



Artículo de reflexión

DOI: <https://doi.org/10.56124/tj.v8i19.025>

**EL AMORFINO COMO GÉNERO MUSICAL: EVOLUCIÓN,
POLIESTILISMO Y TERRITORIALIDAD**

**AMORFINO AS A MUSICAL GENRE: EVOLUTION,
POLYSTYLISM AND TERRITORIALITY**

Luis Andrés Macías Ferrín

<https://orcid.org/0000-0002-6908-5255>

Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí

andres.macias@uleam.edu.ec

Resumen

Este artículo propone una relectura del amorfino como un género musical propio del litoral ecuatoriano, superando su tradicional clasificación como mera forma de poesía oral. A partir de una revisión histórica, estilística y etnográfica, se argumenta que el amorfino integra elementos musicales estructurados —como métrica, ritmo, acompañamiento instrumental e improvisación vocal— que le otorgan autonomía estética y funcional dentro del panorama musical ecuatoriano. Este artículo examina las diversas facetas del amorfino desde sus primeras expresiones en el siglo XIX, analizando su origen en prácticas orales afrodescendientes y montuvias, su desarrollo a lo largo del siglo XX con aportes claves como los de Manuel de Jesús Álvarez, Guido Garay y su constante transformación en contextos urbanos contemporáneos en el siglo XXI, donde se fusiona con géneros latinos tropicales. El estudio considera también su diversidad territorial y su carácter poliestilístico, mostrando cómo en cada región el amorfino adopta formas y sonoridades distintas sin perder su esencia expresiva y sus características propias históricas desde su célula rítmica y su composición literaria octasílaba. Finalmente, se destaca su función social como mecanismo de denuncia, sátira, celebración y construcción de identidad colectiva. Reconocer al amorfino como género musical permite abrir nuevas rutas de investigación en los estudios culturales y musicales del Ecuador, reivindicando una práctica viva, en constante reinención y profundamente arraigada en las dinámicas socioculturales del país.

Palabras claves: amorfino; diversidad; poliestilismo



Abstract

This article proposes a reinterpretation of the amorfino as a musical genre native to Ecuador's coastal region, moving beyond its traditional classification as a mere form of oral poetry. Through a historical, stylistic, and ethnographic review, it argues that the amorfino incorporates structured musical elements—such as meter, rhythm, instrumental accompaniment, and vocal improvisation—that grant it aesthetic and functional autonomy within the Ecuadorian musical landscape. The article explores the various dimensions of the amorfino from its earliest expressions in the 19th century, tracing its roots in Afro-Ecuadorian and montuvio oral traditions, its development throughout the 20th century with key contributions by figures like Manuel de Jesús Álvarez and Guido Garay, and its ongoing transformation in contemporary urban contexts of the 21st century, where it merges with tropical Latin genres. The study also considers its territorial diversity and poly-stylistic nature, showing how in each region the amorfino adopts distinct forms and sounds while maintaining its expressive core and historical features, especially its rhythmic cell and octosyllabic literary structure. Finally, the article highlights its social function as a tool for protest, satire, celebration, and the construction of collective identity. Recognizing the amorfino as a musical genre opens new pathways for research in Ecuadorian cultural and musical studies, reclaiming a living practice that is in constant reinvention and deeply embedded in the country's sociocultural dynamics.

Keywords: *amorfino; diversity; polystylistic*

Introducción

El amorfino ha sido por mucho tiempo considerado una forma de copla o poesía oral popular propia del montuvio del Ecuador. Sin embargo, este enfoque ha reducido su potencial expresivo, invisibilizando sus dimensiones musicales, performáticas y poliesticísticas.

Más que simples versos cantados, los amorfinos son construcciones sonoras con ritmo, melodía, armonía, instrumentación autóctona y en muchos casos, acompañamiento corporal. Este artículo plantea que el amorfino debe analizarse como un género musical, en el cual convergen elementos de la música afrodescendiente, la tradición campesina montuvia, el sincretismo urbano y la improvisación poética. Como género musical, ya que, durante los últimos cincuenta años, varios estilos musicales adoptados por el pueblo montuvio, han acompañado la esencia propia del amorfino desde sus primeros registros escritos, por el siglo XIX y el siglo XX.

Autores, compositores e intérpretes en sus publicaciones musicales, como el caso de Manuel de Jesús Álvarez (1929), Guido Garay (1970), Schubert Ganchozo



(2012), Gustavo Herrera (2012) y el grupo Manchecaña (2020) dejan en evidencia que la ejecución del amorfino como música desde sus parámetros históricos, ha vivido una transformación con el involucramiento de estilos musicales propios de la región latinoamericana, por la influencia de la transculturización y la aculturación que han llevado un extracto de homogeneización musical a los países de la región durante las últimas décadas.

Otros géneros musicales por citar como ejemplo el rock, la cumbia, el merengue, la salsa, también han transformado su esencia a lo largo de los años, sin perder la categoría que los define como tal. El amorfino se unió a ese tren de la reinterpretación, por ser una de las mayores referencias culturales del pueblo montuvio, diferenciándose de los géneros citados en su popularidad mundial, que no es precisamente su carta de presentación, porque no ha sido altamente distribuido ni difundido desde su arista como música, pero que desde el litoral ecuatoriano ha tenido un auge que permite reflexionar sobre su tratamiento como género musical.

1. Contexto histórico y primeras menciones

Las primeras referencias escritas a formas similares al amorfino datan del siglo XIX. Durante el Congreso Internacional de Americanistas en Madrid (1881), se mencionaron "cantos costeños" del Ecuador con estructuras ritmo-poéticas en compases ternarios (6/8), ligados a las celebraciones y a la oralidad afroamericana, ver Fig. 1. Aunque el término "amorfino" no aparece como una explicación de ritmo o género, el registro de estas memorias refleja la existencia de un verso cantado, propio de las zonas rurales del litoral. En un capítulo de esta acta denominada "Yaravíes quiteños", publicada 1883 por la imprenta La Fortanet de Madrid, se registra la canción "Amorfino no seas loco" en un compás de 6/8 con tonalidad de Re menor (Dm); canción que cuarenta años después, sería motivo de adaptación y binarización al 2/4 por parte de Manuel de Jesús Álvarez, músico compositor de Chone provincia de Manabí.

Figura 1. Acta de Congreso Internacional de Americanistas



Fuente. Congreso Internacional de Americanistas (4º. 1881. Madrid) Pag.472

Desde su evolución, durante los siglos XVIII y XIX, el amorfino tuvo una versión influida por la música de salón europea, especialmente la contradanza. Este tuvo un tratamiento de amorfino republicano, alineado a la contradanza y salón criollo. Estas formas musicales, adoptadas por la aristocracia criolla, se interpretaron en piano y seguían compases binarios (2/4), con estructuras cuadradas y ornamentaciones clásicas (Mullo, 2009). Aunque estas versiones no fueron muy visibilizadas en el tiempo dentro de la oralidad y la musicalización del pentagrama ecuatoriano, representan un antecedente estilístico importante en la formalización de género.

Existen también registros del uso del amorfino en regiones andinas, aunque menos documentado, donde el mismo adquiere un aire rítmico semejante al sanjuanito (Espinoza Polit, 2011), teniendo un tratamiento de amorfino serrano con aire de sanjuanito. Este estilo incorpora melodías pentatónicas y una métrica en 2/4 acelerado, lo que indica la capacidad de adaptación del amorfino a otros contextos culturales y musicales dentro del país. No obstante, el amorfino que prevaleció en el campo fue el de tradición oral campesina, especialmente entre los montuvios de Manabí, Los Ríos



y Guayas, con el trato del amorfino montuvio manabita. Su acompañamiento musical, usualmente en guitarra o requinto, adopta dos tipos de métrica predominante: el compás binario simple (2/4) y el compás binario compuesto (6/8), este último con una cadencia sincopada de raíz afro-mestiza (Álvarez, 1929). Estas formas del amorfino son tanto para cantar como para bailar, y se interpretan en juegos de contrapunto, competencias o celebraciones.

2. Transformaciones del 6/8 al 2/4

El amorfino tradicional, en su forma cantada, guarda una clara afinidad con compases ternarios. Esta característica se relaciona con la influencia africana en los ritmos del litoral ecuatoriano, como la marimba, el arrullo y el currulao. El 6/8 permite una mayor flexibilidad melódica y favorece la improvisación del verso, ajustándose al fraseo oral. En el siglo XX, cuando musicólogos y folcloristas comenzaron a transcribir el amorfino, lo adaptaron a estructuras rítmicas más regulares, como el compás 2/4, propio de la música occidental tropicalizada. Esta simplificación buscaba facilitar la escritura en partituras y responder a un enfoque más racionalista que prioriza la regularidad sobre la expresividad original, lo que permitió una mejor reproducción y difusión del género. Esta transformación no solo respondió a criterios técnicos, sino también a una ideología modernizadora que priorizaba la estandarización métrica frente a la complejidad rítmica de la oralidad afrodescendiente (Guerrero, 2005).

Desde una perspectiva musical, el cambio del 6/8 al 2/4 implicó una modificación en la acentuación del verso cantado, alterando la naturalidad melódica de muchas composiciones tradicionales, un buen ejemplo de ello es la canción "Amorfino no seas loco" ver figura 2. Además, este paso de una métrica compuesta a una simple también modificó la forma en que el cuerpo se relaciona con el sonido, alterando los movimientos, gestos y dinámicas de los artistas durante sus presentaciones. Esta simplificación rítmica pudo percibirse, además, como una forma de homogeneizar el sonido, adaptándolo a los estándares de la industria cultural y al ideal de identidad mestiza promovido en el siglo XX. La misma canción "Amor fino" reinterpretada por (Álvarez, 1929) es un ejemplo de esta transformación, ver figura 3.

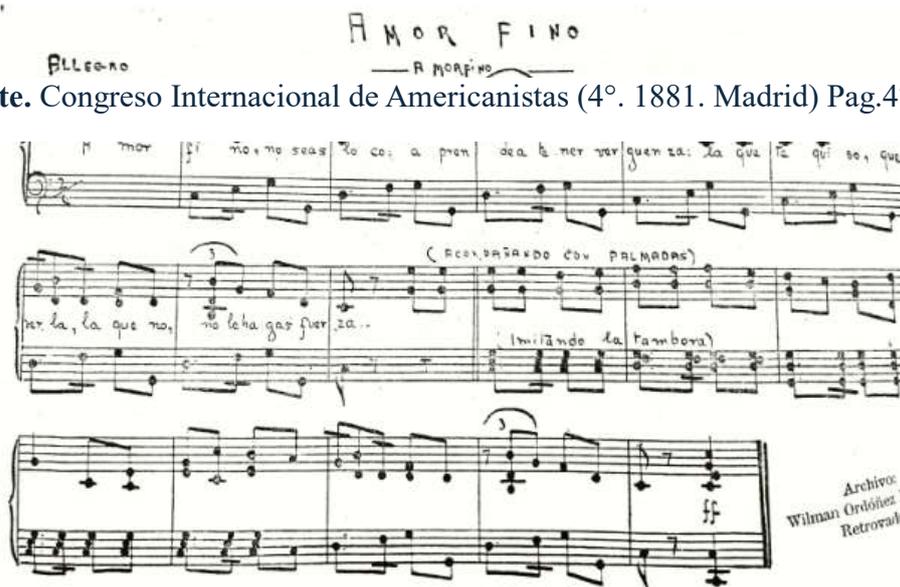
En este sentido, el ritmo 2/4 fue funcional a la institucionalización del amorfino como expresión "folclórica" aceptable, desplazando sus componentes afrodescendientes más explícitos (Zumarán, 2017).

Figura 2. Canción Amor fino



Figura 3. Canción Amor fino

Fuente. Congreso Internacional de Americanistas (4°. 1881. Madrid) Pag.472



Fuente. Estudios folclóricos del montuvio y su música. Álvarez 1929. Archivo: Wilman Ordoñez

Cabe destacar, según (Zambrano,2023,19:00) que los compositores y pedagogos musicales Casemiro Arellano nacidos en 1880 y Zulema Blassio en 1908, son dos nombres que se destacaron en la música ecuatoriana, especialmente en lo que refiere a la preservación y evolución de los géneros musicales tradicionales del país, incluyendo el amorfino, porque fueron pioneros en la exploración y la difusión de la



binarización del amorfino, incluso incorporaron tecnologías y métodos de producción modernos, que a la par con Álvarez, resaltan dentro de esta evolución.

Posteriormente, con la sistematización de Manuel de Jesús Álvarez en 1929, se consolida el término "amorfino" como una forma de arte popular. Álvarez los clasificó como coplas humorísticas, críticas o amorosas, muchas veces cantadas e improvisadas en contrapunto. En su obra "Estudios folclóricos del montuvio y su música" publicada en 1929, presenta los amorfinos bajo una lógica métrica binaria (2/4), lo cual distorsionaba su cadencia original, por ejemplo, en la canción "Amorfino no seas loco" y marcó el inicio desde la publicación académica de una tendencia de "binarización" de expresiones musicales orales. Álvarez publicó investigaciones fundamentales sobre la tradición oral del litoral ecuatoriano, convirtiéndose en uno de los primeros autores en documentar el amorfino como expresión popular montuvia. Su trabajo representa un hito dentro de los estudios del folclore ecuatoriano, al otorgar legitimidad a una manifestación artística que había sido marginada por la academia oficialista de la época.

Desde el punto de vista musical, Álvarez destacó la importancia de la improvisación cantada en contrapunto, que es como un duelo de versos donde los participantes muestran su habilidad con las palabras y, al mismo tiempo, reflejan tradiciones musicales muy arraigadas en la cultura popular. Estas improvisaciones, muchas veces espontáneas, se ejecutaban con acompañamiento de guitarras y, en ciertos contextos, con instrumentos de percusión autóctonos como la tambora de Saíno, y flautas de caña, lo que sugiere una práctica sonora con bases rítmicas consolidadas y una clara conexión con el entorno sonoro del litoral ecuatoriano.

En cuanto al estilo, Álvarez señala que el amorfino suele usar versos de ocho sílabas, con un tono que puede ser divertido o romántico, y que frecuentemente incluye frases repetidas y juegos de doble sentido. Estos elementos no son solo adornos, sino que forman parte importante del ritmo y la expresión musical del amorfino. Su toque picaresco, la exageración y la crítica social hace que el amorfino sea una forma de comunicación en las comunidades rurales, donde sirve para expresar opiniones y comunicar emociones o tristezas.



Desde una perspectiva etnográfica y artística, Álvarez no solo recuperó estas formas de canto para que no se pierdan, sino que también ofreció una visión completa de su valor cultural. Sin embargo, al presentar estas coplas con un ritmo binario (2/4), su interpretación académica no siempre refleja fielmente el ritmo original, que está influenciado por patrones ternarios propios de la cultura afrodescendiente. Esta diferencia entre la forma escrita y la tradición oral es fundamental para entender cómo la visión folclorista del siglo XX ha influido en la manera en que se conoce el amorfino en la actualidad.

El aporte de Álvarez es muy importante porque ayudó a que el amorfino fuera reconocido como parte de la cultura nacional. Gracias a estos estudios, el amorfino dejó de considerarse solo como un entretenimiento rural y empezó a valorarse como una forma de arte viva, con significado social, musical y político. Su trabajo abrió el camino para que otros investigadores sigan estudiándolo, y también inspiró a artistas populares que usan el amorfino para expresar su identidad y contar su historia a través del canto.

No obstante, en las últimas décadas se ha evidenciado una revaloración de los patrones rítmicos originales por parte de artistas contemporáneos que buscan recuperar la riqueza rítmica del amorfino en contextos de fusión, mestizaje y resistencia cultural. Estas nuevas ideas, que integran percusión afro, armonías jazzísticas o bases electrónicas, demuestran que el amorfino sigue siendo un campo de experimentación sonora en constante transformación.

Es importante destacar en este apartado, que los investigadores Pablo Guerrero de Quito y Wilman Ordóñez de Guayaquil mencionan la existencia de la "Banda del mate", registrada en Guayaquil entre 1937-1938, en las fiestas del Montuvio. Ordóñez, profundo conocedor de la cultura montuvia, menciona que aquel formato original del recinto dauleño "el Mate" estaba conformado por un tipo de violín criollo, guitarra, las flautas de caña guadúa y el bombo. (Mullo, 2009). El repertorio de esta banda estaría compuesto principalmente por los galopes y amorfinos, significando un aporte importante a la musicalización del amorfino como verso.



3. El amorfino como objeto estético y literario: el aporte de Garay

Guido Garay fue un destacado promotor del folclor montuvio, cuya obra incluyó amorfinos, música y danza tradicional de la Costa ecuatoriana (El Comercio, 2019), se convirtió entre las décadas del 60 y 70 uno de los principales difusores del amorfino y la cultura montuvia. En 1970, Guido Garay publicó uno de los estudios más completos sobre el amorfino, donde destacó su carácter como una expresión artística en vivo. Señaló que el amorfino funciona como un acto de comunicación colectiva que une la oralidad, la música, la teatralidad y la ritualidad (Ordoñez, 1998).

Si bien su enfoque es mayoritariamente literario, reconoce que esta forma de expresión está muy ligada a su aspecto sonoro y musical, por eso publicó el álbum musical *Fiesta Montubia* (1973) donde incluyó canciones como "Cholo Porteño", "El Montubio", "Alza Que Te Han Visto" y "La Casita Lejana", que reflejan las tradiciones y costumbres del montuvio ecuatoriano. Un año después publicó, *Alma Montubia* (1974), continuando con la temática del folclore montuvio, este álbum presenta una recopilación de amorfinos y otros ritmos tradicionales del litoral ecuatoriano. Esta musicalización que respeta enormemente el patrón rítmico del amorfino publicado por Álvarez, sugiere que el amorfino no es sólo una forma antigua, sino una práctica viva y cambiante, capaz de adaptarse a nuevos contextos sociales y musicales, fruto de ello involucró instrumentación cordófono acorde a su época y efectos sonoros propios de la campiña del litoral.

La visión de Garay abrió la puerta a considerar su contemporaneidad como parte de una línea evolutiva del amorfino desde la música y no solo como una simple copla cantada o ejecutada solo en piano. En fin, su aporte permitió ampliar el campo de análisis del amorfino desde una perspectiva interdisciplinaria que combina estudios musicales, culturales y sociales.

4. Prácticas contemporáneas: fusión, reinvención y resistencia

En la actualidad, el amorfino ha trascendido los márgenes rurales para convertirse en un instrumento de expresión artística urbana e híbrida. Diversos grupos culturales, músicos populares y artistas experimentales han comenzado a incorporar el amorfino en sus propuestas escénicas, fusionándolo con géneros musicales



contemporáneos. Estas reinenciones no solo revitalizan una tradición ancestral, sino que también funcionan como formas de resistencia cultural frente a la homogenización del mercado musical globalizado (Crespo, 2021).

En la actualidad, el amorfino no se limita solo al canto o al verso. Muchas veces incluye presentaciones en escena, uso de multimedia, danza o interacción directa con el público, lo que amplía su capacidad de comunicación y significado. Estas formas de combinar diferentes expresiones también crean un diálogo entre generaciones, donde jóvenes artistas trabajan junto a expertos en tradiciones, generando espacios de colaboración que rompen las barreras entre lo popular y lo académico. En este sentido, el amorfino actúa como un archivo vivo de la memoria colectiva y, al mismo tiempo, se convierte en una herramienta creativa para nuevas formas de expresión personal. Además, su uso en espacios musicales, educativos, comunitarios y en el activismo social refuerza su papel como un lenguaje de resistencia. En talleres, escuelas, presentaciones, redes sociales, los amorfinos se usan para denunciar injusticias, defender derechos, incluir las diversidades y afirmar la identidad de los territorios, mostrando así su importancia política, social y cultural. De esta manera, el amorfino contemporáneo es a la vez una herencia cultural y una expresión innovadora, una raíz profunda y una oportunidad para el futuro musical del país. Su estilo flexible, su fuerza para contar historias y su capacidad de adaptarse lo pueden convertir en una de las expresiones musicales más importantes del Ecuador actual, capaz de unir la tradición y la experimentación en una sola ejecución.

En el siglo XXI, diversos artistas y grupos musicales han resignificado el amorfino desde la música. El grupo "Los Mentados de la Manigua" y "Son Montuvio de Portoviejo", la agrupación "Amorfino Puro" de Picoazá, Grupo "Guacahapelí" de Chone, José Octavio Guzmán "Piloso" de Calceta, "Trio Bambú Ensamble" de Guayaquil y el grupo "Manchecaña" de Manta fusionan el amorfino con ritmos caribeños y tropicales de la región. Para las agrupaciones que se han atrevido a reinventar, en ciertas ocasiones desde sus presentaciones, el amorfino deja de ser un vestigio folclórico y se transforma en un lenguaje musical crítico y popular, que desde su ejecución pondera un impacto frente a la comunidad.



Schubert Ganchozo, luthier y músico manabita director del "Trío Bambú Ensemble" y la orquesta de instrumentos de Caña Guadúa "Macolla", ha contribuido a la evolución del amorfino y defendido su trato como género, llevándolo a escenarios internacionales, acompañado de flautas, tambores idiófonos, marimbas y guitarras híbridas, construidas para recrear su propia sonoridad y marca. Su versión de ejecución del amorfino conserva la contemporaneidad, y a la vez incorpora elementos de la tradición oral afro y montuvia.

El grupo de experimentación rítmica organológica "Manchecaña" de la ciudad de Manta también es un ejemplo de reinención, porque ha explorado la combinación entre el amorfino y tecnologías digitales. Utilizando instrumentación electrónica y las influencias de la música latina para reinterpretar la célula rítmica y la armonización del amorfino, sin perder la esencia estructurada de Álvarez. Manchecaña ha sido un espacio donde se ha logrado la integración de elementos de la región manabita, utilizando maderas nobles como la teca, el laurel y la emblemática caña guadúa o bambú, para la construcción de sus propios instrumentos musicales. Con ellos, ha propuesto la musicalización del amorfino y en general la música tradicional montuvia, con una fusión de géneros contemporáneos. Este proceso de experimentación rítmica y estilística tiene como fin la preservación y la transformación de la tradición oral del pueblo montuvio, al mismo tiempo que se enfrenta a los desafíos de la globalización y la homogeneización cultural. El grupo no solo mantiene la esencia del folclore costeño, sino que también incorpora elementos de música, jazz, bossa, new age, rock, y música experimental, lo que ha permitido una mayor conexión con el público joven y urbano, hecho que se evidencia en las redes sociales y plataformas de música populares del mundo.

El trabajo de Manchecaña se considera a fondo en este artículo, porque es una de las agrupaciones que más ha generado producción musical durante los últimos años, habiendo creado cerca de cuarenta canciones, distribuidas en las tiendas y plataformas de música de orden mundial. Su trabajo no solo es relevante en el ámbito artístico, sino también en el educativo y académico, al haber pertenecido a una institución como la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, el grupo está vinculado a un proceso de aprendizaje y difusión de la cultura musical ecuatoriana. De esta manera, Manchecaña



se convierte en una extensión de las prácticas culturales de la región, generando espacios de reflexión y formación sobre la identidad musical local.

5. Territorialidad y poliestilismo: una expresión con múltiples raíces

El amorfino, como expresión artística, no se define solo por su texto o su música, sino también por su fuerte conexión con el lugar donde se crea. A lo largo de la costa ecuatoriana, esta manifestación toma diferentes formas y estilos, adaptándose a las culturas y sonidos propios de cada zona del pueblo montuvio.

En zonas como Manabí, por ejemplo, se caracteriza por un acompañamiento con guitarra costeña, acentos rítmicos marcados y un tono burlesco que refleja el carácter festivo del montuvio (Guerrero, 2005). En Esmeraldas, en cambio, se encuentra una influencia más marcada de lo afrodescendiente, tanto en el fraseo rítmico como en la gestualidad de la interpretación, lo cual conecta al amorfino con las prácticas del arrullo, la marimba o los juegos de palmas (Zumarán, 2017).

Esta diversidad estilística no implica una fragmentación, sino más bien una riqueza que consolida al amorfino como un género poliestilístico. El concepto de poliestilismo, entendido aquí como la coexistencia de múltiples estilos dentro de una misma práctica cultural (Guerrero, 2005), permite entender cómo esta forma musical puede adoptar tanto una estructura tradicional octosilábica como incorporar fusiones con elementos rítmicos de géneros populares como la cumbia, merengue, el porro, la guaracha o incluso el reguetón desde su célula rítmica en sus versiones urbanas.

La territorialidad del amorfino también se manifiesta en el lenguaje y en las temáticas, mientras en ciertos sectores se privilegia el humor y la sátira amorosa, en otros se transforma en herramienta de crítica social o de memoria histórica. Esta variabilidad demuestra su capacidad de adaptación a las problemáticas locales y refuerza su papel como expresión profundamente enraizada en las realidades sociales del litoral ecuatoriano. Desde el punto de vista musical, esta mezcla de estilos hace que el amorfino sea difícil de encasillar dentro de las categorías tradicionales. En lugar de seguir una sola forma o estilo, el amorfino rompe con la idea de que la música debe ser "pura" o uniforme, y se muestra como una expresión viva, cambiante y con un fuerte arraigo en su contexto. Por ello, resulta especialmente interesante para quienes



estudian la música desde miradas interculturales o críticas que cuestionan los enfoques más eurocentristas.

El amorfino no responde a una sola línea estética. En Manabí, se asocia con guitarras campesinas y fiestas patronales; en Esmeraldas, con tambores y cantos afro; en Guayas, con la oralidad montuvia y las rimas picarescas. Esta diversidad territorial confirma su carácter poliestilístico. A lo largo de la costa ecuatoriana, el amorfino se adapta a las condiciones sociales y culturales del entorno. Es al mismo tiempo música, poesía, danza, teatro e instrumento pedagógico. En comunidades rurales, sigue funcionando como medio para resolver conflictos, educar en valores o criticar al poder. En espacios urbanos, se transforma en *slam* poético, rap o performance experimental.

Conclusiones

El amorfino no es solo un tipo de verso oral. Es un género musical completo: tiene ritmo, cadencia, estilos regionales, formas de presentación y una historia propia. Su evolución, desde el compás 6/8 de influencia afrodescendiente, hasta su 2/4 con las mezclas y tecnologías digitales actuales, muestra una dinámica compleja donde se acoplan la tradición y la modernidad.

Reconocer el amorfino como un género musical ayuda a ampliar el estudio de la música ecuatoriana y a valorar mejor las expresiones populares. En un país diverso y plurinacional, el amorfino canta, improvisa y resiste, siendo un testimonio vivo de una identidad cultural en constante cambio.

Referencias

- Actas de la cuarta reunión del Congreso Internacional de Americanistas, Madrid, 1881.
- Yaravies Quiteños (1883). vol. 2, p. I-LXXXIII. Madrid: Imprenta de Fortanet
- Álvarez, M. de J. (1929). Estudios folklóricos del montuvio y su música. Imprenta La Esperanza. Chone-Ecuador
- Crespo, L. (2021). "El amorfino y su evolución estética: Entre la tradición y la modernidad". *Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*, 15(2), 55–78.



- El Comercio. (2019, 15 de agosto). *Guido Garay, promotor del folclor montuvio y la cultura costeña*. <https://www.elcomercio.com/actualidad/legado-guido-garay-refleja-cultura.html>
- Espinoza Polit, L. (2011). *El amorfino y su diversidad regional en Ecuador* [Trabajo académico]. Universidad Central del Ecuador
- Guerrero, M. (2005). *Música e identidad en el Ecuador: Ensayos sobre culturas sonoras*. ISBN 978-9978-42-955-6. Abya-Yala. Quito -Ecuador
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. ISBN: 978-9978-60-073-6. Ministerio de Cultura del Ecuador / IPANC.
- Ordóñez, W. (1998). *Guido Garay... un testimonio necesario*. ISBN: 978-9978-11-016-4. Impresión Nueva Luz. Guayaquil-Ecuador
- Zambrano, R. (Director). (2023). *Manuel de Jesús Álvarez y su aporte a la música montuvia* [Documental]. Producciones Tres Creativa- Uleam
- Zumarán, A. (2017). *Poéticas del margen: Oralidad, performance y crítica en América Latina*. Ediciones UTEM.