és-te can-to yo te quie-roa-

A
Es-tahin-cha-da siem-pre te va a que-rer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca-pi-tán! Con és-te can-to yo te quie-roa-

T
8
Es-tahin-cha-da siem-pre te va a que-rer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca-pi-tán! Con és-te can-to yo te quie-roa-

B
Es-tahin-cha-da siem-pre te va a que-rer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca-pi-tán! Con és-te can-to yo te quie-roa-

B \flat Tpt. 92

Perc. 92

97

S
gra-de-cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca-pi-tán! Es-tahin-cha-da siem-pre te va a que-rer.

A
gra-de-cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca-pi-tán! Es-tahin-cha-da siem-pre te va a que-rer.

T
8
gra-de-cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca-pi-tán! Es-tahin-cha-da siem-pre te va a que-rer.

B
gra-de-cer. ¡Oh ca - pi - tán, mi ca-pi-tán! Es-tahin-cha-da siem-pre te va a que-rer.

B \flat Tpt. 97

Perc. 97

3.2.3. “El coloso del Batán”

La tercera canción se llama "El coloso del Batán", están en la tonalidad de D mayor y su letra es una manifestación de la importancia que tiene el Estadio Olímpico Atahualpa, como el hogar de nuestra selección, para la hinchada y su ansiedad por ver y al entrar nuevamente a su equipo.

Este escenario deportivo fue fundado en 1951 y la primera vez que nuestra selección disputó un partido oficial aquí, fue el 1 de julio de 1973 contra la selección de Uruguay como parte de las eliminatorias al mundial de Alemania 1974.

“El coloso del Batán”

He esperado tanto por volverte a ver,
Cuando todo termina solo sueño con volver
Para cantarte, otra vez, para alentarte,
Para entregarte, otra vez, toda mi fe.
Y aunque sea contra Brasil o Argentina,
Nuestra casa se respeta y ganas tú, Ecuador,
Porque aquí tienes a toda tu familia
Que en las gradas deja el alma por pasión
Nosotros armamos la fiesta,
El motivo siempre serás vos,
Y si tiembla Quito no hay problema,
El coloso del Batán retumba de emoción.
Porque este estadio no es solo el Atahualpa,
Es el hogar de nuestra selección,
Acá logramos nuestra mayor hazaña,
Entramos al mundial mi Tricolor.
Mientras tenga vida yo vendré
Para seguir soñando junto a ti,
Porque te quiero tanto que no sé
Cómo podría vivir lejos de ti.
Nosotros armamos la fiesta,
El motivo siempre serás vos,
Y si tiembla Quito no hay problema,

El coloso del Batán retumba de emoción.

El Coloso del Batán.

Barra Brava Coral.

David P. Burgos.

$\text{♩} = 104$

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Trumpet in B \flat

Percussion

f

mf

5

S

A

T

B

B \flat Tpt.

Perc.

mf - ro vol - ver a ver - te vol - ver a mi ca -

f Hees-pe-ra-do tan-to por vol - ver - tea ver, cuan - do to-do ter-mi-na sue-ño

f Hees-pe-ra-do tan-to por vol - ver - tea ver, cuan - do to-do ter-mi-na sue-ño

mf - ro vol - ver a ver - te vol - ver a mi ca -

mp

5

©

El Coloso del Batán.

2
10

S sa. - - - O-tra vez.

A con vol-ver pa - ra can-tar - te, o-tra vez, pa-raa-len - tar - te, pa-raen-tre - gar - te, o-tra

T 8 con vol-ver pa - ra can-tar - te, pa-raa-len - tar - te, pa-raen-tre - gar - te,

B sa. - - - O-tra vez

B \flat Tpt. 10

Perc. 10

15

S Y si es Bra - sil o Ar-gen-ti-na no im-por-ta na-da por - que tú vas a ga-

A vez, to-da mi fe. Yaún-que sea con-tra Bra-sil o Ar-gen-ti - na, nues-tra ca-sa se res-pe-tay ga-nas tú, E-cua-dor,

T 8 to-da mi fe. Yaún-que sea con-tra Bra-sil o Ar-gen-ti - na, nues-tra ca-sa se res-pe-tay ga-nas tú, E-cua-dor,

B Y si es Bra - sil o Ar-gen-ti-na, no im-por-ta na-da por - que tú vas a ga-

B \flat Tpt. 15

Perc. 15

El Coloso del Batán.

20

S nar So - mos tu fa - mi - lia que teen-tre-ga la vi-da por pa-sión. **No** - so - tros ar-ma-mos la

A por-quea-quí tie-nes a to - da tu fa-mi - lia queen las gra-das de-jael al-ma por pa-sión. No - so - tros ar-ma-mos la

T 8 por-quea-quí tie-nes a to - da tu fa-mi - lia queen las gra-das de-jael al-ma por pa-sión. No - so - tros ar-ma-mos la

B nar. So - mos tu fa - mi - lia, que teen-tre-ga la vi-da por pa-sión. **No** - so - tros ar-ma-mos la

B♭ Tpt. 20 *mf*

Perc. 20

25

S fies - ta, el mo - ti - vo siem-pre se-rás vos, y si tiem-bla Qui - to nohay pro-ble - ma, el Co-lo-so

A fies - ta, el mo - ti - vo siem-pre se-rás vos, y si tiem-bla Qui - to nohay pro-ble - ma, el Co-lo-so

T 8 fies - ta, el mo - ti - vo siem-pre se-rás vos, y si tiem-bla Qui - to nohay pro-ble - ma, el Co-lo-so

B fies - ta, el mo - ti - vo siem-pre se-rás vos, y si tiem-bla Qui - to nohay pro-ble - ma, el Co-lo-so

B♭ Tpt. 25

Perc. 25

El Coloso del Batán.

4
30

S
del Ba-tán, re - tum - ba dee - mo - ción.

A
del Ba-tán, re - tum - ba dee - mo - ción.

T
8
del Ba-tán, re - tum - ba dee - mo - ción.

B
del Ba-tán, re - tum - ba dee - mo - ción.

B> Tpt.
30
< f

Perc.
30

35

S
Por-quees-tees - ta-dio noes so-loes el A - ta - hual - pa,

A
mf A - ta - hual - pa es nues-tra ca - sa

T
8
Por-quees-tees - ta-dio noes so-loes el A - ta - hual - pa,

B
mf A - ta - hual - pa es nues-tra ca - sa

B> Tpt.
35
mp

Perc.
35

40

S
es el ho-gar de nues-tra se-lec-ción, a - cá lo - gra-mos nues - tra ma-yor ha - za - ña, en-tra-mos al mun-dial mi Tri-co

A
y la de nues-tra se-lec-ción, aún re-cuer - do el gol del Ni - ne y la pri-me-ra cla-si-fi-ca

T
es el ho-gar de nues-tra se-lec-ción, a - cá lo - gra-mos nues - tra ma-yor ha - za - ña, en-tra-mos al mun-dial mi Tri-co

B
y la de nues-tra se-lec-ción, aún re-cuer - do el gol del Ni - ne y la pri-me-ra cla-si-fi-ca

40

B> Tpt.
es el ho-gar de nues-tra se-lec-ción, a - cá lo - gra-mos nues - tra ma-yor ha - za - ña, en-tra-mos al mun-dial mi Tri-co

Perc.
40

45

S
lor. Mien-tras ten-ga vi-da yo ven-dré pa-ra se-guir so-ñan-do jun-toa ti, por-que te quie-ro tan-to que no sé

A
ción Mien-tras ten-ga vi-da yo ven-dré pa-ra se-guir so-ñan-do jun-toa ti, por-que te quie-ro tan-to que no sé

T
lor. Mien-tras ten-ga vi-da yo ven-dré pa-ra se-guir so-ñan-do jun-toa ti, por-que te quie-ro tan-to que no sé

B
ción Mien-tras ten-ga vi-da yo ven-dré pa-ra se-guir so-ñan-do jun-toa ti, por-que te quie-ro tan-to que no sé

45

B> Tpt.
lor. Mien-tras ten-ga vi-da yo ven-dré pa-ra se-guir so-ñan-do jun-toa ti, por-que te quie-ro tan-to que no sé
mf

Perc.
45

El Coloso del Batán.

50

S
cô-mo po-dría vi-vir le-jos de ti. No - so - tros ar-ma-mos la fies - ta, el mo - ti - vo siem-pre se-rás

A
cô-mo po-dría vi-vir le-jos de ti. No - so - tros ar-ma-mos la fies - ta, el mo - ti - vo siem-pre se-rás

T
8
cô-mo po-dría vi-vir le-jos de ti. No - so - tros ar-ma-mos la fies - ta, el mo - ti - vo siem-pre se-rás

B
cô-mo po-dría vi-vir le-jos de ti. No - so - tros ar-ma-mos la fies - ta, el mo - ti - vo siem-pre se-rás

B \flat Tpt.
50

Perc.
50

55

S
vos, y si tiem-bla Qui-to nohay pro-ble - ma, el Co-lo-so del Ba-tán, re - tum-ba dee-mo-ción. tum-ba dee-mo-ción.

A
vos, y si tiem-bla Qui-to nohay pro-ble - ma, el Co-lo-so del Ba-tán, re - tum-ba dee-mo-ción. tum-ba dee-mo-ción.

T
8
vos, y si tiem-bla Qui-to nohay pro-ble - ma, el Co-lo-so del Ba-tán, re - tum-ba dee-mo-ción. tum-ba dee-mo-ción.

B
vos, y si tiem-bla Qui-to nohay pro-ble - ma, el Co-lo-so del Ba-tán, re - tum-ba dee-mo-ción. tum-ba dee-mo-ción.

B \flat Tpt.
55
< *mf*

Perc.
55

3.2.4. "¡Sí se puede!"

La cuarta obra tiene el título de "¡Sí se puede!", está en la tonalidad de F mayor, contando con una pequeña modulación a F menor durante el estribillo. La intención de esta obra es refrescar el significado de un grito que fue considerado nuestro lema con la llegada del nuevo siglo.

“¡Sí se puede!”

En mi mente llevo un grito
Que siempre quiero repetir
Y se esconde en mi garganta
Mientras espero por ti.
Por eso necesito verte
Y sentir que estoy con vos,
Por eso vine a buscarte
Porque tú eres mi adicción.
Y desde que te conozco
Yo solo quiero gritar campeón,
Pues no hay nada como vos
Que me llene tanto el corazón.
Por eso canto.
¡Sí se puede, sí se puede!
¡Sí se puede, Tricolor!
¡Sí se puede, sí se puede!
¡Sí se puede, selección!
Lo más importante no es ganar,
Lo más importante es intentar,
Dejarse la vida en un sueño
Nos hará libres de los miedos.
Nunca te voy a abandonar,
Cuando sientas que estás solo
Mira a las gradas, que desde ahí
Yo con el alma te voy a alentar.
Y desde que te conozco
Yo solo quiero gritar campeón,

Pues no hay nada como vos
Que me llene tanto el corazón.

Y otra vez canto.

¡Sí se puede!

¡Sí se puede!

¡Sí se puede, Tricolor!

¡Sí se puede!

¡Sí se puede!

¡Sí se puede, selección!

¡Sí se puede!

Barra Brava Coral.

David P. Burgos.

$\text{♩} = 94$

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Trumpet in B \flat

Percussion

f

mf

5

S

mf uh oh! ¡Oh uh oh!

A

f En mi men - te lle - voum gri - to que siem - pre

T

mf dum dum dum dum.

B

mf y quic - ro gri - tar que te a - mo,

5

B \flat Tpt.

mp

5

Perc.

2
9

¡Sí se puede!

S
¡Eh i eh! ¡Eh i eh! ¡Oh uh oh! ¡Oh uh oh uh oh!

A
quie-ro re-pe-tir y sees-con-deen mi gar-gan-ta mien-tras es-pe-ro por ti.

T
8
Dum dum dum dum dum dum dum dum.

B
sí te a-mo y en mi vi-da e-res lo me-jor. Te quie-ro

B \flat Tpt.
9

Perc.
9

S
¡Ah i ah i ah! ¡Ah i ah i ah! ¡Eh oh eh oh!

A
Por e-so ne-ce-si-to ver-te y sen-tir quees-toy con vos, por e-so vi-ne a bus-

T
8
La la la la la la la la la la

B
y quie-ro ver-te, y sen-tir-te, te can-to se-lec-

B \flat Tpt.
13

Perc.
13

¡Sí se puede!

3

17

S. ¡Eh oh eh oh eh! ¡Eh oh eh oh oh! ¡I oh uh oh oh! ¡Oh uh oh!

A. car - te por-que túe - res mia - dic - ción. y des-de que te co - noz - co yo so-

T. 8 la la la la la. *f*y des-de que te co - noz - co yo so-

B. ción, e - res mia-dic - ción. Yo sé que se - rás cam - peón.

B> Tpt. 17

Perc. 17

21

S. ¡Eh oh eh oh! ¡Eh oh eh! ¡Ah i ah i! ¡Ah i ah!

A. lo quic-ro gri-tar cam - peón, pues no hay na-da co - mo vos, que me lle-ne tan - to

T. 8 lo quic-ro gri-tar cam - peón, pues no hay na-da co - mo vos, que me lle-ne tan - to

B. ¡Eh oh eh oh! ¡Ah i ah i ah! Por e - so ca -

B> Tpt. 21

Perc. 21

4
25

¡Sí se puede!

S
Por e-so can - to. *f* ¡Sí se pue-de, si te pue - de! ¡Sí se pue-de, Tri-co-lor!

A
el co - ra-zón. ¡Sí se pue-de, si te pue - de! ¡Sí se pue-de, Tri-co-lor!

T
el co - ra-zón. ¡Sí se pue-de, si te pue - de! ¡Sí se pue-de, Tri-co-lor!

B
an - to. *f* ¡Sí se pue-de, si te pue - de! ¡Sí se pue-de, Tri-co-lor!

B♭ Tpt.
25

Perc.
25

29

S
¡Sí se pue-de, sí se pue - de! ¡Sí se pue-de, se - lec-ción!

A
¡Sí se pue-de, sí se pue - de! ¡Sí se pue-de, se - lec-ción!

T
¡Sí se pue-de, sí se pue - de! ¡Sí se pue-de, se - lec-ción!

B
¡Sí se pue-de, sí se pue - de! ¡Sí se pue-de, se - lec-ción!

B♭ Tpt.
29 *f*

Perc.
29

¡Sí se puede!

33

S

A

T

B

B♭ Tpt.

Perc.

37

S

A

T

B

B♭ Tpt.

Perc.

mf uh oh! ¡Oh uh oh! ¡Eh i eh!

Lo más im - por - tan - te no es ga - nar, lo más im - por - tan - te es

mf dum dum dum dum. Dum dum dum

mf más im - por - tan - te in - ten - tar, que ga - nar.

mp

6 ¡Sí se puede!

41

S ¡Eh i eh! ¡Oh uh oh! ¡Oh uh oh uh oh! ¡Ah i ah i ah!

A in-ten-tar, de-jar-se la vi-da en un sue-ño nos ha-rá li-bres de los mie-dos.

T 8 dum dum dum dum dum. La la la

B hay que pe-lear por los sue-ños pa-ra-ha-cer - los rea-li - dad,

B♭ Tpt. 41

Perc. 41

45

S ¡Ah i ah i ah! ¡Eh oh eh oh eh oh!

A Nun-ca te voy aa-ban-do - nar, cuan-do sien-tas quees - tás so - lo mi-raa las gra - das, que des-dea-

T 8 la la la la la la la la la

B siem-pre te voy a que - rer, ja - más es - ta-rás so - lo

B♭ Tpt. 45

Perc. 45

¡Sí se puede!

7

49

S
¡Eh oh eh oh eh! ¡Eh oh eh oh oh! ¡I oh uh oh oh! ¡Oh uh oh!

A
hí yo con el al - ma te voy a - len - tar. y des - de que te co - noz - co yo so -

T
la la la la la. *f*y des - de que te co - noz - co yo so -

B
sé que se - rás cam - peón.

49

B \flat Tpt.

Perc.

53

S
¡Eh oh eh oh! ¡Eh oh eh! ¡Ah i ah i! ¡Ah i ah!

A
lo quie - ro gri - tar cam - peón, pues no hay na - da co - mo vos, que me lle - ne tan - to

T
lo quie - ro gri - tar cam - peón, pues no hay na - da co - mo vos, que me lle - ne tan - to

B
¡Eh oh eh oh! ¡Ah i ah i ah! Por e - so ca -

53

B \flat Tpt.

Perc.

57

S
Por e-so can - to. *f* ¡Sí se pue-de, sí te pue - de! ¡Sí se pue-de, Tri-co-lor!

A
el co - ra-zón. ¡Sí se pue-de, sí te pue - de! ¡Sí se pue-de, Tri-co-lor!

T
el co - ra-zón. ¡Sí se pue-de, sí te pue - de! ¡Sí se pue-de, Tri-co-lor!

B
an - to. *f* ¡Sí se pue-de, sí te pue - de! ¡Sí se pue-de, Tri-co-lor!

B♭ Tpt.

Perc.

57

61

S
¡Sí se pue-de, sí se pue - de! ¡Sí se pue-de, se - lec-ción!

A
¡Sí se pue-de, sí se pue - de! ¡Sí se pue-de, se - lec-ción!

T
¡Sí se pue-de, sí se pue - de! ¡Sí se pue-de, se - lec-ción!

B
¡Sí se pue-de, sí se pue - de! ¡Sí se pue-de, se - lec-ción! ¡Sí se pue-de, sí te

B♭ Tpt.

Perc.

61

¡Sí se puede!

65

S

A

T

B

B♭ Tpt.

Perc.

65

69

S

A

T

B

B♭ Tpt.

Perc.

69

¡Sí se pue - de, sí te pue - de! ¡Sí se pue - de, Tri - co - lor!

pue - de! ¡Sí se pue - de, Tri - co - lor! ¡Sí se pue - de, sí se pue - de! ¡Sí se

¡Sí se pue - de, sí te pue - de! ¡Sí se pue - de, Tri - co - lor!

pue - de! ¡Sí se pue - de, Tri - co - lor! ¡Sí se pue - de, sí se pue - de! ¡Sí se pue - de, se - lec - ción!

¡Sí se pue - de, sí se pue - de! ¡Sí se pue - de, se - lec - ción!

pue - de, se - lec - ción!

10

¡Si se puede!

74

S

A

T

B

74

B♭ Tpt.

74

Perc.

¡Si se pue-de!

¡Si se pue-de!

¡Si se pue-de!

¡Si se pue-de!

¡Si se pue-de!

Detailed description: This is a musical score for a vocal quartet and instrumental ensemble. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are written in treble and bass clefs with a key signature of one flat. They all sing the phrase '¡Si se pue-de!' at the end of the page. The instrumental parts include a B♭ Trumpet and Percussion. The B♭ Trumpet part has a melodic line with some rests. The Percussion part features a steady eighth-note pattern. The page number '10' is at the top left, and the rehearsal mark '74' is placed above the first measure of each staff.

3.2.5. "Diez y siete millones"

La quinta y última canción, se llama "Diez y siete millones" y están en la tonalidad de do mayor. A diferencia de las otras composiciones, esta cuenta solamente con la voz de soprano y tenor, para sumar otra trompeta y un trombón a sus posibilidades de sonidos. Su letra nos habla de rasgos culturales característicos de nuestro país y de los más de Diez y siete millones de ecuatorianos que nos sentimos orgullosos de haber nacido aquí.

“Diez y siete millones”

Tengo tantos motivos para sonreír,
Tengo la paz de tus montañas
Y la alegría de tus playas,
Tengo la dicha de haber nacido aquí.
Hoy un canelazo apaga el frío,
Mañana el encebollado sanará,
Para ir a alentarte estaré listo
Y esta barra fuerte sonará.
Somos diez y siete millones,
Cantando siempre para verte ganar.
Somos diez y siete millones,
Latiendo juntos lo vamos a lograr.
Somos diez y siete millones
Y cada día somos más, y más y más.
Somos diez y siete millones
Y todos somos Ecuador.

Diez y siete millones.

Barra Brava Coral.

David P. Burgos.

$\text{♩} = 104$

Soprano

Tenor

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trombone

Percussion

f

mf

5

S

T

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

f en - go tan - tos mo - ti - vos pa - ra son - re - ir,

f en - go tan - tos mo - ti - vos pa - ra son - re - ir,

mp

mp

5

Diez y siete millones.

2
9

S
ten - go la paz de tus mon - ta - ñas y laa - le - gri - a de tus pla - yas, ten - go la di - cha de ha -

T
8
ten - go la paz de tus mon - ta - ñas y laa - le - gri - a de tus pla - yas, ten - go la di - cha de ha -

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.
9

13

S
ber na - ci - do a - qui. Hoy un ca - ne - la - zoa - pa - gael fri - o, ma - ña - na el en - ce - bo -

T
8
ber na - ci - do a - qui. Hoy un ca - ne - la - zoa - pa - gael fri - o, ma - ña - na el en - ce - bo -

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2
mp

Tbn.

Perc.
13

Diez y siete millones.

3

17

S

lla - do sa - na - rá, pa - rair - aa - len - tar - tees - ta - ré lis - to yes - ta ba - rra fuer - te so -

T

lla - do sa - na - rá, pa - rair - aa - len - tar - tees - ta - ré lis - to yes - ta ba - rra fuer - te so -

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

17

21

S

na - rá. So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, can - tan - do siem - pre pa - ra ver - te ga - nar.

T

na - rá. So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, can - tan - do siem - pre pa - ra ver - te ga - nar.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

21

Diez y siete millones.

4
25

S
So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, la - tien - do jun - tos lo va - mos a lo - gar. So - mos diez

T
So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, la - tien - do jun - tos lo va - mos a lo - gar. So - mos diez

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

29

S
y sie - te mi - llo - nes y ca - da dí - a so - mos más, y más, y más.

T
y sie - te mi - llo - nes y ca - da dí - a so - mos más, y más, y más.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

33

S

T

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

37

S

T

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

f

f

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 33 to 36, and the second system covers measures 37 to 40. The vocal parts (Soprano and Tenor) are mostly silent, indicated by rests. The brass section (B♭ Trumpets 1 and 2, and Trombone) has melodic lines in measures 33-36 and 37-40. The percussion part plays a steady eighth-note pattern throughout. Dynamics of *f* (forte) are marked in measures 38 and 39.

6

Diez y siete millones.

S

T

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

41

8

S

T

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

45

8

Diez y siete millones.

49

S

T

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

53

S

T

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Perc.

Diez y siete millones.

8
57

S

T

8

57

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

57

Perc.

61

S

T

8

61

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

61

Perc.

mp

So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, can - tan - do siem - pre

So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, can - tan - do siem - pre

Diez y siete millones.

65

S pa - ra ver - te ga - nar. So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, la - tien - do jun - tos lo va - mos a lo -

T pa - ra ver - te ga - nar. So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, la - tien - do jun - tos lo va - mos a lo -

65

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

69

S rar. So - mos diez y sie - te mi - llo - nes y ca - da dí - a so - mos más, y más, y

T rar. So - mos diez y sie - te mi - llo - nes y ca - da dí - a so - mos más, y más, y

69

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Perc.

69

73

S más. So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, can - tan - do siem - pre pa - ra ver - te ga - nar.

T más. So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, can - tan - do siem - pre pa - ra ver - te ga - nar.

B \flat Tpt. 1 *mp*

B \flat Tpt. 2 *mp*

Tbn.

Perc. 73

77

S So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, la - tien - do jun - tos lo va - mos a lo - gar. So - mos diez

T So - mos diez y sie - te mi - llo - nes, la - tien - do jun - tos lo va - mos a lo - gar. So - mos diez

B \flat Tpt. 1 77

B \flat Tpt. 2 77

Tbn. 77

Perc. 77

Diez y siete millones.

81

S
y sie - te mi - llo - nes y ca - da dí - a so - mos más, y más, y más

T
y sie - te mi - llo - nes y ca - da dí - a so - mos más, y más, y más

81

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

81

Perc.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'Diez y siete millones'. It features five staves. The top two staves are for vocal parts: Soprano (S) and Tenor (T). Both vocal parts have identical lyrics: 'y sie - te mi - llo - nes y ca - da dí - a so - mos más, y más, y más'. The vocal lines are written in treble clef with a key signature of one flat. The instrumental parts include two B♭ Trumpets (B♭ Tpt. 1 and B♭ Tpt. 2), a Trombone (Tbn.), and Percussion (Perc.). The trumpet parts are in treble clef, and the trombone part is in bass clef. The percussion part is on a single line with a double bar line. The score is marked with a rehearsal sign '81' at the beginning of each staff. The music consists of four measures, ending with a double bar line.

CONCLUSIONES

1. Las barras bravas son construcciones culturales de las sociedades alrededor de su gusto o afición por el fútbol. Sus expresiones recogen a la histórica “murga” que inicia como un ritmo popular y se convierte en un nombre que se da a las expresiones escénicas de canto, baile, teatro y alegría. También se da ese nombre a los miembros de un grupo humanos que realizan estas actividades de manera coordinada. En conclusión las barras bravas tienen un componente importante para fortalecer su identidad que radica en las murgas.
2. Los equipos y clubes de Latinoamérica presentan características similares en sus orígenes populares, por lo que, se nutren del apoyo de la ciudadanía de los sectores más humildes de la sociedad. La popularización del fútbol en América Latina ha dado como resultado la formación constante de nuevos jugadores que se convierten en marcas propias e identidad de un equipo, más aún cuando son comprados por clubes internacionales de gran fama o son seleccionados por el Director Técnico del combinado nacional.
3. En Ecuador, las principales barras bravas se originan en los años 1997, 1998 y 1999. Excepcionalmente la del Club Sport Emelec, que nació en 1980 bajo la influencia de los grupos de otros clubes del continente y fue, la Boca del Pozo, la pionera en el país expresando cánticos populares a favor de su equipo.
4. Es posible generar una oportunidad para que la academia musical se involucre en la construcción de los símbolos de identidad de un equipo que fortalecen su cultura y sentido de pertenencia con la hinchada que lo acompaña. Con esta propuesta, se demuestra la posibilidad de crear piezas que aporten a la evolución cultural de la hinchada de la Selección Ecuatoriana de Fútbol.

BIBLIOGRAFÍA

Villagar, I. (2018). *Guía Práctica para Cantar en un Coro*. Colombia: Robinbook Ediciones.

Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. España: Idea Books.

Galeano, E. (2014). *El fútbol a Sol y Sombra*. Argentina: SIGLO XXI.

Ferrero, D. & Rincón, N. (2019). *Bandas de música: contextos interpretativos y repertorio*. España: Libargo Ediciones.

Piñeyrúa, P. (2007). La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya. *Archivos digitales*.

García, B. (2007). Estudio de Caso sobre el Fenómeno de Barras Bravas: una Mirada desde la Escuela. *Boletín Electrónico de Salud Escolar, Volumen 3, Número 2*.

García, G. (2009). *Jóvenes, identidad y fútbol: las barras bravas en los estadios de quito*. Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Varios autores, *Barra Brava*. Recuperado 2018, 18- Septiembre de Barras Bravas: <https://barrabrava.net/>