

EDO SONÍA

Revista del mundo sonoro ecuatoriano

Quito-Ecuador, marzo, 2024



§ DIRECTORAS DE ORQUESTA J. C. Panchi § PATRIA, MALA PALABRA A. Ayala

§ MÚSICA SARAGURO K. Cango § CANTOS DE SANACIÓN L. Valencia

§ MÚSICA DE MAMACOS J. García § CÉSAR LEÓN O. Toral

EDOSONÍA

Revista del mundo sonoro ecuatoriano

Quito-Ecuador, marzo, 2024

n° 04

EDOSONÍA N° 04

Quito - Ecuador, marzo, 2024

Código ISSN 2960-8457

Publicación digital de docentes y estudiantes de la
Carrera de Artes Musicales de la FAUCE.

Fundador y Editor General: Pablo Guerrero G.

Equipo editorial de docentes, estudiantes y colaboradores:

Director: Alex Alarcón

Co-directora: Abigail Ayala

Gestión ejecutiva: Juan Carlos Panchi

Gestión y comunicación: Gissela Ortega.

Prof. Jhony García

Prof. César Santos

Prof. Julio Andrade

Prof. Alexis Zapata

Prof. Karina Clavijo

Prof. Jakson Ayoví

Prof. Lindberg Valencia

Prof. Rafael Subía

Prof. Gilberto Rivero

Prof. Omar Toral

Prof. Andrés Torres

Prof. Rocío Lima

Prof. Pedro Barreiro

Prof. Nataly Sánchez

Estudiantes:

Kelly Cango, Emerson Campaña, Christian Salazar,
Darío Gordón. Ismael Palacios.

Contactos: far.edosonia@uce.edu.ec

agalarcon@uce.edu.ec // musicaecuatoriana@yahoo.com

Autoridades:

Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

Msc. Chistian Viteri, decano saliente

PhD. Pasionaria Rodríguez, decana entrante

MSc. Juan Carlos Panchi, Director de la Carrera de Artes Musicales.

Esta publicación cuenta con el respaldo del Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana (AEQ) y de la Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA.

Gráfico de la portada: *Personajes de Navidad Saraguro* / foto de Kelly Cango, diciembre, 2023.

Publicación: Versión 2.0



ÍNDICE

INTRO	5
1. MÚSICA DE MAMACOS / JHONY GARCÍA COQUE	7
2. MÚSICA TRADICIONAL EN LA NAVIDAD SARAGURO / KELLY CANGO	34
3. MUJERES EN EL PÓDIUM MUSICAL / JUAN CARLOS PANCHI	49
4. CANTOS Y DANZAS DE SANACIÓN / LINDBERG VALENCIA	69
5. “PATRIA” MALA PALABRA / ABIGAIL AYALA	80
6. CÉSAR LEÓN / OMAR TORAL	95
7. EL ESTUDIO DE MÚSICA INDÍGENA EN LA UNIVERSIDAD / INTI CARTUCHE	105
8. PUBLICACIONES DE LA CAM	111
9. IMÁGENES DE LA MEMORIA	112
10. NUESTRAS IMÁGENES / VARIOS	113
11. PARTITURA HISTÓRICA:	
<i>ROMANCES DEL DÍA DOMINGO (RONDEÑA) / SEGUNDO LUIS MORENO</i>	122
12. PARTITURAS DE NUESTRO TIEMPO:	
<i>TONO PARA YAKU MAMITA / ALEXIS ZAPATA</i>	131
<i>VOX QUATTOR / JUAN CARLOS PANCHI</i>	134
<i>CHIRAL / RAFAEL SUBÍA</i>	141

Publicación con fines educativos e investigativos.

Los artículos se pueden reproducir citando a sus autores y la fuente.

Los contenidos son de responsabilidad de sus autores.

Intro

La producción educativa y artística de la Carrera de Artes Musicales (CAM), en sus distintos ámbitos: producción, investigación, interpretación y creación ha tomado presencia significativa en el medio y se ha fortalecido gracias al trabajo mancomunado de directivos, docentes y estudiantes, así como de la comunidad educativa y de trabajadores de la Facultad de Artes.

El primer grupo de graduados de la Carrera de Artes Musicales (CAM), correspondiente a octubre del 2023, de los itinerarios de producción, interpretación y musicología efectuaron sus respectivas disertaciones, presentando productos artísticos o proyectos de investigación como modalidades de titulación. El fin de sus trabajos incluye -además de calidad artística- el postulado de presentar conocimiento nuevo. De este modo la ruta trazada en el proyecto innovador de la carrera va cumpliendo sus objetivos. En este mismo aspecto hay que señalar que en este semestre debe aprobarse el ajuste curricular de la malla que fue modificada como dispone la ley, puliendo faltantes y/o ampliando aspectos del proyecto original.

En cuanto a sus actividades, la carrera ha logrado sobrellevar eventos interdisciplinarios de gran envergadura con la contribución de las diferentes carreras: artes plásticas, escénicas, danza y música. Programaciones que combinaron disciplinas artísticas han sido la tónica de las actuaciones en el Teatro de la Facultad de Artes, Universitario, Capitol, Prometeo, San Gabriel, Capilla del Hombre, entre otros. Músicas ecuatorianas de tradición, afro, andina, experimental, *jazz* y sinfónica han colmado los espacios de recitales y conciertos.

La Orquesta Experimental, en febrero, presentó un concierto de música japonesa y estrenos mundiales de creadores ecuatorianos contemporáneos, como parte del proyecto para el equipamiento tecnológico del Teatro de la Facultad de Artes. Así también -en el auditorio de la Casa de la Música-, se llevó a cabo el concierto en homenaje a la Universidad como parte de los tradicionales actos que vienen desarrollándose desde el siglo XX dedicados a la Universidad Central del Ecuador, primero con la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música y luego con las audiciones de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE). Esta vez la presenta-

ción de la OSNE contó con la dirección orquestal de la docente Andrea Vela y con la participación del Coro CAMUS; debiéndose señalar también que varios de los instrumentistas de la orquesta eran estudiantes de la carrera.

En lo que respecta a producción académica e investigativa, lo destacable fue la edición del *Manual de música latinoamericana y su aplicación para saxofón*, realizado por el docente Gilberto Rivero. Este trabajo, el segundo que se divulga de esta colección, es parte del proyecto madre aprobado por la Dirección de Investigaciones de la Universidad Central del Ecuador, que incluye seis manuales. Estudiantes y profesores cuentan ahora con una útil herramienta de estudio instrumental. Así también se editó el estudio *Tangos de altura*, con 45 partituras de tangos ecuatorianos y el libro *Por los chaquiñanes del jazz*.

Finalmente, queremos agradecer la gestión del decano y subdecano salientes, MSc. Christian Viteri y Msc. Javier Escudero, y a su equipo, quienes supieron brindar su respaldo al trabajo de la carrera desde acciones administrativas, académicas y artísticas.

Del mismo modo queremos desear el mayor de los éxitos en su nueva gestión a las autoridades que se han posesionados en este mes de marzo del 2024, quienes tienen el reto de sacar adelante los proyectos y anhelos de la facultad, garantizando el desarrollo de la educación artística de los estudiantes universitarios. Respecto a la carrera de música, uno de los objetivos de inversión educativa, es la consolidación del equipo de sonido y grabación para el cual las autoridades universitarias -viendo la necesidad de este urgente e indispensable insumo-, destinaron recursos económicos; contamos pues que esta administración posibilite agilizar su adquisición.

Respecto a nuestra revista comunicamos la buena noticia que luego del proceso de autorización por parte de las autoridades universitarias, vicerrectorado académico y seguida a la aprobación de la SENECYT, este organismo nos ha entregado el código de registro respectivo y la Biblioteca General de la Universidad Central del Ecuador, nos ha concedido un espacio virtual para su divulgación. Allí subiremos próximamente todos los números.

Juan Carlos Panchi

Director de la Carrera de Artes Musicales

JHONY GARCÍA COQUE



MÚSICA DE MAMACOS:
PINGULLO DE YUMBADA

Edosonía, nº 04, p. 7-33. Quito, marzo, 2024.

MÚSICA DE MAMACOS: PINGULLO DE YUMBADA

JHONY GARCÍA COQUE¹



Figura 1. *Mamaco* Diego Jumbo. Foto: Jhony García, 2015.

Resumen

El *mamaco* tiene varias competencias en el ritual de la “yumbada”, como la de acompañar la danza con la interpretación de *tonos*, un rol integrador y es el encargado de señalar el camino sonoro-temporal de la celebración.

En la actualidad los *mamacos* participan en las distintas yumbadas, lo cual significa también que deben conocer el repertorio y la dinámica ritual local, se podría decir que son músicos profesionales especializados. El repertorio local se ha ido unificando, el que se muestra en este trabajo es el repertorio de *tonos* interpretados por el *mamaco* Diego Jumbo y bailados en la actualidad por las *yumbadas* de San Isidro del Inca y Cotocollao.

Palabras clave:

Yumbos, Pingullo, Yumbada, Tonos de yumbada

1 Musicólogo. Docente de la Carrera de Artes Musicales- FAUCE. Correo: jfgarcia1@uce.edu.ec

Introducción

El ritual de la Yumbada es una celebración que se lleva a cabo todos los años en la ciudad de Quito. Si bien hay muchos trabajos que abordan el estudio de esta tradición, la mayor parte de estos lo hacen desde un punto de vista histórico o antropológico. Y aunque la riqueza musical es parte importante de esta celebración, no se ha expuesto un estudio profundo al respecto. En este artículo se presenta el avance de una investigación enfocada en el aspecto etnomusicológico de las Yumbadas de Cotacollao y San Isidro del Inca. Para comprender el sentido de este ritual, en un primer momento, se expone un breve contexto histórico del pueblo yumbo y de las yumbadas de la ciudad de Quito. Para luego abordar de una forma más clara el papel de la música y la danza en la celebración del ritual de la Yumbada; se abarca brevemente la organología del pingullo y el tambor. Además, se abordan los *tonos*, como concepto de forma musical y su funcionalidad dentro de la celebración.

Contexto histórico del “pueblo yumbo”

Desde épocas anteriores a la llegada de los incas y españoles, el “pueblo yumbo”, era conocido por su gran habilidad como comerciante entre la Costa, Sierra y Amazonía del Ecuador, pero también practicaban el shamanismo y se los consideraba “brujos”. Entre los principales productos de venta e intercambio se encontraba la sal, el algodón, el ají, carnes y frutas silvestres que se distribuían en los mercados de la ciudad de Quito (Salomón, 1992).

Llegado el siglo XIX, se creyó que el “pueblo yumbo” se extinguió, como consecuencia de los diferentes agravios que sufrieron a nivel social, político, económico y territorial, a lo largo de su historia. Sin embargo, la idea que puede plantearse es que estos conflictos contribuyeron en el desplazamiento y futuro asentamiento, de los “yumbos”, en sitios cercanos a Quito o donde tuvieron cierta influencia (García, 2019).

Este cambio en el territorio que habitaban implicó también una modificación de sus costumbres y también la forma de relacionarse con Quito. En este sentido, se encontraron referencias de los “yumbos” como hábiles carpinteros y artesanos (Costales y Costales 2002, Ramón, 2011). Así, la imagen del “hombre de la selva” y “brujo” empezó a ser representada por la población indígena y mestiza en las celebraciones tradicionales.

En la actualidad, podemos encontrarlos en fiestas como la Mama Negra en Latacunga, acompañando a los *Rucus* del Valle de los Chillo en Pichincha, o participando

en los pases del Niño, en el *Inti Raymi* o *Corpus Christi* y algunas celebraciones religiosas en las provincias de la Sierra. Pero las representaciones más relevantes las podemos encontrar con los Yumbos de Cumbasconde en Imbabura y las *Yumbadas* en Pichincha (Almeida,1993, Carvalho-Neto, 1967).

Memoria y representación: *Yumbadas* de Quito

La *yumbada* en Quito, es conocida como el “conjunto de yumbos, que realizan bailes y ceremonias” (Chamorro, 2011, 44), pero también hace referencia al ritual en sí. Según Frank Salomón (1992), la *yumbada* como ritual tiene un origen precolombino y, además representa la relación de los quiteños con los pueblos de la selva (Borja, 2012).

Esta expresión cultural se lleva a cabo durante el solsticio de junio (*Inti raymi*), y el equinoccio en septiembre (Moreno, 1972). Con la llegada de la religión católica, la celebración se sincretizó y al momento, está vinculada con las fiestas de San Sebastián, Virgen de las Mercedes, y San Francisco.

Estos personajes “yumbos”, representan principalmente a brujos o shamanes, los cuales realizan “limpias”². Esto hace suponer la relevancia de los “yumbos”, también como grandes curanderos, por lo que se los solía invitar a participar en las fiestas populares de estos sectores; al sincretizarse con las nuevas concepciones de la vida y el mundo, lograron persistir hasta hoy.

En la Ciudad de Quito, los “yumbos” también están presentes en diferentes sectores, por lo que, existen variantes de dicha celebración (Salomón, 1993). A lo largo del tiempo en que se ha realizado su registro se podrían identificar tres grupos: el primero que abarcaría las *yumbadas* de Cotacollao, San Isidro del Inca y Calderón; el segundo grupo que incluye a las *yumbadas* de Pomasqui, Rumicucho, Conocoto y la Tola Chica; y finalmente la *yumbada* de La Magdalena. Estas agrupaciones o variaciones de las *yumbadas* están determinadas por características en su vestimenta, personajes presentes en el ritual, fechas de celebración y ubicación en la ciudad.

Cabe recalcar que a partir de esta sección nos centraremos en la información e investigación recabada en las *yumbadas* de Cotacollao y San Isidro del Inca, las cuales de cierta forma mantienen una estructura similar del ritual.

2 En Ecuador se conoce a la “limpia” como una práctica en la cual se busca limpiar al cuerpo y espíritu de una persona o colectivo a nivel energético. De manera general, la persona que realiza esta práctica, lo hace con plantas específicas como la ruda, con cigarrillos o tabaco y con trago o puntas (destilado de caña).

Aspectos musicológicos en las *yumbadas* de Quito

***Mamaco* (*mamacu*, músico tradicional)**

En el caso de la *yumbada*, al músico que acompaña el ritual se lo conoce como *mamaco* (la madre) de los yumbos. Así, “el *mamaco* es lo principal, para poder nosotros bailar, porque sin *mamaco* no podemos bailar nada” (Yumbos de San Isidro, comunicación personal, 2015). El *mamaco* tiene varias competencias como la de acompañar la celebración con la interpretación de *tonos*. También tiene un rol integrador ya que, al ser un conocedor a profundidad del ritual, señala el camino sonoro-temporal en el que se debe realizar la celebración.

En la actualidad los *mamacos* son remunerados por su participación en las distintas *yumbadas*, lo cual significa también que deben conocer el repertorio y la dinámica ritual local, se podría decir que son músicos profesionales especializados. En la actualidad el repertorio local se ha ido unificando, el que se propone en este trabajo es el repertorio de *tonos* tocados por el *mamaco* Diego Jumbo (Figura 1), y bailados en la actualidad por las *yumbadas* de San Isidro del Inca y Cotocollao.

Tambor y *pingullo*

El tambor y el *pingullo* (Figura 2), son instrumentos ampliamente difundidos en las culturas andinas de América del Sur. En el Ecuador se encuentran a lo largo del callejón interandino, como parte de la musicalidad de celebraciones y rituales. Además, hay una gran diversidad que se evidencian en sus características organológicas, musicales y rituales locales y regionales con marcadas diferencias unas de otras.

Muy parecidos al pito y tambor europeo, son instrumentos cuyo origen dentro de la música andina y ritual es aún indefinido, existiendo varias posiciones al respecto. Así, Charles Boilés (1966) sugiere, que interpretar dos instrumentos al mismo tiempo es una técnica universal, desde tiempos prehistóricos y que más bien se trataría de un paralelismo cultural. En los vestigios arqueo-musicológicos de los Andes y de Mesoamérica se pueden encontrar representaciones de músicos tocando instrumentos de viento, principalmente flautas de pan, con tambores o sonajas por un mismo músico.

Así mismo, Caballero menciona que: “En cuanto al *pinkuillu* o *pincollo*, los arqueólogos e investigadores manifiestan no haber encontrado ningún ejemplar en las excavaciones” (1988, 69). Y, Juan Mullo mantiene que, en nuestro caso, “no tenemos en el Ecuador mayores referencias arqueológicas del *pingullo*” (2009, 203).

Por otro lado, algunos investigadores mantienen que los *pingullos* provienen de las flautas dulces renacentistas que habrían venido con los colonizadores, pues “salvo los



Figura 2. Tambor y pingullos del mamaco Diego Jumbo. Foto: Jhony García 2020

dibujos de Guamán Poma de Ayala, no queda rastro, ni escrito, ni iconográfico, sobre la presencia de la flauta dulce en los Andes” (Gérard, 2009, 120).

Ante esto, podríamos deducir que “...la tecnología española de las flautas dulces podría haber actuado como catalizador para ingeniar prácticas indígenas de construcción de instrumentos” (Stobart, 1996); lo cual podría ayudarnos a entender las diferentes formas de biseles actuales que se encuentran en este tipo de flautas³, que coinciden con algunos ejemplares del siglo anterior observados en los museos⁴. Así como los diversos materiales, tamaños, distribuciones y afinaciones (García Coque, 2016).

Organología del *pingullo* de la *yumbada*

El número de clasificación organológica del *pingullo* o flauta de una mano, según el sistema de clasificación de Hornbostel y Sachs sería: 4.2.1.2.2.1.1.1, que equivale a: aerófono, de soplo verdadero, de filo o flauta con, canal de insuflación, interno, aislada, abierto, con agujeros (Coba, 1992, 604).

En épocas anteriores los *pingullos* se los construían de huesos de cóndor o de algunos otros animales. En la actualidad, los materiales utilizados son: carrizo, *tundilla*, *duda* o *sada*⁵ que crecen generalmente en las quebradas subtropicales. Sin embargo, en

3 Biseles de forma de reloj de arena, bisel trapezoidal y rectangular.

4 En el Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari de Quito existen en exposición varios pingullos y en el repositorio digital de Library of Congress con los números DCM 1452/1110 /1111, podemos ver pingullos que datan de 1930.

5 La *duda* o *sada* es una especie de *tunda* delgada.

los últimos años, debido a la dificultad de encontrar estos materiales también se ha optado por elaborarlos de PVC (García Coque, 2016).

El *pingullo* tiene una boquilla o pico por donde se sopla para generar el sonido y cuyo bisel puede tener varias formas, siendo las más comunes la de reloj de arena. Por el frente tiene dos orificios de obturación y otro en la parte posterior. Las medidas del *pingullo* de *yumbada* perteneciente al informante *mamaco* Diego Jumbo son las siguientes:

- Longitud total: 27 cm.
- Diámetro: 1,5 cm
- Distancia desde el extremo superior hasta el inicio del bisel: 0.9 cm
- Largo del bisel: 07 cm
- Chaflán del bisel: 1 cm
- Distancia desde el extremo inferior al centro del primer orificio de obturación: 2.2 cm
- Distancia desde el extremo inferior al centro del segundo orificio de obturación: 4 cm
- Distancia desde el extremo inferior al centro del tercer orificio de obturación: 6.5 cm
- Diámetro de los orificios: 0.8 cm

Organología del tambor de la *yumbada*

Por otro lado, el tambor de *pingullero* o *mamaco*, tiene de acuerdo a la localidad y sus usos, sus propias especificaciones en cuanto a tamaño y materiales, pero por lo demás tienen las mismas similitudes en estructura y sonoridad.

El cuerpo del tambor puede ser de cedro o de *chaguarquero* cavado, o de algún otro tipo de árbol y algunas veces incluso de madera terciada. Los parches de cuero de los lados son de chivo y en el caso de tambores grandes son de res. Los aros del tambor son de una madera llamada *yanahango* (vena negra). Los templadores eran de cabestro de res y ahora se suele usar cable de nylon. En el parche posterior al que se golpea se cruza diametralmente una piola templada que se llama *cimbra* y a la que le pone una pluma o una vara de *sigse* o carrizo para que resuene, a modo de redoblante. El palo o mazo con que se golpea está hecho de jacinto, *yanahango* u otras maderas locales.

El número de clasificación organológica del tambor de *pingullero*, según el sistema de clasificación de Hornbostel y Sachs sería: 2.1.1.2.1.2.1, que equivale a: membranófono, de golpe directo, tubular, cilíndrico, de dos parches, independiente (Coba, 1992, 207).

Para este estudio se ha tomado como referencia el tambor de *mamaco* de Diego Jumbo, que tiene las siguientes características:

- Diámetro 25 cm
- Alto: 24 cm
- Diámetro de bejuco: 1cm

Música y funcionalidad en el ritual de la *yumbada*

Tonos

Los *tonos* vienen a ser las secuencias melódicas que son interpretadas por el *mamaco* durante las celebraciones. El término *tono* también tiene implícito, dentro de este contexto, un significado de forma, género musical y de funcionalidad dentro del lenguaje y el pensamiento musical de la *yumbada*.

El circuito de significados sobre los *tonos* se amplía en la música indígena. En la Sierra se utiliza “hasta la actualidad este término, *tono* o *tonito* para referirse a una pieza, (...). *Tonos* son también llamadas las frases cortas que se repiten incesantemente, con mínimas variantes en su transcurso” (Guerrero, 2004, 1364).

Los esquemas rítmico-melódicos de los *tonos* andinos son recurrentes; las melodía o motivos melódicos son muy cortos y reiterativos; esta recurrencia, desde el punto de vista estético de los pueblos andinos, no es de tipo repetitivo sino circular. El género *tonos* de *yumbada* está determinado, además de aspectos generales de forma (como la repetición), por la funcionalidad dentro de estadios específicos y más importantes de la celebración. Algunas veces incluso los nombres de los *tonos* son tomados de las acciones propias de la celebración: *tono de recogida*, *tono de despedida*, etc.

Los *tonos* de *yumbada* también tienen ciertas características musicales comunes:

- Al momento de iniciar cualquier *tono*, el *mamaco* hace la siguiente llamada con el tambor, y luego continúa con el *tono*, independientemente del pie métrico.



- De igual forma para terminar o para cambiar de *tono* se hace una llamada similar, mientras los yumbos silban.



Los ritmos que se pueden encontrar en los *tonos* son los siguientes:

- *Yumbo*, tiene un movimiento más alegre y obedece al pie métrico yámbico.



- *Danzante*, es un ritmo lento y muy solemne, obedece al pie métrico trocaico.



- *Sanjuanito*, viene a ser un ritmo alegre que obedece al pie métrico anapesto



- Tenemos además ritmos que son mucho más ceremoniales y que marcan el pulso de pie métrico espondeo, ya sea en 2/4 o en 6/8



Ritual de la yumbada: repertorio, uso y función de los tonos

La *yumbada*⁶ es considerado un ritual cuyo origen, posiblemente, date de la época precolombina, ya que está asociado a la presencia del antiguo “pueblo yumbo”. Sin embargo, a través del tiempo, la *yumbada* ha adquirido características y significados en estrecha relación con la naturaleza y el conocimiento de los primeros “hombres de la selva”, pero también asumiendo creencias desde la iglesia católica y tomando elementos de la modernidad.

Entonces, durante los tres días que dura la celebración, los yumbos representan: por un lado, a esos grandes comerciantes que llegaban a las cercanías de Quito y que fueron retratados por los cronistas. Por otro lado -y al mismo tiempo- son seres con la capacidad de convertirse en cada cerro y montaña de la región andina del Ecuador; por eso, la

6 Es necesario recordar que yumbada se denomina tanto al ritual o celebración, pero el mismo término se utiliza para nombrar al grupo de personajes que lo celebran (Chamorro, 2011; Salomón, 1993). En Cotacollao y San Isidro del Inca, la yumbada incluye: al *mamaco* (músico tradicional), yumbos (hay tres tipos de yumbos) y a los monos.

yumbada es conocida como la “Danza de los cerros”. Finalmente, los yumbos también son shamanes, seres de la naturaleza que tienen la capacidad de matar y resucitar.

En la Figura 3, se presenta un esquema de temporalidad del ritual de la *yumbada* que se celebra en los sectores de Cotocollao y San Isidro del Inca. En la imagen se han colocado los eventos que se llevan a cabo, así como los momentos en que se ejecutan los diferentes *tonos*, para un mejor entendimiento de su función dentro de la celebración.



Figura 3. Línea temporal de la celebración de la *yumbada*. Fuente y elaboración: Jhony García.

Recogida

El ritual empieza en la intimidad del hogar y la familia de cada miembro de la *yumbada*. Los yumbos, por su lado, efectúan una preparación individual para “dejar de ser un humano” y piden permiso para convertirse en un cerro. Cerca de las 7 pm del primer día de celebración, los monos y el o la *cabecilla* de la *yumbada* inician la recogida, visitando al *pingullero*. Se “recoge primero el *mamaco*, y luego, el trueno de la madre montaña llama a los *huahuas* para que se despierten y se vistan” (Salomón, 1993, 350)

Esta parte es importante ya que cada miembro (*cabecilla*, mono, *mamaco*, yumbo) va a cumplir una función específica durante la recogida y refleja su jerarquía dentro del ritual y el grupo de la *yumbada*.

Este primer grupo, visita cada casa de los yumbos, los ayudan a vestir y colocarse cada elemento que compone el atuendo. En este momento, la familia juega un rol importante, ya que, por un lado, en cada hogar se prepara bebida y comida para recibir al grupo y además reciben la bendición de las personas mayores de la familia (Figura 4). Esta dinámica se desarrolla así ya que esta parte del ritual debe culminar antes de las 6 am, es decir antes que el sol salga.

En la Figura 5 se presenta la partitura del *tono* que se interpreta durante la recogida, en la noche, al momento de llegar o salir de la casa de cada yumbo que se une al ritual. El *mamaco* Diego Jumbo, menciona que por referencia de los yumbos mayores, se conoce que para la salida de la recogida se tenía un *tono* especial, el cual se ha perdido y ya no se lo ejecuta.

Figura 4. Recogida y vestimenta en las casas de los yumbos de Cotocollao.
Foto: Jhony García, 2017.



Figura 5. Partitura del tono de recogida. Transcripción: Jhony García.

Pingullo

Tambor

5

9

12

Se repite varias veces

Figura 6. Tono de Baile, que es parte de la recogida. Transcripción: Jhony García.

♩ = 70

Pingullo

Tambor

5

7

Se repite varias veces

Hay un momento de celebración y de baile (Figura 6) en donde se interpreta otro *tono*, ya que, al llegar a la recogida en la casa de un yumbo, este y su familia convidan comida o bebida a los asistentes.

Antialbazo

Después de la “recogida”, todos los yumbos llegan a la plaza principal (de Cotocollao o San Isidro del Inca) antes de que salga el sol (Figura 7). Justamente esta parte se denomina *antialbazo*, ya que los yumbos empiezan a bailar, antes del alba, mientras amanece.

Según comenta Diego Jumbo, los yumbos hacen una apuesta en la cual ellos deben ganar a la banda de pueblo, grupo que también acompañará la celebración. En este momento, los yumbos bailan y realizan una serie de juegos y bailes, entre ellos están:

La trenza. Danza con la que se inicia la celebración (Figura 8).

Pecho con pecho o *Turubamba*. Este *tono* acompaña la danza en donde los yumbos se ponen de frente con las chontas y se mueven hacia adelante y hacia atrás, como si se empujaran (Figura 9). Normalmente cuando terminan “soplan mano”,⁷ para cambiar de parte.

Figura 7. Llegada de los yumbos de Cotocollao al amanecer. Foto: Jhony García, 2017.



7 Silbo yumbo que se realiza soplando la mano en forma cóncava.

Figura 8. Partitura del tono de trenza en el antialbazo. Transcripción: Jhony García.

The musical score for 'Tono de trenza en el antialbazo' consists of two systems. The first system has two staves: the top staff is for 'Pingullo' in treble clef with a 6/8 time signature, and the bottom staff is for 'Tambor' in bass clef with a 6/8 time signature. The second system also has two staves: the top staff is for 'Pingullo' in bass clef with a 6/8 time signature, and the bottom staff is for 'Tambor' in bass clef with a 6/8 time signature. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, quarter notes, and beamed eighth notes. A double bar line with repeat dots is present in both systems. Below the second system, the text 'Se repite varias veces' is written.

Figura 9. Tono pecho con pecho. Transcripción: Jhony García.

The musical score for 'Tono pecho con pecho' consists of three systems. The first system has two staves: the top staff is for 'Pingullo' in treble clef with a 2/4 time signature and a tempo marking of quarter note = 75, and the bottom staff is for 'Tambor' in bass clef with a 2/4 time signature. The second system has two staves: the top staff is for 'Pingullo' in treble clef with a 2/4 time signature, and the bottom staff is for 'Tambor' in bass clef with a 2/4 time signature. The third system has two staves: the top staff is for 'Pingullo' in treble clef with a 2/4 time signature, and the bottom staff is for 'Tambor' in bass clef with a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and beamed eighth notes. A double bar line with repeat dots is present at the end of each system.

Al haber cumplido con los rituales principales, el *mamaco* toca *tonos de baile* (Figura 10) para cerrar la parte ritual e inmediatamente, empieza a tocar la banda de pueblo. Estos tienen una funcionalidad no ceremonial, sino festiva dentro de la ceremonia. Posteriormente, se irán alternando los bailes entre la banda y el *pingullero*.

Para finalizar el segundo día, se van donde los priostes o donde brinden la comida y la chicha. En la tarde de ese día se puede regresar a la misa. Aunque no entran a la iglesia, los yumbos esperan la salida de San Sebastián o la Virgen, para acompañarlos en la procesión.

Figura 10. Tono de baile. Transcripción: Jhony García.

Tempo: ♩ = 72

Pingullo

Tambor

5

9

13

3

Se repite varias veces

Celebración en la Plaza

La celebración en la plaza, normalmente se realiza el tercer día del ceremonial. Empieza cuando el sacerdote celebra la misa a San Sebastián o a la Virgen de las Mercedes en la iglesia. Aunque normalmente no se acepta la entrada del grupo de yumbos a la iglesia, estos se mantienen en la plaza descansando o danzando. Una vez que termina la misa y las figuras de los Santos salen de la iglesia, se retoma la celebración. Así, nuevamente se retoman los juegos, en este caso son:

Chimbapura. Representa el juego de las montañas. Los yumbos, con este *tono* (Figura 11) se cruzan mientras danzan, con lo que sus movimientos asemejan a tejidos. “Cuando hay truenos, pero no hay sonido y solo se ilumina por diferentes lados, ese es el juego de las montañas, y eso se representa en esta parte. *Chimbapura*, quiere decir hacia adelante” (Diego Jumbo, comunicación personal, 27 de noviembre de 2021).

Figura 11. Partitura del *tono* de *Chimbapura*. Transcripción: Jhony García.

Se repite varias veces

*Chulla*⁸ *pie*. Con este *tono* (Figura 12), los yumbos bailan con un (*chulla*) solo pie, cruzándose de un lado para otro. También se lo realiza en el contexto de la celebración en la plaza.

Pañuelito. En este momento, los yumbos se forman en parejas y unen sus pañuelos con un nudo. La idea es que ellos se crucen y den vueltas mientras bailan con este *tono* (Figura 13) y al final, comparen quién ha quedado con el nudo más ajustado.

Figura 12. Tono *Chulla pie*. Transcripción: Jhony García.

8 *Chulla, kichwa*: uno de un par.

The image shows three systems of musical notation for 'Tono Pañuelito'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a treble staff with a quarter rest followed by a quarter note, then an eighth note followed by a quarter note, and another eighth note followed by a quarter note. The bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The second system has a treble staff with an eighth note followed by a quarter note, then an eighth note followed by a quarter note, and another eighth note followed by a quarter note. The bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The third system has a treble staff with an eighth note followed by a quarter note, then an eighth note followed by a quarter note, and another eighth note followed by a quarter note. The bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The text 'Se repite varias veces' is written below the third system.

Figura 13. Tono Pañuelito. Transcripción: Jhony García.

The image shows four systems of musical notation for 'Pingullo' and 'Tambor'. The first system is labeled 'Pingullo' and 'Tambor'. The tempo is marked as $\text{♩} = 75$. The first system has a treble staff with a quarter rest followed by a quarter note, then an eighth note followed by a quarter note, and another eighth note followed by a quarter note. The bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The second system has a treble staff with an eighth note followed by a quarter note, then an eighth note followed by a quarter note, and another eighth note followed by a quarter note. The bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The third system has a treble staff with an eighth note followed by a quarter note, then an eighth note followed by a quarter note, and another eighth note followed by a quarter note. The bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The fourth system has a treble staff with an eighth note followed by a quarter note, then an eighth note followed by a quarter note, and another eighth note followed by a quarter note. The bass staff has a quarter note, an eighth note, a quarter note, and an eighth note. The text 'Se repite varias veces' is written below the fourth system.

Chinchilín o *chinchililín*. Este es un *tono* rápido (Figura 14) y se puede interpretar en cualquier momento del ritual. Se usa de manera específica cuando el *mamaco* ve que los yumbos están perezosos o tienen sueño. Por la fuerza y rapidez de este tono los yumbos se ven obligados a correr para un lado y para otro, hasta que se despierten.

Entrada de manos. En este momento “hacen voltear el tambor” (Diego Jumbo, comunicación personal, 27 de noviembre de 2021). El *mamaco* se sienta, coloca su sombrero sobre el tambor y los yumbos se acercan bailando de dos en dos para

Figura 14. Tono Chinchibilín. Transcripción: Jhony García.

The musical score for 'Tono Chinchibilín' is presented in two systems. The first system shows the initial measures, with a tempo marking of $\text{♩} = 112$. The second system continues the piece, ending with a double bar line and the instruction 'Se repite varias veces'.

The score consists of two staves: Pingullo (top) and Tambor (bottom). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The Pingullo part is written in treble clef, and the Tambor part is written in bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings like *mf* and *f*.

poner una colaboración monetaria, que previamente han acordado. En un pañuelo, los yumbos llevan un atado de frutas. En este momento solo toca la banda de pueblo, ya que es el agradecimiento al *mamaco* y a la gente.

Matanza

La “matanza” es el clímax de la celebración y esta representa un enfrentamiento entre dos yumbos: uno de ellos representará al *huañuchij* (matador o cazador) y el otro se transformará en un puerco saíno⁹ (*sacha cuchi*) para combatir a su enemigo. Esto representa “la energía pesada o maliciosa, esta energía se mata para el equilibrio de la comunidad y las personas” (Diego Jumbo, comunicación personal, 27 de noviembre de 2021).

Frank Salomón (1992), nos hace una descripción de lo que sucede, de manera que nos permite crear imágenes mentales para entender el desarrollo del ritual. El lugar donde se celebra la *yumbada* se convierte en la selva, los yumbos en cada tambo van a mover sus lanzas, tratando de simular las ramas de los árboles para irrumpir el paso del cazador y ayudar al saíno. Esta persecución puede durar varios minutos hasta que el cazador logra alcanzarlo y lo mata (Figuras 15).

Figura 15. Ritual de la matanza de la Yumbada de Cotocollao. Foto: Jhony García, 2017.



9 El saíno, al ser un animal de la selva, es agresivo, por lo tanto, quien asume su papel no será una víctima pasiva sino, al contrario, feroz (Salomón, 1992).

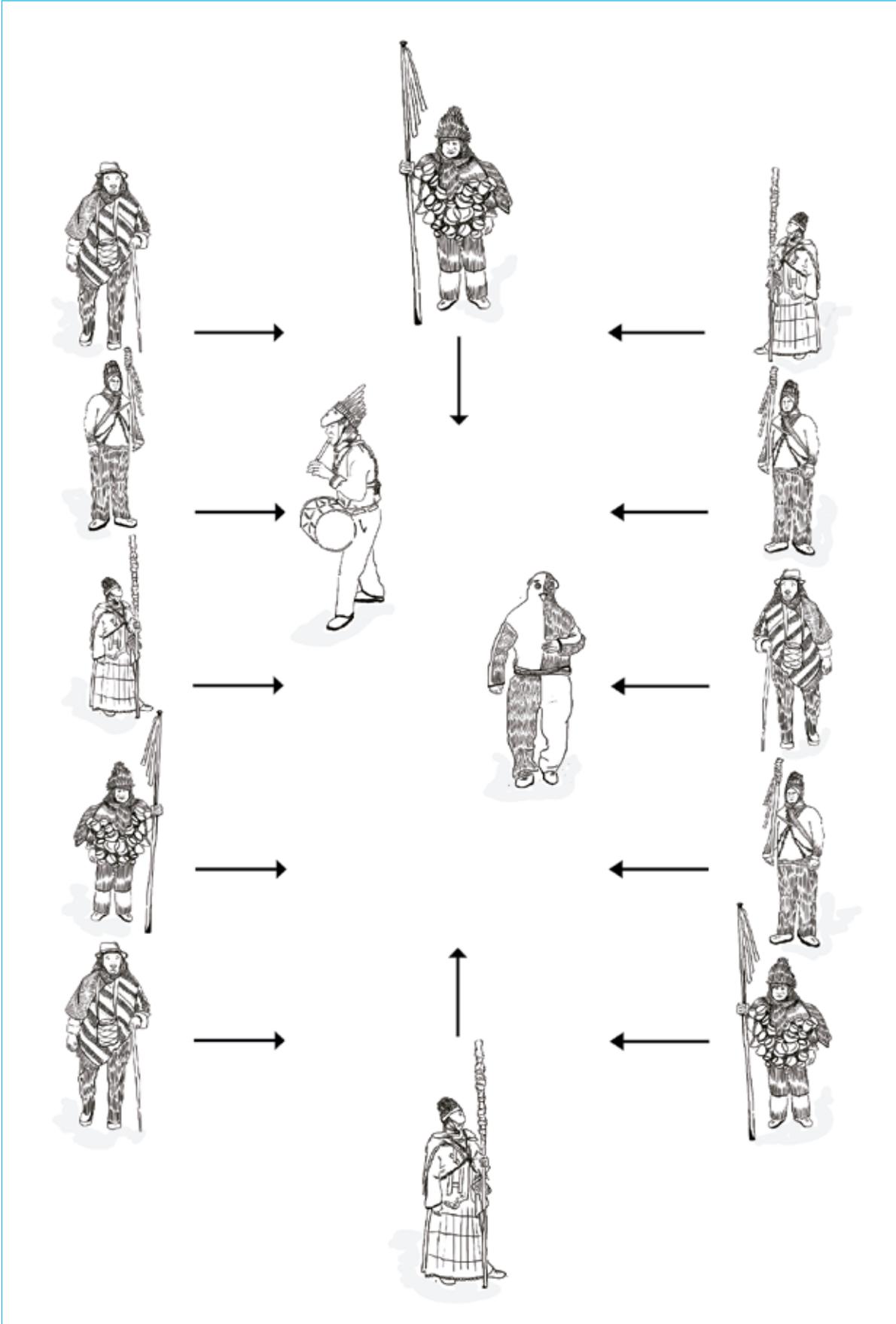


Figura 16. Cuadro del movimiento de los yumbos en su ritual. Fuente y elaboración: Jhony García.



Figura 17. Yumbo de los mates. Figura 18. El “silbo yumbo”. Aspectos que son parte del ritual de la “matanza” de la Yumbada de Cotocollao. Fotos: Jhony García, 2017.



Una vez que el saíno cae muerto, el cazador huye y algunos yumbos van en su búsqueda. Cuando lo encuentran, este intenta sobornarlos para huir. Sin embargo, debe regresar y los yumbos le obligan a resucitar a su hermano. Parte de este proceso, es hacer un ritual con su lanza de chonta con la cual, el yumbo regresa a la vida y se pone de pie. Hay un momento de reconciliación entre el yumbo cazador y el yumbo resucitado, quien en este instante cuenta lo que ha visto mientras estaba muerto.

El *tono* de matanza (Figura 19) se toca durante una hora aproximadamente, y aunque por momentos el *mamaco* puede descansar de tocar el pingullo, el tambor no puede parar.

Curiquingue. Este momento, se podría considerar que es uno de los juegos que realizan los yumbos después de que el conflicto ocasionado en la “matanza” se soluciona. Es así que, ellos bailan en círculo con este *tono* (Figura 20), y el yumbo que desea participar va danzando en espiral hasta el centro donde debe agacharse a coger, con la boca, un *pilche* de *chicha* que se encuentra en el piso. Esto debe hacerlo mientras está con las manos en la espalda y no puede usarlas en ningún momento. El juego termina cuando alguien logra coger el *pilche* del modo señalado y tomar la *chicha*.

Figura 19. Partitura de *tono* de *Matanza*. Transcripción: Jhony García.

♩ = 136

Pingullo

Tambor

5

5

10

10

Se repite varias veces

Figura 20. Tono del Curiquinga. Transcripción: Jhony García.

The musical score for 'Tono del Curiquinga' is presented in three systems. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The time signature is $\frac{2}{4}$. The first system shows the Pingullo staff with rests and the Tambor staff with a rhythmic pattern of quarter notes. The second system features a triplet of eighth notes in the Pingullo staff and a corresponding triplet in the Tambor staff. The third system shows a more complex melodic line in the Pingullo staff and a rhythmic accompaniment in the Tambor staff. The score concludes with a double bar line and the instruction 'Se repite varias veces'.

Despedida

La despedida es el momento de cierre y agradecimiento en la celebración. Se agradece a los sacerdotes y familias por la comida y bebida que logró sostener a los danzantes, se agradece al *mamaco* por acompañar con la música a los yumbos. En este momento, los yumbos ofrecen cantos de coplas, mientras los anfitriones de la fiesta siguen repartiendo los alimentos.

El *mamaco* Diego Jumbo, cuenta que hay cuatro *tonos*, pero que él solo sabe dos (Figura 21, 22). Así mismo, comenta que antes tenían un *tono* de despedida sobre el que se cantaban coplas, aunque ambos no tenían relación. Sin embargo, después se empezó a sacar en el *pingullo*, la melodía de las coplas que cantaban y ahora se utilizan esos *tonos* para acompañar (Figura 23).

Figura 21. Partitura de *tono de despedida*. Transcripción: Jhony García.

The musical score for 'tono de despedida' is presented in two systems. The tempo is marked as $\text{♩} = 72$. The time signature is $\frac{2}{4}$. The first system shows the Pingullo staff with rests and the Tambor staff with a rhythmic pattern of quarter notes. The second system shows the Pingullo staff with rests and the Tambor staff with a rhythmic pattern of quarter notes.

5

5

9

9

se repite varias veces

Detailed description: This block contains the vocal score for the first two systems of the piece. The first system starts at measure 5 and consists of a vocal line in treble clef and a drum line in bass clef. The second system starts at measure 9 and also consists of a vocal line and a drum line. The drum line is a simple pattern of quarter notes. The vocal line features a mix of eighth and quarter notes with some accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 22. Partitura del canto de despedida *Marujita Sebastiana*. Transcripción: Jhony García.

$\text{♩} = 72$

Pingullo

Tambor

7

7

11

11

15

15

Detailed description: This block contains the instrumental score for the second system, featuring the Pingullo and Tambor. The tempo is marked as quarter note = 72. The Pingullo part is written in treble clef with a G-clef and a key signature of one flat. The Tambor part is written in bass clef with a C-clef. The score is divided into four systems, each starting at measures 7, 11, and 15. The Pingullo part consists of eighth-note patterns, while the Tambor part consists of a steady quarter-note rhythm. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Se repite varias veces

Figura 23. Tono de despedida, agradecimiento. Transcripción: Jhony García.

Se repite varias veces

Conclusiones

Para finalizar y en sintonía con el pensamiento de Frank Salomón, se puede evidenciar que el ritual de la Yumbada no es una historia de fantasía y que se encuentra totalmente vigente en varias zonas de la provincia del Pichincha. El ritual es un contenedor de amplios conocimientos históricos, biológicos y ecológicos, culturales y de cosmovisión del antiguo pueblo yumbo. Otro aspecto importante es la conexión con la naturaleza, concretamente con el cerro al que personifican los yumbos en la celebración.

Acorde con el ritual, la música y sus instrumentos son parte esencial de la yumbada, sin los cuales no se realizaría o perdería una gran parte de su simbología. Tanto el *mamaco* (músico), los instrumentos (pingullo y tambor) y los *tonos* son elementos que tienen una razón de ser muy puntual dentro del contexto del ritual. La celebración camina o “danza” de acuerdo al sendero que abren estos tres elementos. Detrás de todo esto, o más bien, como dicen los pueblos andinos, delante de todo esto, están las huellas marcadas por los antepasados yumbos.

Bibliografía:

- Almeida, Eduardo. *Los yumbos de Rumicucho*. Quito: Abya-Yala, 1993.
- Boilés, C. The Pipe and Tabor in Mesoamerica. *Antuario*, 2, 1966. 43–74. <https://doi.org/10.2307/779766>
- Borja, Karina. “Paisaje vivo. Análisis del paisaje urbano de San Isidro del Inca”. En *XVII Congreso de Estudios Vascos: Gizarte aurrerapen iraunkorrerako berrikuntza = Innovación para el progreso social sostenible*, 513–537. Donostia: Eusko Ikaskuntza, 2012. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/17/05130537.pdf>
- Caballero, P. *Música Inkaika: sus leyes y su evolución histórica*. Cusco: Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales Cusco, 1988.
- Carvalho-Neto, Paulo. *Geografía del folklore ecuatoriano*. Quito: CCE, 1967.
- Chamorro, Doris. “El patrimonio inmaterial, parámetros para una declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial de la nación estudio de caso: la Yumbada de La Magdalena”. Quito; Universidad Internacional SEK, 2011. <http://repositorio.uisek.edu.ec/bitstream/123456789/190/1/TESIS PCI YUMBADA.pdf>.
- Coba, Carlos. *Instrumentos musicales registrados en el Ecuador*. Volumen 2. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, 1992.
- Costales, Alfredo, y Dolores Costales. *Etnografía, lingüística e historia antigua de los caras o yumbos colorados (1534-1978)*. Quito: Abya-Yala, IEAG, 2002.
- García Coque, Jhony. “Panorámica del pingullo ecuatoriano”. *Traversari*, 2, 2016. 26–35. https://issuu.com/ccegobec/docs/traversari_2/28
- García, Katic. “Yumbadas: cultura, naturaleza y territorio”. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2019. <http://hdl.handle.net/10469/15688>

- Gérard, A. "Tara y tarka: Un sonido, un instrumento y dos causas (estudio organológico y acústico de la tarka)". En A. Gérard (Ed.), *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores...en la fiesta de Anata/Pujllay*, 80, Plural Editores, 2009.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, tomo 2. Quito: Conmúsica, 2004.
- Moreno, Segundo Luis. *Historia de la música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Mullo, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura, 2009.
- Ramón, Galo. "La gente, la tierra y la sociedad de Nanegal desde los tiempos aborígenes". En: R. Rhoades (Ed.), *Tendiendo puentes entre los paisajes humanos y naturales*. Quito: Abya Yala y SANREM CRSP, 2011. http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1202&context=abya_yala
- Salomón, Frank. "La Yumbada: un drama ritual quichua en Quito". En E. Kingman, X. Albó, T. Altamirano, C. Contreras, P. Deler, C. Degregori, M. Glave, A. M. Goetschel, J. Golte, H. Ibarra, T. Saignes, F. Salomon, H. Solares, y R. Terán (Eds.), *Ciudades de los Andes: Visión histórica y contemporánea*, 457-480. Quito: IFEA, Centro de investigaciones CIUDAD, 1992. <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/47346.pdf>
- . "Matando al yumbo: un drama ritual del norte de Quito". En: N. Whitten (Ed.), *Transformaciones culturales y etnicidad en la Sierra Ecuatoriana*. Quito: USFQ, 1993.
- Stobart, Henry. "The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes." *Early Music*, 24, no. 3 (1996): 471-82. <http://www.jstor.org/stable/3128262>.

KELLY CANGO

Foto: Pablo Guerrero. Quito, 2024.



LA MÚSICA TRADICIONAL PRESENTE EN LA
CELEBRACIÓN DE NAVIDAD SARAGURO

Edosonía, n° 04, p. 34- 48. Quito, marzo, 2024.



La música tradicional
PRESENTE EN LA NAVIDAD DEL
PUEBLO SARAGURO

La música tradicional PRESENTE EN LA NAVIDAD DEL PUEBLO SARAGURO

KELLY CANGO¹

Resumen:

Este ensayo permite explorar y conocer la música tradicional del pueblo *kichwa* Saraguro (ubicado en la provincia de Loja, al sur del Ecuador), así como su contexto cultural y presencia en las festividades de comunidades de aquella población, sobre todo en la celebración de la Navidad.

Palabras clave:

Chashpishka, *Kapak raymi*, Saraguros, música tradicional de Navidad.

Introducción

La presente investigación –desarrollada a través de fuentes documentales, entrevistas y visita de campo a dos comunidades– se centrará en el acercamiento a la música tradicional del pueblo Saraguro y a su ritmo *chashpishka*, el cual forma parte fundamental de las celebraciones y rituales propios de los saraguros.

Era plan inicial realizar entrevistas al músico Jaime Guamán Puchaicela de la comunidad de San Lucas, pero a nuestro arribo, el músico que entrevistaríamos sufrió un trágico accidente, lo cual hizo que nos movilizáramos a la comunidad de Gunudel. Así mismo, hemos tomado informaciones de las celebraciones que efectúan en Conocoto - Pichincha, Quito, los saraguros que residen allí.

La música tradicional, según Londoño, es “la música que viene de atrás en el tiempo, que supone una antigüedad



Fig. 1. El pailero en la celebración de navidad. Gunudel, diciembre, 2023.

¹ Estudiante de quinto semestre del Itinerario de Musicología de la Carrera de Artes Musicales -FAUCE. Pertenece a la comunidad Saraguro y es ejecutante de violín. Contacto: kacango@uce.edu.ec

y permanencia dentro de una cultura, además de tratarse de una propiedad social colectiva que se transmite de generación en generación” (1988). Con este antecedente, procuraremos realizar una breve explicación contextual del origen de los Saraguro y el significado de su nombre, además de mencionar acontecimientos, características y personajes importantes en el marco de la música tradicional del *chashpishka*, identificando su presencia dentro de la celebración de la Navidad, festividad que se presenta llena de júbilo, bromas, colores, música, danza y ritualidad.

Antecedentes

El *Kapak Raymi*, uno de los *raymikuna* (fiestas) más importantes del calendario andino, se conserva entre los saraguros mediante la práctica ancestral de aspectos rituales que forman parte de esta celebración; de acuerdo con la estudiosa cultural Sisa Vacacela:

[...] se realiza el 21 de diciembre en agradecimiento a la germinación de las semillas, el verdor de la naturaleza, de la niñez y de la adolescencia; en la que se nominaban a los mejores jóvenes como sucesores en potencia para la administración; y se realizaba el cambio de mando de las autoridades. (2021).

Este *Raymi* en épocas coloniales buscó ser reemplazado con la celebración de la Navidad en honor al nacimiento de Jesús; como consecuencia de ello se produjo un sincretismo religioso entre las dos celebraciones. Pese a la imposición europea de nuevas prácticas espirituales y creencias religiosas, el pueblo saraguro logró preservar parte de su sabiduría, ritos y ceremonias ancestrales.

La Navidad, considerada una de las festividades únicas y más importantes del año en el Ecuador, en especial al sur del país en el pueblo Saraguro, adopta una forma distintiva en su realización. Esta celebración en la actualidad tiene gran acogida en las comunidades, así como por parte de turistas locales y extranjeros, quienes llegan desde muy lejos para presenciar, experimentar, convivir y sobre todo compartir la alegría en comunidad, que es el objetivo central de la fiesta. La música, danzas, gastronomía, personajes y rituales se manifiestan y presentan solamente en estas fechas, en el mes de diciembre.

La música cumple un rol fundamental dentro de esta celebración, sobre todo a través de la música tradicional denominada entre los saraguros como *chashpishka*: “En cada raymi o ceremonia hay ritos que expresan la necesidad espiritual de retornar a la *Pacha*, y la música es un elemento fundamental que nos ayuda a esta conexión” (Vacacela, 2021). En ese sentido existen algunas investigaciones de autores que han realizado menciones sobre este ritmo tradicional, quienes concuerdan que el nombre de *chashpishka* proviene del verbo en *kichwa chashpina*, que significa: sacudir- sacudido.

Según Volinsky, citado por Puchaicela (2021), el género autóctono que identifica a los saraguros es el *chashpishka* o *fandango*, sin embargo hay que decir que el *chashpishka* no debe



Figura 2. El pailero y el oso, personajes de la celebración de navidad saraguro. Fotografía: Kelly Cango. Gunudel, 24 de diciembre, 2023.

ser confundido con el segundo término, que se piensa es una imposición europea sobre la denominación original de su nombre. Se presume que el *chashpishka* es una expresión sonora autóctona que deviene de épocas precolombinas y que era parte del ancestral *kapakraymi*.

Origen del pueblo Saraguro

Saraguro es un cantón de la provincia de Loja que se encuentra al sur del Ecuador, ubicado a unos 2.400 metros sobre el nivel del mar; en él se encuentra un reconocido pueblo de origen indígena, “los saraguros”, que forman parte de la gran nacionalidad *kichwa* de la sierra ecuatoriana.

Sobre su origen existen diferentes hipótesis, entre las cuales se menciona que los saraguros son de origen inca y que provienen de los *mitmas*. El ser *mitma* consistían en una práctica incaica cuyo objetivo principal era expandir su territorio y cultura a través del movimiento de grupos humanos de un lugar a otro, por esta razón son denominados *mitmakuna* o *mitimaes* (Puchaicela, 2021, 16). Otra hipótesis menciona que los saraguros provienen de los Paltas, quienes en esa época residían en la hoy provincia de Loja y sus alrededores; se trataba de un pueblo relacionado con culturas preincaicas como los cañaris y los *kitu karas*, por esta razón seguramente encontramos ritmos un tanto similares al *chashpishka* en otros territorios, como el llamado *capishca*, presente en la sierra centro y norte.



Figura 3. Baile de los Jíbaros por parte de los *kari* y *warmi sarawi*, cuya vestimenta se relaciona con la cultura shuar. Fotografía: Kelly Cango. Gunudel, 24 de diciembre, 2023.

De acuerdo con la entrevista que realizamos a Vacacela, investigadora perteneciente al pueblo Saraguro, ella concuerda con el origen palta e inca, pero además señala que los zarzas y los cañaris también estuvieron involucrados en el proceso, debido a que la parte norte de la provincia de Loja estaba habitada por cañaris y la parte central por los paltas y zarzas, pueblos existentes antes de la conquista española e inca.

Los cañaris fueron una confederación de pueblos que se asentaron en una parte de lo que ahora es Saraguro; esto se evidencia a través de la presencia lingüística de sonidos como sh, zh, en topónimos y antropónimos; en palabras como *paquizhapa*, *zhapa* que proviene de *takalzhapa*, que se cree era una cultura anterior a la conformación del pueblo cañari; también se evidencia en nombres de comunidades como Gunudel, Chukidel, Gurudel; en *wisho* (planta del medio); en los apellidos Namicela, Namcela, Guchisaca, entre otros, que son términos cañaris. La cultura de los Paltas y los Zarzas no solo se encontraban en Loja, sino que también estaban presentes en lo que ahora es Piura en el Perú. Los Paltas, además, estuvieron emparentados con la cultura de los Bracamoros, en la parte media oriental de Loja. Los Bracamoros, por su parte, pertenecían a la familia lingüística emparentada con la lengua shuar, el *chicham*. Parte de esta influencia de los Paltas se evidencia en el *Kapak Raymi* en la representación de los bailes de los *sarawis* denominado “jibaritos”. Es por eso que Vacacela considera que Saraguro es una fusión de culturas preincaicas e incaicas.

El nombre etimológico de “Saraguro” tiene algunos significados posibles, varios en relación

con el maíz. Se encuentra compuesto por *sara* (maíz) y *kuru* (gusano). Chalán, citado también por Quezada (2011), propone tres hipótesis sobre el origen de este nombre:

[..] durante la conquista, Incas mitimaes provenientes del actual Bolivia llegaron y se asentaron aquí, dada la abundancia de recursos alimenticios, sobre todo del maíz y por esta razón la llamaron tierra del maíz. La segunda hipótesis es de origen etimológico, en donde se cree que el término es una castellanización de las palabras *kichwas*: *sara* (maíz) y *kuru* (gusano), es decir el gusano del maíz. Y la última hipótesis es de origen legendario, en donde se cree que el maíz llegó desde el norte, posiblemente desde territorios aztecas, pasando en su trayecto por diferentes pueblos y territorios, hasta llegar a la actual comarca, en donde creció y germinó mejor que en cualquier otro sitio, pasando a denominarse esta tierra como “Sara Waru” (maíz puro), término de origen kichwa, que con el pasar de los tiempos sufrió un proceso de castellanización, derivando su pronunciación en Saraguro (2018).

Las aseveraciones mencionadas precisan discusión, pues suscitan ciertas controversias y desacuerdos. Así, Sisa Vacacela -en una entrevista- nos deja un mensaje profundo sobre conocernos y auto-identificarnos como saraguros, mencionando que “sara” es maíz en *kichwa*, pero “kuru o guru” –señala- es palabra proveniente del *pukina*, una lengua anterior y general como el *kichwa*; en *pukina* “kuru” significa un lugar sagrado, cerro sagrado, en donde se realiza ceremonias. Desde este punto de vista sería un lugar para el cultivo sagrado del maíz, ya que el maíz era y es hasta el momento una semilla sagrada, y el alimento del cual dependemos para sobrevivir. Otro significado, que nos proporcionó Vacacela, es que:

Sarakuru viene de un término Aymara; *sara* es comunidad, lugar, conglomerado y *kuru*, valiente, indómito, autónomo y libre. Así Saraguro es un pueblo de valientes, de resistencia, un pueblo de valientes, un pueblo que nunca se dejó dominar y eso da razón a que nuestros mayores, mi tayta, mi mama, mis abuelitos/as dijeron siempre: “los saraguros somos una cultura que hemos resistido, una cultura de mucha importancia, que no hemos tenido el sistema de huasipungos”, sistema que se puede encontrar, en cambio, del Azuay hacia el norte, entonces este es el concepto que debemos ir posicionando.

El ritmo *chashpishka* en la Navidad

La música en general y también la tradicional, ha evolucionado hacia un estilo contemporáneo, fruto de varios factores socioculturales que se han presentado en el tiempo, y el ritmo *chashpishka* no es la excepción. Desde la tradición oral saraguro se señala que el *chashpishka*, presentaba características propias, entre ellas la creación de letras y melodías que eran abordadas desde la improvisación de acuerdo al contexto, a la celebración o al rito que se estaba desarrollando. Otra de sus características era que, para su ejecución, instrumental o vocal-instrumental, se contaba con un mínimo de dos a un máximo de tres instrumentos musicales que acompañaban al canto en lengua *kichwa*. Entre los instrumentos se encontraban el bombo artesanal como base principal percutiva, la concertina o el violín como instrumentos melódicos acompañando al canto y, en algunas ocasiones, se sumaba el rondador o la hoja de lirio.

No se dispone de información segura sobre cuál fue la base instrumental primigenia que se usaba en su ejecución antes de la introducción del violín y la concertina. Suponemos que el violín

reemplazó a algún instrumento melódico de viento y que se lo introdujo en tiempos coloniales y que la concertina, instrumento también europeo, se fue alojando a partir del siglo XIX. Ignoramos si este género musical, en épocas previas a la colonización, se ejecutaba solo con percusión y voces, o si a esta conformación se sumaban otros instrumentos. En el siglo XX el *chaspishka* se ejecutaba con la conformación clásica de bombo, violín, concertina y voces, de manera conjunta.

En la actualidad tanto el estilo de ejecución, como el estilo melódico y sus instrumentos han cambiado; el violín artesanal que tenía su sonido particular se ha suplantado por violines europeos adquiridos en almacenes musicales; la percusión cambió de ser solo el bombo a la implementación incluso de batería; la concertina, que de a poco ha ido desapareciendo, se la ha reemplazado por el acordeón. Algunos sectores también han integrado instrumentos de viento como la quena, zampoñas, flauta traversa, saxofón, trompetas, etc. A estos se suman instrumentos

Figura 4. *Kari Sarawi* en la celebración de Navidad. Foto Kelly Cango. Saraguro, diciembre, 2023.





Figuras 5, 6, 7, 8, 9. Juguetes y personajes que intervienen dentro de la navidad: *warmi* y *kari sarawi*, gigantes, *ushcos*, oso, león, tigre y su pailero. Saraguro, 24 y 25 de diciembre de 2023. Fotografías: Kelly Cango.





Fig. 10. *Los wikis* haciendo su danza. Foto: Kelly Cango. Saraguro, diciembre, 2023.

de acompañamiento como la guitarra, el bajo y el charango e inclusive se han realizado obras de raíz saraguro para conjunto de guitarras y para orquesta sinfónica. Algunas agrupaciones musicales jóvenes han aportado también con nuevas creaciones musicales que toman como base la música saraguro, pero con fusiones de otros estilos musicales.

En la población Saraguro la transcendencia musical es apreciada, es por eso que existen autores y ejecutantes que han tenido reconocimiento en el campo musical, siendo ellos quienes mantienen la esencia del *chashpishka* saraguro hasta nuestros días. Entre ellos señalamos a Tayta Churón, como un tayta (maestro) músico que ha dejado un gran legado para las nuevas generaciones. Aunque el estilo musical ha cambiado, se respeta el ritmo original que primitivamente se tocaba, adaptándolo a los instrumentos actuales.

Cuando se realizan transcripciones pautadas de este género, se adapta la escritura musical al compás binario compuesto de 6/8; sin embargo, tras la escucha de varios ejemplos, nosotros creemos que existe una combinación rítmica de métricas binarias y ternarias, pudiendo usarse el compás de 6/8 y 3/4, aquella combinación que suele conocerse como compás seisquiáltero. Hasta ahora se nos dificulta la transcripción del *chashpishka*, pues según la interpretación, hay ocasiones en que parece usarse una métrica mixta en su sustrato rítmico, constituida por dos compases, uno binario compuesto, y otro que suma una métrica irregular.

A partir de los años 90 se encuentran registros históricos sobre la música *chashpishka*, un ejemplo es el trabajo de Tayta Churón que incorpora en su repertorio piezas musicales como: *Sombrero blanco*, *Pedacito de congona* y el *Curiquina*, las mismas que en la actualidad se continúan

ejecutando. Posteriormente se han formado grupos de música autóctona saraguro, entre los que se encuentran: Rumiñahui, Saraguro Inkas, Inkari Runa, Mawkas, Charyk, de los cuales prevalecen los dos últimos hasta la actualidad. Generaciones contemporáneas han constituido otros grupos musicales, pero los que esencialmente se han centrado en la divulgación de música *chashpishka* son el grupo Amaru, Sarawi, Mawkas y Charyk.

El *chashpishka*, por ser un ritmo versátil, se adapta a diferentes ritos y festividades en relación al calendario agrícola andino saraguro. Dentro de este calendario se encuentran, entre las más conocidas, las cuatro festividades del año andino, los *Raymikuna* como menciona Puchaicela:

Los pueblos andinos celebran cuatro *Raymikuna* (fiestas) relacionadas con los solsticios y equinoccios durante el año solar: *Pawkar Raymi* – fiesta del florecimiento, *Mushuk Nina* (fuego nuevo) o inicio del año andino (equinoccio de primavera); *Inty Raymi* – fiesta del sol (solsticio de



Figura 11, 12. Los Ajas y los Wikis bailando en la procesión que se realiza por las calles de Saraguro. Saraguro, 25 de diciembre del 2023. Fotografías: Kelly Cango.



Figura 13. Procesión presidida por los markantaitas con la imagen del niño Jesús y seguidos por todos los “juguetes”. Calles de Saraguro, diciembre, 2023.



verano); *Kulla Raymi* – fiesta de la feminidad, conocido también como *Killa* o *Koya Raymi* (equinoccio de otoño) y finalmente el *Kapak Raymi* – Fiesta de los líderes (solsticio de invierno) (2020).

Y, adicionalmente, habría que agregar que esta música está presente también en las celebraciones del carnaval, Semana Santa, matrimonios y en el *wawa wañuy* (la muerte de un niño).

La cultura de los saraguros y la de casi todos los pueblos nativos, para seguir perviviendo usaron estrategias de adaptación para mantener sus ritos y festividades. En el caso del *Kapak Raymi*, los saraguros tuvieron que aceptar que en lugar de hacer la fiesta al padre sol o a las semillas sagradas, la hicieran en honor a la natividad de Jesús, lo cual produjo mutaciones culturales en las que se fueron mixtificando ritualidades católicas y aborígenes.

Esta festividad se prepara al menos con tres meses de anticipación, pero la ejecución más grande y notoria se lleva a cabo por el lapso de cinco días: 22-26 de diciembre, coincidiendo -según el calendario católico- con el nacimiento de Jesús; y dos días en el mes de enero, en los cuales se celebra a los Tres Reyes.

La navidad saraguro es un acto en el que se aplica un patrón determinado de jerarquías: “Suele estar acompañada de baile, música y comida y en ella intervienen otros rituales y personajes específicos” (Instituto Nacional de Patrimonio Cultura, 2012, p. 97). El “Tayta Maestro” es la persona que se encarga de la ejecución de la música, quien a su vez se encuentra con otro músico acompañante que se conoce como “coteja o chulla”; estos dos músicos deben cumplir con requisitos previos, es decir, tienen que contar con una gran experiencia, sobre

Wiki
Saraguro 2023

Anónimo
Informante: Versión del músico apodado "Bolacho",
integrante de la comunidad Saraguro
Registro hecho en la comunidad Gunudel, Saraguro, dic. 2023

Moderato

5

8

11

15 To Coda \oplus D.S. al Coda

19 \oplus

22

Transcripción: Kelly Cango, estudiante de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la
Universidad Central del Ecuador. Quito, 2024.

todo en la preparación de las diferentes coreografías propias de esta fecha y de la comunidad. La preparación de las coreografías es uno de los procesos más complejos que enfrentan los músicos en el pueblo Saraguro. Las danzas, los cantos y las demás formas de ritualidad, incluidas las escenas poéticas y cómicas, están separadas por categorías (Instituto Nacional de Patrimonio Cultura, 2012, p. 97).

En estas coreografías o bailes, que siguen la base rítmica del bombo, se logra identificar el ritmo *chashpishka*, sin embargo, existen contradicciones dentro de la comunidad en torno a que todas las melodías pertenezcan a este ritmo; estas melodías suelen ser llamadas más bien “tonos”. Martín Lozano, por su parte, apunta que estas melodías sí son *chashpishka* debido al contexto en el que este género musical se desarrolla, aunque señala que antes se creaban piezas para cada situación: muerte de un niño, bodas, para el amor y obviamente para el *kapak Raymi* (navidad): “En este contexto los denominados tonos de navidad son un tipo de *chashpishka* que tiene una igualdad y diferencia... cada baile tiene su propio significado y una misma estructura formal desde como inicia hasta el final (2023)”.

Los “tonos” son la melodía principal de las diferentes escenas que son presentadas en la casa de los *markantaitas* (padrinos de la fiesta), quienes forman parte de los personajes principales de la celebración; “cada *markantaita* tiene un músico principal: el violinista (entre los saraguros conocido como “*tayta maestro*” o “*primero*”) y un acompañante para interpretar el bombo, llamado “segundo” (Chalán, 1994, citado por Puchaicela, 2021, p. 21).

Los músicos cuentan con alrededor de 30 piezas musicales distintas o más, una para cada coreografía a realizarse, generalmente esta preparación se la hace mínimo tres meses antes de la presentación final. Después de los músicos aparecen los denominados “juguetes”, que son parte de los personajes principales de esta festividad y que, en el artículo del Instituto Nacional de Patrimonio y Cultura, se menciona que se dividen de la siguiente manera:

Según *tayta Abel Medina*, y *tayta Francisco Japón*, por razones metodológicas, el maestro suele dividir a los juguetes que son los participantes de la coreografía de la fiesta de Navidad, en los *sarawis* o *arawis*; los *wikis* o *monos*; los *ajas* o *diablicos*; el *oso* y el *pailero*; el *león* y su *pailero*; el *tigre* y su *pailero*; los *gigantes* y los *ushkus* o *gallinazos* (2012).

Todos estos personajes, desde el momento en que son elegidos, tienen la obligación de cumplir con todo cuanto a esta fiesta se refiere, principalmente, durante los días en los que transcurre la celebración; no pueden eximirse, ya que el no cumplir con sus obligaciones se considera un acto de irrespeto y como cualquier acto de esta índole, el incumplimiento tiene sus consecuencias al interior de la comunidad.

Una vez llegada la fecha esperada, ya con los preparativos listos, se cumple con rituales propios de la comunidad; Baudilio Quizhpe entrevistado por Simbaña, relata todo este proceso así:

Para el 22 de diciembre todo está listo, desde los detalles mínimos hasta lo más grande; a media noche todo el equipo se concentra en la casa del músico y se produce el *Chaki Rikuna* (ver los pies), un ritual de colocación de atuendos o disfraces por parte del músico a los personajes; el 23 de diciembre, hay que madrugar (4 o 5 de la mañana) para el *Chaqui Rikuchina* (ir a mostrar los pies), todo el equipo se traslada a la casa del *markantaita*, para presentar lo definido, desde este momento inicia la fiesta propiamente dicha, hasta el 26 de diciembre que culmina marcando, de esta forma, todo el contexto de la primera parte de la celebración. Para la segunda parte, el 5, 6 y 7 de enero, se festeja los Tres reyes, esta fiesta es similar, se basa bajo los mismos preparativos y las mismas personas que participaron de la navidad (2018).

Con lo dicho se logra identificar que esta celebración cumple con un protocolo jerárquico y ritual, que inicia en la vivienda y con los dueños de la fiesta, los *markantaita*, quienes son los protagonistas de esta celebración, a los que se suman los taytas maestros (músicos), *wikis*, pailero, oso, mono y demás personajes de la fiesta.

Para concluir, hay que decir que Saraguro es un pueblo que ha logrado trascender, a través de la historia, con su cultura y tradición. Con la modernidad, al igual que las demás culturas, se ha adaptado a los cambios en el ámbito social y político, sin embargo apegado a sus raíces y esencia de pueblo originario.

La característica principal que marca e identifica a la cultura saraguro es la música, como el elemento primordial que ayuda a las personas a conectarse con la *Pacha* (espacio en el que se encuentra la tierra). La música tradicional *chashpishka* de los saraguros, está presente no solo en fiestas o celebraciones religiosas, si no también es parte de los diversos ritos o ceremonias como el *wawa wañuy* (muerte del niño), Semana Santa, Día de la Cruces, bodas, entre otras. Esta música ha logrado mantenerse viva, pasando de generación en generación y claramente se la puede apreciar hasta la actualidad, en especial dentro de la celebración de la Navidad, en cuyo contexto se reflejan las ricas expresiones culturales y espirituales del pueblo *kichwa* Saraguro.

Bibliografía:

- Vacacela, Sisa. *La Celebración del Kápak Raymi en Saraguro. Voces Azuayas*. 2021. Recuperado el 1 de septiembre de 2022: <https://vocesazuayas.com/la-celebracion-del-kapak-raymi-en-saraguro/#:~:text=El%20Kapak%20raymi%20es%20uno,para%20la%20administraci%C3%B3n%3B%20y%20se>
- Cango, Kelly. *Entrevista a Sisa Vacacela*. Gunudel, diciembre, 2023.
- Conaie. *Saraguro*. 2014. Recuperado de: <https://conaie.org/2014/07/19/saraguro/>
- Gualán, V. *Análisis de los cambios culturales en la comunidad Saraguro a partir del contacto con la cultura occidental contemporánea*. Tesis de grado, 2014. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/71903035.pdf>
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. *Memoria oral del pueblo Saraguro*. 2012. Recuperado el 15 de agosto de 2022: <https://mail.inpc.gob.ec/pdfs/Publicaciones/Memoria%20Saraguropeq.pdf>
- Japón, C. *Los grupos musicales folklóricos del cantón Saraguro y la incidencia de su repertorio en el nivel cultural de sus habitantes*. Tesis de grado, 2013. Recuperado el 12 de agosto de 2022: <https://dspace.unl.edu.ec/jspui/bitstream/123456789/22996/1/TESIS%20%20Claudio%20%20Emilio%20%20Jap%3%b3n%20Guam%3%a1n..pdf>
- Londoño, M. *Música popular tradicional e identidad cultural*. 1988. Recuperado el 19 de agosto de 2022: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7685917>
- Pino, E. "Saraguro". *Enciclopedia del Ecuador*. Recuperado el 19 de agosto de 2022: <http://www.encyclopediadelecuador.com/geografia-del-ecuador/sraguro/>
- Puchaicela, C. *Análisis e interpretación de la obra Wiki para cuarteto de cuerdas del compositor David Tinitana*. Tesis de grado, 2021. Recuperado el 19 de agosto de 2022: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/37504>
- Quezada Vera, C. A. "Saraguro, un desgrane cultural a sus orígenes". *Illari*, (6), 69-72. 2018. Recuperado el 20 de agosto de 2022: <http://repositorio.unae.edu.ec/bitstream/56000/418/1/illari%20006%2071-74.pdf>
- Quizhpe, T. *La música tradicional de los saraguros en el fortalecimiento de los valores culturales de los habitantes de la comunidad las lagunas período 2014-2015*. Tesis de grado, 2016. Recuperado el 21 de agosto de 2022: <https://studylib.es/doc/8223269/tesis-tuparik-quizhpe-lozano>
- Simbaña, J. *La fiesta de la navidad de los saraguros a través de una estilización escultórica*. 2018. Recuperado el 28 de julio de 2022: <https://dspace.utpl.edu.ec/handle/20.500.11962/22130>

EDO

JUAN CARLOS PANCHI



MUJERES EN EL PÓDIUM MUSICAL:
ESTUDIO INTRODUCTORIO DE LAS DIRECTORAS DE
ORQUESTA EN LOS CONCIERTOS DE LA OSNE

Edosonía, n° 04, p. 49-68. Quito, marzo, 2024.



MUJERES EN EL PÓDIUM MUSICAL:

ESTUDIO INTRODUCTORIO DE LAS DIRECTORAS DE ORQUESTA
EN LOS CONCIERTOS DE LA OSNE

JUAN CARLOS PANCHI CULQUI*

Resumen:

Los estigmas de la sociedad con la mujer, en los ámbitos y acciones que se desempeñan, no han sido impedimento para que muchas de ellas participen en actividades vinculadas a la música sinfónica y que su trabajo sea visibilizado dentro del contexto artístico-musical y académico en el Ecuador. A través de un análisis documental de la actividad sinfónica en el Ecuador, se indaga sobre los directores de orquesta a partir del devenir histórico del Conservatorio Nacional de Música y la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) en el siglo pasado. Prosiguiendo estos hechos, este estudio pretende conocer la participación histórica de las directoras de orquesta en los conciertos de la OSNE; así como, los repertorios y contextos sobre los cuales se realizan estos conciertos en el siglo XX.

Palabras clave: Orquesta Sinfónica Nacional, sinfonismo ecuatoriano, directores de orquesta, mujeres directoras

Abstract:

The social stigmas against women in their fields and actions have not prevented many of them from participating in activities related to symphonic music and from making their work visible in the artistic-musical and academic context in Ecuador. Through a documentary analysis of symphonic activity in Ecuador, an investigation is made of orchestra conductors from the historical development of the National Conservatory of Music and the National Symphony Orchestra of Ecuador (OSNE) in the last century. Following these facts, this study aims to know the historical participation of women conductors in the concerts of the OSNE, as well as the repertoires and contexts in which these concerts are performed in the twentieth century.

Keywords: National Symphony Orchestra of Ecuador, Ecuadorian symphonic music, orchestra conductors, women conductors

* Director de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Correo: jpanchi@uce.edu.ec

Introducción

Desde una perspectiva histórica, la presencia de la mujer en el ámbito sinfónico ecuatoriano es muy poco conocido por lo que su pertinencia es oportuna a través del estudio de caso de la OSNE. En base de una investigación documental se evidencia la presencia de la mujer en varias actividades de la OSNE. Desde los inicios de la actividad musical de la OSNE en 1956, se encuentra a María de Lourdes Jaramillo, violinista, y Teresa Noriega, arpista, como las primeras mujeres que integran esta agrupación; al cierre del siglo XX, son 10 mujeres, entre nacionales y extranjeras, las que integran la orquesta. En el área creativa, Inés Jijón, Blanca Layana, Lucía Patiño y Aurora Román, son las cuatro compositoras ecuatorianas¹ cuyas obras son interpretadas en el siglo XX. En el área de la dirección orquestal, no existe estudio aún que muestren la participación de mujeres directoras en los conciertos de la OSNE, objetivo que este trabajo indaga.

Dirección orquestal desde el Conservatorio Nacional de Música

En el Ecuador, la implantación de la orquesta sinfónica se establece con la creación del Conservatorio Nacional de Música en 1870, y desde su reapertura en 1900 por Eloy Alfaro. El músico italiano Domingo Brescia (1866 - 1937), es quien empieza la actividad de conjunto instrumental en este centro de estudios musicales que posteriormente se deriva en la creación de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música. Dentro de esta línea generacional, los subsiguientes directores del conservatorio Sixto María Durán (1911 -1915), Pedro Traversari Salazar (1916-1922), y Francisco Salgado (1937 - 1939) se hacen cargo de esta agrupación a través del cual ganan experiencia y autoformación en dirección orquestal (Guerrero, 2007).

Pedro Paz, músico ecuatoriano formado en Inglaterra y Bélgica, es contratado como profesor de violín en 1916 y es quien brinda un gran aporte a la institución, y en especial se da a conocer como un competente director de orquesta (Guerrero, 2007).

1 Inés Jijón con su *Tríptico ecuatoriano* (pasillo, yaraví-fantasia, danza ecuatoriana), que se interpreta el 9 de agosto de 1984 bajo la dirección de Gerald Brown, es la primera compositora ecuatoriana interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE). Vendrían dos obras de la compositora Blanca Layana: *Cuadro sinfónico Guayas y Quil*, ejecutada por la OSNE el 20 de mayo de 1988 con la dirección de Álvaro Manzano y la *Obertura de Adrián*, el 27 de noviembre del 1989, bajo la batuta de Medardo Caizabanda. En la década de los 90, las obras de Lucía Patiño *Lamento Guerrero*, para orquesta y coro femenino, con soprano, arpa y violín se interpreta el 1ro de junio de 1990 con la conducción de Medardo Caizabanda y *Rumo*, ensayo para piano y orquesta, el 29 de octubre de 1993, con la dirección de Álvaro Manzano. En el cierre de esta década, se presenta el *Concierto en do mayor para piano y orquesta* de Aurora Román, el 24 de septiembre de 1999 bajo la dirección de Medardo Caizabanda. Cabe apuntar, aunque no como presentación oficial de la OSNE, que 36 miembros de la orquesta sinfónica presentaron en el Teatro Sucre, el 15 de agosto de 1958, un recital de música popular estilizada de la compositora ecuatoriana Mercedes Silva Echanique.

Juan Pablo Muñoz, docente del conservatorio, también asume la dirección de la orquesta cuya actividad es descrita por Muñoz en su ensayo *La música ecuatoriana*, documento que aborda una síntesis histórica musical del país hacia los años 30:

La dirección de orquesta -rama artística de inmenso valor- no ha tenido hasta hoy un técnico de preparación sólida y especializada; no obstante eso, artistas como Pedro Paz² iniciaron una cruzada para conseguir algo que más tarde podría ser fruto sazonado (Muñoz, 1938).

La gestión realizada por Juan Pablo Muñoz, de 1944 a 1951, como director del Conservatorio Nacional de Música y de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música tuvo un gran impulso y desarrollo según Luis Humberto Salgado. Es con Muñoz, que el formato orquestal de sinfónica se consolida; anteriormente a esta época, la conformación sinfónica constaba de una mixtura de instrumentos entre los que se aprecia saxofones y batería. En particular, en un programa de mano de concierto en Homenaje al Instituto Nacional Mejía, de junio de 1947, se evidencia el formato íntegro de una orquesta sinfónica. De ahí que, la Orquesta Sinfónica del Conservatorio es el pilar para la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en la segunda mitad del siglo XX; que para Muñoz, esta idea es propuesta por Pedro Paz en los años 20 (Guerrero, 2001).

En 1952, Luis Humberto Salgado es nombrado director del conservatorio, y como sus antecesores, asume la dirección de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio a través de la cual presenta varios conciertos donde se interpretan creaciones de su propia autoría.

Dirección orquestal desde la OSNE

En 1956, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador empieza la actividad artística y nombra al músico español Ernesto Xancó como director titular de la orquesta desde 1956 a 1958. Luego el francés George Gallandre asume la dirección de 1958 a 1959. En abril de 1959, el violinista Gerardo Alzamora se convierte en el primer concertino ecuatoriano de la Orquesta Sinfónica Nacional, y desde esta posición tiene el encargo de dirigir la orquesta por varias ocasiones. En particular, Alzamora asume el encargo de la dirección musical de la OSNE desde enero a abril de 1960 por la salida de George Gallandre.

2 Pedro Paz (1893 – s. XX), violinista y director de orquesta. Estudia en el Conservatorio Nacional de Música en Quito con el italiano Ulderico Marcelli; continúa sus estudios en Londres, de 1906 a 1911 bajo la dirección del español Alfredo Fernández Aspra (violinista laureado del Conservatorio de Bruselas). En 1911 se traslada a Bélgica e ingresa al Conservatorio de Bruselas, donde es admitido por oposición. Permanece en la capital belga hasta 1914, año que son clausuradas las clases del Conservatorio al estallar la I Guerra Mundial. En 1916 aceptó la cátedra de violín en los cursos superiores del Conservatorio Nacional de Música de Quito, cargo que desempeña por el espacio de cuatro años. A partir de 1921, imparte las cátedras de violín y dirección de orquesta en la Facultad de Música de la Universidad de Olivet estado de Michigan en los Estados Unidos, país donde Paz se radica. (Guerrero, 2004).

Directores de orquesta

Primera mitad del siglo XX



Figura 1. Directores de orquesta del CNM, primera mitad del siglo XX



Figura 2. Artículo del diario *El Comercio*, 28 de enero, 1960.

A partir de la dirección de Alzamora, varios músicos ecuatorianos actúan como directores invitados de la orquesta. El músico ecuatoriano Eduardo Alvarado Aguirre,³ el 5 de abril de 1963, dirige un concierto con obras de Wagner, Schubert, Vivaldi y Moreno Torroba con la participación del guitarrista ecuatoriano César León. El 1ro de mayo de 1963, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Conservatorio Nacional de Música presentan un concierto sinfónico de música popular ecuatoriana en honor a los trabajadores del Ecuador donde se interpretan arreglos musicales de obras populares ecuatorianas bajo la dirección de Corsino Durán, Enrique Espín Yépez y Carlos Bonilla, todos ellos músicos miembros de la orquesta.

El 19 de febrero de 1971, Gerardo Guevara músico ecuatoriano es invitado dirigir la OSNE en un concierto organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana donde interpreta la *Suite No. 1* de Segundo Luis Moreno, el *Ocaso del Tahuantinsuyo* de Corsino Durán y *Cuadernos de la tierra* del director en mención. Desde julio de 1972, Guevara asume el liderazgo de la orquesta cuya nominación la ejerce hasta 1975.

3 Eduardo Alvarado, músico guayaquileño, según criterio de Francisco Alexander: "No le falta preparación teórica a Alvarado: ha estudiado las partituras (dirigió de memoria las obras de Wagner y de Schubert), está familiarizado con los instrumentos y, en fin, conoce el aspecto mecánico de dirigir a una orquesta. Pero le faltan soltura y elegancia y, lo que es más grave, la capacidad de comunicar el mensaje de la música". (*El Comercio*, 1963).



Figura 3. Programa de mano, concierto de la OSNE. Quito, 19 de febrero, 1971.

Miguel Jiménez, clarinetista y director de orquesta ecuatoriano empieza una relación con la sinfónica el 30 de julio de 1971 donde participa como solista ejecutando el *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor KV. 622* de Wolfgang A. Mozart bajo la batuta de Carlos Rosso-Orozco director boliviano. De 1978 a 1979, Jiménez empieza una colaboración con la OSNE como miembro de varios grupos de cámara, solista invitado y clarinetista⁴. Desde la temporada de 1981, Jiménez forma parte de la orquesta como clarinetista y desde enero de 1982 hasta junio de 1985 es el instrumentista principal.

El 21 de noviembre de 1981, Miguel Jiménez dirige la OSNE en una gira a Pasto-Colombia, organizada por la Casa de la Cultura de Ipiales con el auspicio del Banco de la República, siendo el primer concierto internacional de la orquesta fuera del territorio nacional. De vuelta al país, la OSNE participa en el Primer Festival de Orquestas Sinfónicas Nacionales organizado por la Radiodifusora *Cenit* "Antena Cultural de Guayaquil," evento que se lleva a cabo del 26 al 28 de noviembre en la Basílica Menor de "La Merced" Guayaquil y en cuyo evento dirige Jiménez. A partir de estos conciertos, la Junta Directiva nombra a Miguel Jiménez como director asistente para la temporada de 1982, cargo que lo asume con la presencia de Gerald Brown, director titular desde marzo de ese año.

El *Festival Jóvenes Directores Ecuatorianos* se realiza del 1ro al 10 de febrero de 1984, cuyo objetivo es estimular y promocionar a jóvenes promesas en la dirección de orquesta, idea que es concebida por el director titular Gerald Brown. Los participantes de

4 Miguel Jiménez participa con el Quinteto de Vientos "Quitús" desde el 14 de febrero de 1978, en una serie de conciertos de cámara organizados por la Sinfónica Nacional. Así también, interpreta el *Concierto para clarinete* de Wolfgang A. Mozart el 4 de agosto de 1978 bajo la dirección del español de Ernesto Xancó. Desde octubre de 1978 hasta 1979 integra la OSNE. Participa como solista el 7 de agosto de 1979 ejecutando el *Concertino para clarinete y orquesta* de Karl María von Weber bajo la dirección de Xancó.

esta convocatoria son músicos jóvenes que sobrellevan estudios en el arte de la dirección orquestal como Julio Bueno, Diego Grijalva⁵, Miguel Jiménez y Álvaro Manzano. El festival se presenta en cuatro fechas y en la que cada participante dirige un repertorio específico⁶. En la temporada de 1985, se realiza la segunda edición del festival jóvenes directores ecuatorianos con la participación de Álvaro Manzano, el 15 de febrero de 1985 y de Diego Grijalva, el 1ro de marzo de 1985. Desde junio de 1985, la Junta Directiva nombra a Álvaro Manzano como director titular de la OSNE.



Figura 4. Portadas del Festival del Jóvenes Directores Ecuatorianos, Quito, 1984 y 1985.

Medardo Caizabanda, flautista ecuatoriano, aparece como una nueva promesa en la dirección de orquesta, la relación con la orquesta es de abril de 1985 hasta noviembre de 1988, período en el cual integra grupos de cámara y participa como solista en varias

- 5 El 25 de enero de 1983, Diego Grijalva, músico ecuatoriano, debuta con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigiendo la *obertura* de la ópera *Oberon* de Karl María von Weber, la *suite Peer Gynt*, Op.46 de Edward Grieg, y la *Sinfonía No. 95 en do menor* de Joseph Haydn.
- 6 El primer concierto se desarrolla el 1ro de febrero de 1984 donde Diego Grijalva dirige la *Sinfonía 36 en do mayor*, K 425 de Wolfgang A. Mozart y la *Sinfonía No. 4 en do menor* de Franz Schubert. El segundo concierto se lleva a cabo el 3 de febrero de 1984, donde Álvaro Manzano hace su debut con la orquesta dirigiendo la *Obertura Rosamunda* de Franz Schubert, el *Vals triste* de Jean Sibelius, *Kamarinskaya* de Mijail Glinka y la *Sinfonía No. 3 en Eb*, Op. 55 de Ludwig van Beethoven. Miguel Jiménez dirige la *Obertura Leonora* de Ludwig van Beethoven, la *Fantasia para un gentil hombre* de Joaquín Rodrigo con Terry Pazmiño en la guitarra solista y la *Sinfonía No. 4 en mi menor* Op. 86 de Johannes Brahms en el tercer concierto. El 10 de febrero se presenta el último concierto bajo la batuta de Julio Bueno que dirige el *Concierto en la menor para guitarra y orquesta* de Mauro Giuliani con la participación de Hernán Morales en la guitarra, el *Concierto para percusión y orquesta* de André Jolivet, el *Vuelo del Moscardón* de Rimsky Korsakov con la participación de Pablo Valarezo como solista y concluye con el *Adagio para cuerdas* Op. 11 de Samuel Barber.

Directores de orquesta

Segunda mitad siglo XX



Figura 5. Directores de la OSNE, segunda mitad del siglo XX

ocasiones.⁷ El 30 de octubre de 1992, Caizabanda dirige como invitado *Obertura de Così fan tutte* de Mozart, el *Concierto en re mayor para violín y orquesta*, Op. 77 de Brahms con la solista Gladys Nidia Silot y la *Sinfonía No. 5 en do menor*, Op. 67 de Beethoven. Desde abril de 1998 es nombrado director asistente de la OSNE, cargo que asume con la presencia de Álvaro Manzano como director titular.

En la década de los 90, un nuevo grupo de jóvenes directores ecuatorianos aparecen como promesas en la dirección orquestal; así, Patricio Aizaga,⁸ cornista ecuatoriano, dirige la OSNE en enero de 1993, Freddy Cadena⁹ lidera la orquesta en un concierto en noviembre de 1997. Andrea Vela dirige la Orquesta Sinfónica Nacional el 9 de julio de 1999, siendo la primera mujer ecuatoriana que dirige la OSNE, en cuyo concierto dirige también el pianista Patricio Álvarez.

La OSNE en la década de los setenta

A inicios de la década de los 70, el Ecuador vive una nueva dictadura por el golpe de estado de Guillermo Rodríguez Lara (1972 a 1976); sin embargo, en este año, el país empieza a beneficiarse del boom petrolero. En este marco social y económico y por disposición del Gobierno Nacionalista Revolucionario, el 10 de julio de 1972 son cesados los miembros de la Junta Directiva de la OSNE integrada por Judith Terán, presidenta, Claudio Aizaga, Jorge Paz, Lucien Ladet y el director musical Víctor Bürger.

Bajo esta premisa, la OSNE, entra en un período de reorganización institucional que mediante la resolución No. 1648 del 7 de julio de 1972 del general Vicente Anda Aguirre, ministro de Educación Pública, se crea la Comisión de Reorganización¹⁰ de la Orquesta

7 El 11 de diciembre de 1985, Medardo Caizabanda junto a Edgar Pineda interpretan el *Concierto No.1 para flauta y oboe en do mayor* de Joseph Haydn; el 4 de febrero de 1986 participa como solista con la OSNE ejecutando el *Concierto para flauta y orquesta en sol mayor* de Johan Quantz bajo la dirección Álvaro Manzano en un concierto homenaje a la ciudad de Ambato.

8 El 15 de enero de 1993 dirige Patricio Aizaga, en el Teatro Sucre, la *obertura* de la ópera *Oberon* de Karl María von Weber, *Preludio a la siesta de un fauno* de Claude Debussy, *obertura* de la ópera *Tannhauser* de Richard Wagner, y el *Concierto en re mayor para violín y orquesta* Op. 35 de Peter I. Tchaikovsky, actuando como solista Ecuador Pillajo.

9 El 7 de noviembre de 1997, Freddy Cadena participa como director invitado interpretando la *obertura Don Juan* de Mozart, el *Concierto en re menor para oboe y orquesta* de George P. Telemann, *Concierto en Eb mayor para oboe* y orquesta de Bizenzo Bellini con la participación de Jorge Layana como solista invitado y cierra el programa con la *Sinfonía No. 4 en fa menor* op. 36 de Peter I. Tchaikovsky

10 El trabajo de la comisión empieza con una convocatoria de audiciones a los 37 músicos de la orquesta, en cuyo proceso califican 22, quienes son evaluados por Francisco Alexander, Luis Humberto Salgado y Gerardo Guevara. Al no completar el número estimado de al menos 70 músicos, la comisión propone una programación artística con conciertos de cámara. Por la ausencia de músicos nacionales con condiciones técnicas requeridas, la comisión emprende una campaña de contratación de músicos extranjeros. La gestión presupuestaria es otra de las prioridades de la comisión cuyo accionar está enfocado en solicitar fondos al gobierno. Finalmente, la creación de la escuela de música de la OSNE para formar a una generación de instrumentistas es otro objetivo de la comisión.

Sinfónica Nacional integrada por Memé Dávila de Burbano, Lucía Pérez de Guzmán, Maruja Lasso de Yépez, Francisco Alexander, Enrique Noboa Arizaga, Luis Humberto Salgado y Carlos Caba. En la resolución Nro. 1751 de 17 de julio de 1972, el ministro de educación designa presidenta de la Comisión de Reorganización a la señora Memé Dávila de Burbano y nombra director interino de la Orquesta Sinfónica Nacional al señor Gerardo Guevara Viteri (OSNE, 1973). Este proceso de reestructuración institucional plantea la salida del director musical y el reemplazo de algunos músicos nacionales, a la vez propone varias opciones de desarrollo institucional.

En enero de 1976 se instala el Consejo Supremo de Gobierno,¹¹ con lo cual termina la dictadura de Guillermo Rodríguez viendo al país en una nueva transición previo a su retorno a la democracia a fines de esta década. Durante estos procesos políticos se evidencia un proceso propagandístico de la dictadura y del posterior Consejo Supremo de Gobierno en favor de la actividad musical de la Orquesta Sinfónica Nacional, sin que su verdadera necesidad, la económica, sea solventada. El mensaje de apoyo de esta institución es evidente en los programas de mano de 1972 a 1979 a través de la secretaria nacional de Información Pública (SENDIP):

El Consejo de Gobierno está empeñado en contribuir a la más amplia difusión de la Cultura, las Ciencias y las Artes Nacionales, incentivando los valores creativos de los ecuatorianos. Una acción concreta de esta política es el apoyo brindado a la estructuración definitiva de la Orquesta Sinfónica Nacional.”

Con la salida de Guevara en octubre de 1975, la orquesta está a cargo interinamente por el músico de la orquesta Egon Fellig, así como de varios directores invitados, donde aparece la figura de Carmen Moral, directora peruana que dirige varios conciertos con la OSNE. En abril de 1976 el director norteamericano George Monseur asume la dirección titular de la orquesta.

Carmen Moral

La temporada de 1976, la OSNE, tiene como directora invitada a la peruana Carmen Moral, directora titular de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú quien dirige un concierto el viernes 26 de marzo de 1976 en el Teatro Nacional Sucre a las 20:00 siendo esto, un hecho importante dentro del devenir histórico de esta institución. Moral dirige la *suite* del *ballet El Amor Brujo* de Manuel de Falla, el *Concierto en re mayor para guitarra y orquesta*

11 Junta militar que gobernó el estado ecuatoriano.

de Manuel Castelnuovo-Tedesco con la participación del guitarrista ecuatoriano César León y la *Sinfonía No. 7 en la mayor, Op. 92* de Ludwig van Beethoven. La participación de Moral deja una excelente imagen en el público que es reportado en un diario de la capital:

La *séptima* resultó deslumbrante. Desde el acorde fuerte y seco. Carmen Moral demostró que Beethoven era terreno arado por ella desde hacía muchísimo tiempo, y que la *séptima* le era tan familiar como la palma de su mano. No hubo contraste rítmico, agógico, tímbrico o de texturas que Carmen Moral no pusiera en evidencia, recreando la música beethoveniana en todo su esplendor. (*Últimas Noticias*, 1972)



Figura 6. Carmen Moral en el concierto del 26 de marzo de 1976.

El gran interés de la propuesta artística de Moral hace que el público solicite un concierto de repetición el lunes 29 de marzo en el Teatro Nacional Sucre a las 20h00, donde Carmen Moral dirige la obertura *Ruy Blas, Op. 95* de Felix Mendelssohn, la *suite del ballet El Amor Brujo* de Manuel de Falla y la *Sinfonía No.7* de Ludwig van Beethoven.

Figura 7. Portadas de los conciertos que dirige Carmen Moral, años 1976 y 1977.



La trayectoria profesional y madurez hacen de Carmen Moral una joven directora que ha logrado ocupar un espacio en el complejo arte de la dirección orquestal; así, en 1969 gana la plaza por concurso de la Dirección Permanente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú; hecho muy destacable, pues es la primera directora latinoamericana que ocupa la dirección titular de una orquesta profesional. La crítica especializada elogia su accionar en que su técnica, brillante, clara y plástica está al servicio de un pensamiento musical organizado.

En septiembre de 1977, Carmen Moral es invitada a participar de una gira por varias ciudades del país, iniciativa propuesta por el Banco Central del Ecuador por su quincuagésimo aniversario de fundación que coincide con el 150 aniversario del natalicio de Beethoven y como una oportunidad de exaltar la música nacional. El repertorio de esta gira consta de la *Sinfonía no. 5* de Ludwig van Beethoven, *Suite No. 2: Danzante-Sanjuanito -Pasillo* de Segundo Luis Moreno y las obras populares *Rimini llacta rimini* de Francisco Paredes Herrera y *Reír llorando* de Carlos Amable Ortiz, con arreglos de Carlos Bonilla. La actuación de Moral en esta ocasión según la crítica se define como “fina y sensitiva, violenta y poderosa, va ajustando su temperamento a los requerimientos de la obra con total maestría” (*El Comercio*, 1977).

El primer concierto de esta gira empieza en Quito el 6 de septiembre en el Teatro Nacional Sucre a las 20:00 y se extiende a varias ciudades del Ecuador; así, Cuenca, Iglesia de San Francisco de Guayaquil, Iglesia de la Merced de Manta, Bahía, Local “El Recreo” de Portoviejo, Colegio “Alejo Lascano” de Jipijapa, Local de la Feria Mundial del Banano de Machala, Iglesia de la Catedral de Loja, Teatro “Maldonado” de Riobamba y en la Iglesia de la Merced de Esmeraldas el 28 de septiembre son los espacios donde se despliega esta gira. La última colaboración artística de Moral con la OSNE se presenta en un concierto de gala en homenaje al Banco Central del Ecuador el 4 de octubre de 1977 en cuyo concierto se ejecuta el mismo repertorio presentado en la gira.

El trabajo desplegado por Carmen Moral durante este viaje fue encomiable ya que, según las crónicas de este viaje, Moral tuvo una actitud definitivamente positiva frente a los inconvenientes e incomodidades de un largo viaje que no fue precisamente de un carácter turístico sino una jornada de trabajo intenso (OSNE, 1977).

La carrera de Moral desde los años 70 ha tenido una connotación importantísima para la mujer dentro de la dirección orquestal; en particular en Latinoamérica, ya que hasta la actualidad mantiene su actividad musical en las principales orquestas de nuestra latitud y alrededor del mundo. Su actividad musical, construida en base de tenacidad y estudio, le permite sobrellevar obstáculos propios de la profesión, como las de mujer. Moral inicia sus estudios en Lima y los continúa en la Escuela de Música de Manhattan, así como en la Universidad de Columbia en Nueva York (OSNE, 1976).

La OSNE en la década de los ochenta

A finales de 1977, Ernesto Xancó, asume -por segunda ocasión- la dirección titular de la orquesta, la misma que se prolonga hasta agosto de 1979. En 1980 la orquesta estará a cargo, de manera interina, de Egon Fellig. En agosto de ese año asume la dirección de la orquesta Ronald Horton, quien estará por casi una temporada, hasta que en 1982 Gerald Brown asume la dirección de la orquesta hasta 1984. Desde 1985, el ecuatoriano Álvaro Manzano, asume la dirección titular de la OSNE.

La temporada de 1987 tiene una particularidad importante para el desarrollo creativo de compositores nacionales; pues, en un acuerdo tripartito del Conservatorio Nacional de Música, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y la IBM¹² se impulsa el Primer festival ecuatoriano de música contemporánea a través del cual se establece cursos de profesionalización para los nuevos compositores del conservatorio, montaje del estudio electroacústico del DIC en el conservatorio, y se establece el encargo de nuevas obras a compositores con el auspicio de la IBM.

Iris Bacal

La temporada de 1984, tiene a la directora argentina Iris Bacal como invitada para un concierto sinfónico coral, presentado por la OSNE y la Embajada de Argentina en Quito, con la participación del Coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el auspicio del Banco Central del Ecuador. La velada de este concierto integra un repertorio diverso con la inclusión de obras de compositores argentinos. La primera parte del concierto se ejecuta *Música para pequeña orquesta*, Op. 4. de Javier Giménez Noble, la *Huella y Gato* danzas argentinas de Julián Aguirre con orquestación de Ernest Ansermetn, el *Concierto para corno y orquesta* Op. 11 de Richard Strauss con la participación de Haroldo de León como solista.

La segunda parte del concierto integra *minués* para cuerdas de Juan Pedro Esnaola, Amancio Alcorta y Juan Bautista Alberdi, el *Tango canyengue* de Astor Piazzola con Ralph Rubinstein como violín solista, *arias* del sarastro de la *Flauta mágica* de Wolfgang A. Mozart y *aria* del Fiesco de *Simón Boccanegra* de Giuseppe Verdi con la participación del bajo argentino Teodoro Crespo, *arias* de Cherubino de *Las bodas de fígaro* de Wolfgang A. Mozart, el *aria* de Martha de Von Flottow y la obra *Pueblito, mi pueblo* de Carlos Guastavino son ejecutadas por la solista norteamericana Bonnie Lafitte. El cierre de esta velada presencia el estreno de *Despedida: Cantata para solista, coro y orquesta* de Carlos Guastavino con poesía de León Benarós.

12 Corporación Internacional de tecnología informática



Javier Giménez Noble	MUSICA PARA PEQUERA ORQUESTA. Op. 4. — Pírciso — Intermedio — Solfeggio — Toccata	Wolfgang A. Mozart	ARIAS DE CHERUBINO DE "LAS BODAS DE FIGARO". — Coro: "Voi che sapete, che cosa è amor." — Aria: "Non so più cosa son è amor."
Julán Aguiar	HUELLA Y GATO (Danza Argentina. Orquestación: Ezeas Anselmi).	Giuseppe Verdi	ARIA DEL FIESCO DE "SIMON BOCCA-NEGRA" — Il sacro spirito.
Richard Strauss	CONCIERTO PARA CORNO Y ORQUESTA. Op. 11. — Allegro — Andante — Allegro	Solista: TEODORO CRESPO	Van Flotow
Juan Pedro Escuela	Minúe EN FA MAYOR	Carlota Mestanza	ARIA DE MARTHA It is the last rose of summer.
Athanas Alorta	MINUE EN SOL MAYOR	Solista: BONNIE LAFITTE	Carlota Mestanza
Juan Bautista Alberdi	MINUE EN SOL MENOR (Figurini) (Minué para cuerdas)	Carlota Mestanza	DISPEDIA: CANTATA PARA SOLISTA, CORO Y ORQUESTA. (Poesía de León Bernárdez). — Allegretto — Sostenuto — Allegretto
Aster Pascual	TANGO CANYENCLE para solista: RACPI RUBINSTEIN	CON EL CORO DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA Dirección: LILIAN ZETUNE Solista: TEODORO CRESPO	NOTA: Compositores argentinos, primera audición en el Ecuador. CON EL ASESORIO DEL BANCO CENTRAL DEL ECUADOR.
Wolfgang A. Mozart	ARIAS DEL SARASTRO DE LA "FLAUTA MAGICA". — In diese halligen Hallen — O Isis und Osiris Solista: TEODORO CRESPO		

Figura 8. Programa de mano concierto de Iris Bacal. Teatro Sucre, 1984.

La formación musical de Bacal empieza en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla de Buenos Aires en el área de piano y composición. Luego continúa sus estudios en Alemania donde obtiene el título como directora de coro en la Escuela Superior de Música de Heldelberg. Así también, se titula como clavecinista y directora de orquesta en la Escuela Superior de Música de Hamburgo. La actividad de Bacal según su hoja de vida del programa de mano se desarrolla en el ámbito educativo como profesora de repertorio lírico en el Teatro Colón y como profesora de dirección coral en el Conservatorio Manuel de Falla.

Carlota Mestanza

El 22 de mayo de 1987, la orquesta presenta un concierto en honor del cincuentenario de IBM del Ecuador, en este evento participa como invitada la directora peruana Carlota Mestanza, quien dirige la *obertura de la ópera Segismundo* de Pedro Seiji Asato, y el estreno de la *Suite concertante para guitarra y orquesta* de Marcelo Uzcategui con la participación de Terry Pazmiño como solista. La segunda parte del programa consta de la *Sinfonía Nro. 1 en Bb mayor Op. 38* de Robert Schuman.

El 14 de octubre de 1988, la Embajada del Japón patrocina un concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador donde participan la directora peruana Carlota Mestanza y el guitarrista japonés Ryuhei Kobayashi como invitados de este concierto. En esta velada Cultural del Japón que se desarrolla en el Teatro Sucre se ejecutan las obras: *Kokio Tanshi* de Akira Ifukube, *Concierto en re mayor para guitarra y orquesta* de Mario Castelnuovo Tedesco, *Sakura* canción tradicional japonesa, *Haru no umi* de Michiya Miyagi y la *Sinfonía No. 3 en Eb, Op. 55* de Ludwig van Beethoven.



Figura 9. Programa de mano del concierto con Carlota Mestanza. Teatro Sucre, 1987.

Mestanza inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Lima en la especialidad de piano y composición. En 1977 viaja a Italia y estudia dirección coral, composición y pedagogía musical en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma. En Estados Unidos de Norteamérica estudia dirección de orquesta con Vladimir Kin, donde dirige la orquesta de cámara de mujeres en Nueva York. Dirige la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y en 1985 asume la dirección de la Orquesta Sinfónica de Trujillo. (OSNE, 1987). La actividad de Mestanza como directora de orquesta se desarrolla en el campo educativo como directora de la orquesta de la Universidad Nacional en el Perú.

La OSNE en la década de los 90

El impulso de Gerald Brown en los años 80 a jóvenes directores ecuatorianos es replicado por Álvaro Manzano en esta década. En este acontecer de nuevas figuras en la dirección de orquesta del país, el nombre de Andrea Vela Mosquera aparece en escena como un referente histórico de la presencia de la mujer ecuatoriana en la dirección de orquesta, ya que todos jóvenes directores anteriores son hombres.

Andrea Vela

El acercamiento de Andrea Vela a la orquesta empieza a muy temprana edad (década de los 80), cuando asiste a los conciertos de la OSNE; esa experiencia le despierta mucha alegría y afición hacia la música, en particular, el sonido y la forma del violín son

lo que la cautivan. El 4 de mayo de 1990, a la edad de 15 años, Andrea Vela empieza una relación directa con la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, pues en este concierto participa como solista interpretando el *Concierto en la menor para violín y orquesta* de Antonio Vivaldi bajo la dirección de Claudio Tarris, por haber conseguido el segundo premio en el VIII concurso de jóvenes solistas.¹³

El 27 de octubre de 1995 la orquesta presenta un concierto en homenaje al cincuentenario de las Naciones Unidas en los salones de la cancillería, evento en que participa Andrea Vela interpretando junto a Michel Samson el *Concertone en Do mayor, para dos violines y orquesta, K. 190* de Wolfgang A. Mozart dirigido por Álvaro Manzano.



Figura 10. Programa de mano de Andrea Vela como solista. Quito, 1995.

Las experiencias junto a la OSNE generan otro gran interés en Andrea Vela, esta vez la dirección orquestal es lo que le motiva; en primer lugar, la figura de Gerald Brown cautiva sus sentidos y le impulsa a inclinarse hacia la formación como directora de orquesta la misma que es fortalecida técnicamente bajo la guía de Álvaro Manzano. A través de una beca realiza sus estudios superiores en la Universidad de Louisville, donde se especializa en la interpretación de violín y toma clases de dirección orquestal con Kimcherie Lloyd que le permite dirigir varias agrupaciones en ese centro de estudios universitarios.

El 9 de julio de 1999 se presenta un concierto denominado Festival Jóvenes Directores Ecuatorianos con el fin de dar a conocer la labor de talentosos músicos que

13 El concurso de Jóvenes Solistas tuvo tres categorías. Andrea Vela participó en la categoría B (participantes de 16 a 25 años).

en el largo y difícil camino de la dirección sinfónica se perfilan como valiosas promesas para el futuro musical ecuatoriano (OSNE, 1999). En este concierto se presenta Andrea Vela dirigiendo la *Obertura sobre temas de Rusia y Kirguistán* de Dimitri Shostakovich; previamente a dirigir la orquesta pasa una audición con Álvaro Manzano.

La dedicación y la pasión de Andrea Vela dentro de la escena sinfónica del Ecuador son factores que le permiten tener vigencia como directora de orquesta desde los años 90. En ese sentido asume la posición de directora musical de la Banda Sinfónica Metropolitana en 1999. Después, asume la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional como asistente y como directora titular encargada en la primera década del siglo XXI. A criterio de Vela, desde su experiencia como directora de orquesta, varias son las circunstancias y avatares que debe pasar una directora en su actividad profesional; considera que el machismo no es el problema principal de su ejercicio laboral, sino situaciones de egoísmo y mezquindad de varios grupos que lideran el quehacer musical en nuestro medio.

El trabajo responsable y con amor es lo que le permite a Vela integrarse a esta actividad musical que como cualquier otro ser humano, hombre o mujer, lo hace con pasión; Andrea Vela considera que los centros de educación musicales deben integrar la dirección de orquesta como una especialidad en sus contenidos de estudios. Cabe resaltar que Vela en la actualidad sobrelleva la asignatura de Dirección Orquestal en la Carrera de Artes Musicales de Facultad de Artes, y es la directora de la Orquesta Experimental de la Universidad Central del Ecuador.

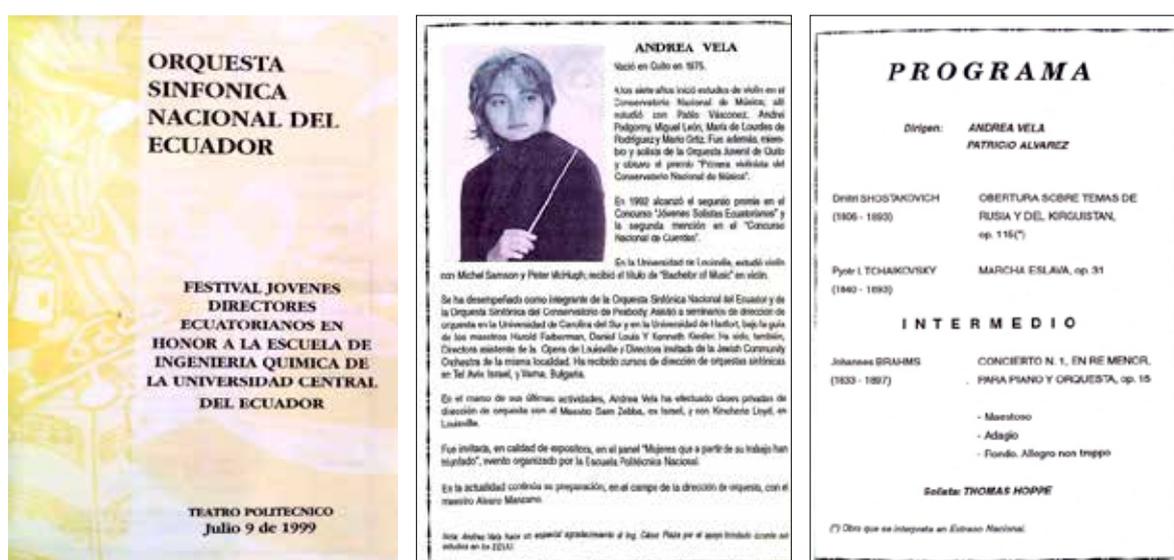


Figura 11. Programa de mano de Andrea Vela como directora. Teatro Politécnico, Quito, 1999.



Figura 12. Andrea Vela frente a la Orquesta Experimental UCE. Quito, Capilla del Hombre, 2023. Imagen posterizada.

Consideraciones finales

La ausencia de un espacio de formación para la dirección orquestal en el país en el siglo XX, y aún manifiesta hasta la actualidad (Vela, 2024), hizo que, en el caso de la OSNE, ante la ausencia de un director titular, varios músicos miembros de la orquesta asuman el timón de esta agrupación como encargados o invitados. En primer lugar, es esta la circunstancia, a través de la cual Gerardo Alzamora y Gerardo Guevara asumieron este encargo en la década de los 60 y 70. Los conciertos denominados populares, fueron otro espacio a través del cual varios miembros de la OSNE dirigieron la orquesta, tal el caso de Enrique Espín Yépez, Corsino Durán y Carlos Bonilla. Finalmente, el Festival de Jóvenes Directores propuesto por Gerald Brown impulsó a jóvenes músicos a proyectarse como las nuevas promesas de la dirección orquestal del país, los mismos que integraron a su experiencia musical, estudios formales de dirección de orquesta en diferentes centros de estudios universitarios, como Miguel Jiménez, Álvaro Manzano, Diego Grijalva, Freddy Cadena y Andrea Vela.

La dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, durante el siglo XX, tiene una marcada presencia de directores; sin embargo, la prestancia de cuatro mujeres latinoamericanas (Bacal, Moral, Mestanza y Vela) durante este período, son un referente extraordinario por su tenacidad y pasión. La vigencia de Carmen Moral, Carlota Mestanza y Andrea Vela, dentro de la escena sinfónica latinoamericana e internacional, evidencia el profesionalismo y el empoderamiento de las mujeres en la dirección orquestal.

Bibliografía:

- “La Orquesta Sinfónica Nacional ofreció un buen concierto, anoche en T. Sucre”. *El Comercio*. Quito, 28 enero, 1960.
- Guerrero, Pablo. *Voces en la sombra*, Juan Pablo Muñoz. Quito: Banco Central del Ecuador, 2001.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (tomo I; tomo II). Quito: Conmúsica, 2002, 2004.
- “Hoy se repite concierto bajo batuta de C. Moral”. *Últimas Noticias*. Quito, 29 de marzo, 1976. p. 13.
- OSNE. *Programa* [programa de mano]. Quito, 16 de agosto, 1956.
- Muñoz Sanz, Juan Pablo. *La música ecuatoriana*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1938.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 17 de marzo, 1957.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 17 de diciembre, 1958.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 8 de abril, 1959.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 27 de enero; 23 abril; 5 de julio., 1960
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 5 de abril, 1963.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 1ro de mayo, 1963.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 9 de febrero, 1971.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 30 de julio, 1971.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 19 de julio, 1972.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 14 de febrero, 1978.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 4 de agosto, 1978.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 7 de agosto, 1979.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Guayaquil, 28 de noviembre, 1981.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 23 de julio, 1982.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 29 de octubre, 1982.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 12 de noviembre, 1982.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 8 de abril, 1983.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 9 de abril, 1983.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 14 de abril, 1983.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 15 de abril, 1983.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 21 de abril, 1983.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 8 de febrero; 10 de febrero, 1984.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 1ro de noviembre, 1985.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 16 de enero; 30 de abril; 22 de mayo; 2 de octubre, 1987.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Ambato, 27 de enero; 14 de octubre; 30 de noviembre, 1988.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 10 de noviembre, 1989.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 27 de abril, 1990.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 20 de julio, 1990.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 12 de julio, 1991.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 20 de febrero, 1992.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 8 de mayo.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 8 de octubre, 1992, 1992.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 25 de noviembre, 1994.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 5 de mayo, 1995.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 25 de octubre, 1995.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 22 de marzo, 1996.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Pasto, 1ro de abril, 1996.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 31 de mayo, 1996.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 21 de noviembre, 1996.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 21 de febrero; 30 de abril; 7 de agosto, 1997.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 8 de mayo. 1998.
- _____. *Programa* [programa de mano]. Quito, 9 de julio, 1999.
- Panchi, Juan Carlos. *Entrevista a la directora de orquesta Andrea Vela* [grabación digital]. Quito, 29 enero, 2024.

EDO

LINDBERG VALENCIA Z.



CANTOS Y DANZAS DE SANACIÓN
EN LA CULTURA AFRO-ESMERALDEÑA

Edosonía, n° 04, p. 69-79. Quito, marzo, 2024.



Resumen:

Sobre los cantos de marimbas, bombos, cununos, guasás y voces cantoras, que las comunidades del pueblo afro-esmeraldeño han utilizado con la finalidad de sanar a sus enfermos, tanto en lo corporal, como en lo espiritual; y también, a sus comunidades, a través de actos rituales que procuran despojar de lo maligno que aqueje a la población.

Palabras clave: Patacoré. Berejú. Sanación. Ritualidad. Despojar y ahuyentar.



CANTOS Y DANZAS DE SANACIÓN EN LA CULTURA AFRO-ESMERALDEÑA

LINDBERG VALENCIA ZAMORA¹



Figura 1: Grupo de bomberos y cununeros para acompañar el canto del 'Berejú'.
Playa de Oro, 24 septiembre, 2022.

Abstract:

About songs of marimbas, drums, cununos, guasás and singing voices that the communities of the Afro-Ecuadorian people have used to heal their sick, both physically and spiritually; and also their communities, through ritual acts that seek to remove the evil that afflicts the population.

Keywords: Patacoré, Berejú, Healing, Ritual, Deprive and drive away.

En los toques de marimbas, bombos, cununos, guasás² y voces, las comunidades del pueblo afro-ecuatoriano, han interpretado cantos ritualistas acompañados de sus instrumentos musicales tradicionales, con

1 Docente de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Correo: lovalencia@uce.edu.ec

2 Instrumento musical afro-esmeraldeño clasificado en la familia de los ideófonos de sacudimiento. Se elabora en un "tarro" de caña guadúa relleno con achiras y atravesado por clavos de pambil, para que genere la sonoridad por entrechoque de las achiras en las paredes internas de la guadúa.

la finalidad de sanar a personas enfermas de diferentes males³, tanto en lo corporal, como en lo espiritual; y también, interpretan cantos para sanar a comunidades enteras, a través de actos rituales⁴, con los que procuran despojar todo lo maligno⁵ que aqueje a la población. Es decir, se interpretan cantos para sanación individual y también se entonan cantos para sanación colectiva.

El patacoré

El *patacoré* es un canto y danza ritualista de la tradición afro de la costa del Pacífico colombo-ecuatoriano, que se interpretan para acompañar la sanación espiritual y/o corporal de una persona que sufre el ataque del *maligno*, a través de una enfermedad generalmente ‘sicosomática’, es concebido como un ‘ritual para despojar al maligno del cuerpo y el espíritu del enfermo’⁶. Las enfermedades más comunes que se sanan y liberan con el ritual del patacoré, son: el ‘malaire’, ‘mal de ojo’, ‘ojo seco’, ‘espanto’, ‘espanto de agua’, ‘ataques’ (epilepsia), ‘embrujo’, ‘entundes’ y hasta tabardillo⁷.



Figura 2: Sanación tradicional con plantas medicinales

3 La palabra ‘males’ se la utiliza y expresa en las comunidades afro, para referirse a cualquier enfermedad.

4 Actos rituales son ceremonias sagradas que realiza la comunidad bajo el liderazgo de una de sus sabias o sabios conocedor del poder de la espiritualidad afro.

5 Maligno’ es la palabra que, en asuntos de despojo y sanación, se pronuncia para referirse al Diablo.

6 Enseñanza del maestro marimbero don Remberto Escobar Quiñónez, en conversación mantenida en octubre de 1996.

7 Aprendido en la entrevista sobre las enfermedades tradicionales, realizada a la sanadora Elisa Quiñónez, en Borbón el 25-09-2022.



Figura 3: Cantoras del 'Patacoré' que acompañan a las sanadoras. San Lorenzo, 2022.

Musicalmente el *patacoré* se desarrolla en compás de 6/8, es decir pertenece al género de los *bambuquia'os*⁸, teniendo una particularidad que lo diferencia del resto de temas *bambuquia'os*, que la melodía básica del *patacoré* en la marimba, se ejecuta en contratiempo con el golpe fuerte y abierto del bombo⁹. El formato musical para su interpretación, integra la marimba, el bombo, los cununos hembra y macho, un par de maracas, el guasá y las voces de las cantoras, que glosan:

El patacoré, oí, oí
Ya me va a cogé, oí, oí
el patacoré, oí, oí
ya me va a cogé, oí, oí

Si me coge en la agua, oí, oí
Yo me esconderé, oí, oí
O ante que me coja, oí,
yo me embarcaré, oí, oí

Allá viene el diablo, oí, oí
Déjalo vení, oí, oí

8 El género 'bambuquiao' es una forma musical afro-esmeraldeña que se desarrolla en compás de 6/8, cuya característica principal es que se acentúa la quinta corchea.

9 Enseñanzas del maestro percusionista Ángel Benítez.

Que si viene bravo, oí, oí
Yo lo hago reí, oí, oí

Por tradición se ha danzado el *Patacoré*, como una práctica para sanar los males que nos aquejan, tanto individual como comunitariamente. Estos males pueden ser del alma o del cuerpo. Al ritmo de los tambores y entonando la marimba en una melodía cruzada con un acento sincopado que lleva el bombo, que muy pocos bomberos lo pueden entonar y hondear¹⁰ con precisión. Las cantoras interpretan glosas de sanación para quitar lo malo y poner lo bueno. Esto sucede por el trance en el que caen los danzarines y sus cuerpos son entregados a lo alucinante del ritmo y el discurso sonoro de los cununos, que con polirritmia, van entonando distintas células rítmicas, que estimulan las fibras sensibles de los cuerpos danzarines. Toda esta armonía entre los danzarines y los tambores, genera un ambiente de energía positiva y benigna, capaz de sanar y ahuyentar todo lo malo que nos aqueja.



Figura 4: Cultivo de plantas medicinales que utilizan las sanadoras.

Actualmente, los grupos de danza, llevan este ritual al escenario, como una representación de lo que se manifiesta en las comunidades, para mejorar sus condiciones de vida en lo material, pero principalmente en lo espiritual.

El ritmo del *Patacoré* podría considerárselo como progresivo ascendente; es decir, que podría iniciar en ritmo lento, acompañando el ritual de sanación e ir

10 Hondear es la expresión que tradicionalmente se dice para referirse a la acción de matizar.

Figura 5: Danza del 'Berejú' de las mujeres, para ahuyentar al maligno. Maestra de danza Rosa Mosquera. Quito, 2023.



ajustándose y afinando su ritmo hacia lo más frenético; conforme la sanadora va liberando al paciente del mal, el canto va contagiando a los curiosos y a la concurrencia, que muy atenta, se va involucrando en el ritual y su desenlace benigno, y se identifica con la persona que se despoja de su malestar. Este momento que ya es irreversible, en que lo benigno vence a lo maligno, el ritmo se acelera y la marcación métrica del tiempo es cada vez más agitada, hasta llegar al éxtasis y frenesí del despojo del mal, que atormentaba a ese cuerpo enfermo, que ahora, ya liberado, se mueve con gran expresión corporal y alegría de haber vencido al maligno.

El berejú

Al igual que el *patacoré*, también el *berejú* es un canto, música y danza de despojo, que se practica para ahuyentar al maligno. Cuando hay malas cosechas, no hay buena pesca, hay enfermedades, epidemias, crecientes, tempestades, la muerte acecha, en fin, cuando la comunidad siente la presencia del maligno personificado en el *Diablo*, que es encarnado en el hombre blanco, se realiza el ritual de sanación

y despojo del maligno, danzando el *berejú*, para ahuyentar las malas energías que atormentan a toda la población.

El canto y danza del *berejú* ahuyenta los malos espíritus liderados por el Diablo que es el mayor y más poderoso de los malignos, que afecta a las comunidades y a los comuneros en sus quehaceres cotidianos.

El Diablo es encarnado por un hombre blanco, que para las costumbres y tradiciones afro-ecuatorianas, representa el enfrentamiento entre el bien y el mal; enfrentamiento entre la comunidad que vive pacíficamente, con la visita violenta y destructiva tanto material como espiritual del Diablo: hombre blanco que esclaviza y desarraiga de sus territorios al pueblo afrodescendiente; le borra su memoria colectiva, le quita su territorio y vacía culturalmente toda su forma de vida, espiritualidad, conocimientos, lenguajes y distintas expresiones que evidencian la fortaleza de las culturas de descendencia africana, que debieron adaptarse a una nueva forma de vida en otras tierras, en las que sembró la poca semilla que quedó del violento desprendimiento de su madre tierra África y la inevitable diáspora¹¹ que ese horrendo crimen provocó.

El ritual del mito del Diablo, lo llevan al escenario agrupaciones de cultura tradicional, cantando y danzando para expulsar al maligno. La representación cultural muestra a un hombre de aspecto occidental vestido de frac, sombrero y con botas con espuelas, que poco a poco mientras transcurre la ceremonia, le van apareciendo cachos y rabo. Este extraño hombre llega a una fiesta en las comunidades negras o afros y su inmenso poder, le permite interpretar la marimba en el bordón para filtrarse en el espacio simbólico de la manifestación cultural y de la espiritualidad afro; sin embargo, no sospechó que el tiplero de la marimba, fuese también un abuelo sabio, que conociendo de su debilidad, le canta en verso de desafío el “*Magníficat y engrandeza*”¹², con lo cual lo hace huir despavorido. La oración del *magníficat* es la palabra sagrada que ahuyenta y expulsa al Diablo de cualquier ritual, haciendo que se vaya bastante lejos y no ocasione cosas malas a la comunidad que afecten la convivencia espiritual y material de los pobladores.

11 Como “diáspora” se conoce a la dispersión que ha tenido que sufrir el pueblo afro-descendiente, a consecuencia de la cosificación que se aplicó en el crimen de lesa humanidad que fue la esclavización de personas africanas, lo que ocasionó la ruptura de los núcleos familiares, al ser vendidos y comprados por esclavizadores de distintos destinos.

12 ‘Magnífica y engrandeza’ es una oración que se origina del catolicismo, pero que, por el sincretismo religioso que se ha dado en el proceso de colonización occidental, ha sido adoptada y adaptada por la población afro, hasta darle su propia forma de interpretación en sus cantos.

El tiplero le canta:
Desde mar afuera vengo
Traigo dolor de cabeza
Para un diablo desatao
Magnícat y engrandeza

Para representar este ritual del mito del *berejú*, las agrupaciones de cultura tradicional cantan y danzan el tema:

Adiós berejú
Adiós berejú

En la danza el extraño hombre blanco llega repentinamente y quiere apoderarse de las almas de los participantes de la fiesta. El Diablo se va transformando hasta convertirse en un ser terrorífico con cachos y rabo de color rojo, que persigue a los hombre y mujeres, *empautándolos*¹³ y llevándoselos al infierno. Este mito representa la cacería de hombres y mujeres africanas que ejecutaron el clero y las realezas occidentales, cuyo brazo ejecutor esclavizador, fue el hombre blanco europeo.

Mientras transcurre la ceremonia ritual, todos y todas van siendo vencidos por el Diablo, pero la última de las mujeres se ingenia aplicando su sabiduría a través de la danza, para ser ella quien *empaute* al Diablo con el movimiento de sus caderas y la sensualidad de su danza. Se acelera el ritmo y la mujer termina venciendo al Diablo, lo somete a su encanto; y, puede liberar de ese maligno a todo su pueblo, que recupera su sentido y comienza su lucha contra todo lo maligno que afecta a la comunidad.

En la actualidad los grupos presentan la danza del *berejú*, como una representación para ahuyentar al Diablo y quitarnos todo lo malo que nos aqueja a las personas, al territorio y a la comunidad en general.

Conclusiones

Uno de los elementos más potentes de la riqueza cultural afro-esmeraldeña, es su patrimonio sonoro, expresado en las distintas formas musicales, basadas en la espiritualidad y sus divinidades; cantos a lo humano, literatura oral, poesía versera octosílabo, mitología, comidas típicas, formas de cortejo y enamoramiento y la sabiduría y conocimiento de sanar a sus enfermos individual y colectivamente.

13 La acción de empautar, es entundar, embrujar.



Figura 6: Danza del 'Patacoré'. San Miguel del Cayapas, 2010.

En el extenso capítulo de la sanación, se destacan dos temas de marimba, de autoría anónima pero que ya son parte de este patrimonio sonoro marimbero, como son el *patacoré* y el *berejú*, ambos temas expresados como una representación cultural, con evidente carga simbólica de cómo las sanadoras y sanadores de las comunidades negras o afro-ecuatorianas, han desarrollado sus actos rituales para sanar a sus enfermos individual y/o comunitariamente; representación cultural expresada con música de marimba, bombos, cununos, guasás y recreadas con danzas muy particulares, que denotan el proceso de transición de la enfermedad a la sanación, de lo malo a lo bueno, de lo maligno a lo benigno, de lo diabólico a la divinidad. Estos temas marimberos, han pervivido en el tiempo, gracias a la costumbre y tradición de aplicar a fenómenos de gran peso simbólico, en la tarea de sanación y despojo de lo malo, a través de este elemento mágico que es la sonoridad marimbera y la armonía vibrante del sonar de los tambores (membranófonos)¹⁴, pero más que todo, por el poder del movimiento y expresión corporal de las danzas con las que realizan las terapias de sanación las mujeres sanadoras.

14 Membranófonos que integra a los instrumentos de percusión elaborados con pieles, que pueden ser naturales o sintéticas, como los bombos, cununos, tumbadoras, tamboras, timbales, etc.

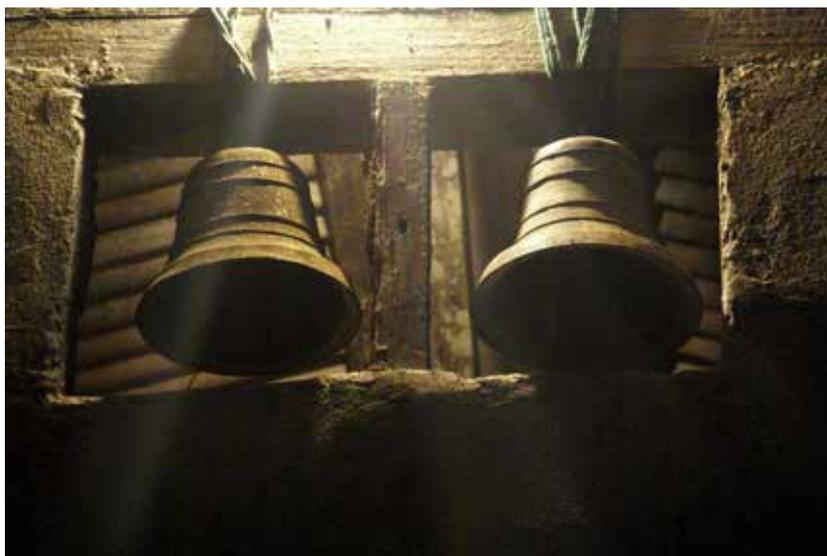


Figura 7: Campanario en iglesia de la parroquia Telembí, 2 noviembre, 2021.

Vale decir también, que la enseñanza compartida en el presente artículo propone dar relieve a las distintas formas musicales de *bundes*, *bambuquia'os*, *mapalés*, *andarele*, *arrullos*, *nanas*, cantos de cuna que las comunidades afrodescendientes han preservado en sus cantos, danzas e interpretaciones musicales percutivas y marimberas, que intrínsecamente dan sentido a la vida misma, en la cotidianidad de sus pobladores y de la comunidad.

La expresión artística-cultural afro, mantenida en tradiciones ancestrales, se constituye en un pilar fundamental de la estructura social y comunitaria del pueblo afro-ecuatoriano.

Bibliografía:

- Escobar, R.; y, Valencia, L. (1998). *Memoria viva, costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Quito.
- Estupiñán, T. (1997). *Azabache*. Esmeraldas, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- García, D. (1989). *Instrumentos y ritmos negros esmeraldeños*. Esmeraldas, Universidad Católica – Esmeraldas.
- Valencia, T. *Relatos del Río Santiago*. Obra inédita.

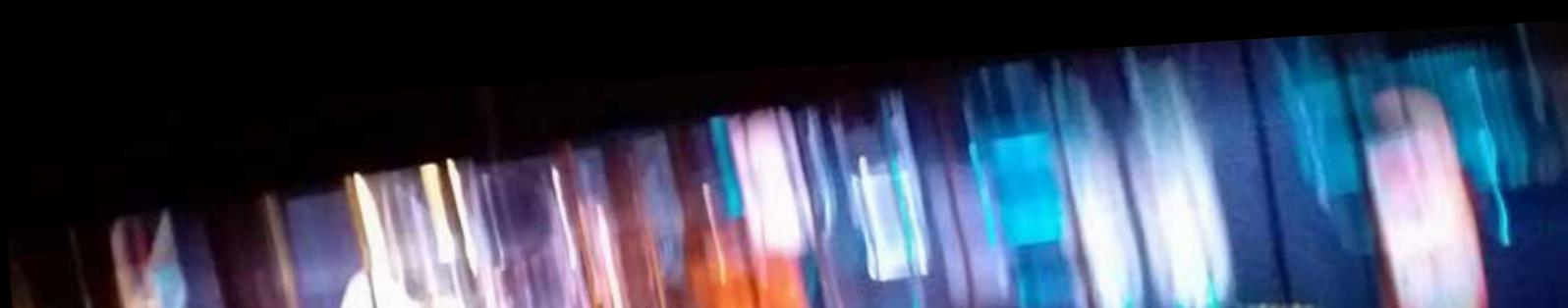
ABIGAIL AYALA ROMERO

Foto: Stalin Vilataña. Quito, 2024.



PATRIA ES UNA MALA PALABRA

Edosonía, n° 04, p. 80-94. Quito, marzo, 2024.



PATRIA ES UNA MALA PALABRA:

EL USO DE LA IRONÍA COMO RECURSO LÍRICO Y MUSICAL EN LA CANCIÓN *PATRIA, MALA PALABRA* DE JAIME GUEVARA DURANTE EL DEBATE CLIMÁTICO EN ECUADOR EN EL AÑO 2013.

ABIGAIL AYALA R.*

Resumen:

El siguiente artículo explora el uso de la ironía como un recurso estilístico en la música protesta del cantautor quiteño Jaime Guevara en su canción *Patria, mala palabra*. El artículo explora en contexto social y político de Ecuador en la época en la que surge esta canción en relación al debate climático sobre la explotación minera en el parque nacional Yasuní ITT. Además, se presenta un análisis del video musical de la canción en relación a su música y texto para finalmente comentar sobre el impacto que esta ha tenido en la comunidad defensora de derechos ambientales en el Ecuador.

Palabras clave:

Yasuní, Patria, Ironía, Explotación petrolera, marcha Patria.

Abstract:

The following article explores the use of irony as a stylistic resource in Ecuadorian's protest music. Specifically, the song "*Patria, mala palabra*" by Jaime Guevara, a singer-song writer from Quito. This article explores the social and political context of Ecuador at the time in which this song emerged in relation to the climate debate over oil exploitation in the Yasuní ITT national park. In addition, an analysis of the music video of the song is presented in relation to its music and text to finally comment on the impact it has had on the community defending environmental rights in Ecuador.

Keywords:

Yasuní, Homeland, Irony, Oil exploitation, March to the Homeland.

Durante el segundo semestre de 2013, grandes grupos de pueblos indígenas y jóvenes estudiantes se organizaron y tomaron las calles de Ecuador para protestar contra la extracción petrolera del Parque Yasuní. En un esfuerzo por detener las protestas, la administración ecuatoriana de ese entonces utilizó la fuerza contra los manifestantes, muchos de los cuales recibieron disparos con balas de goma y fueron golpeados por agentes

*Abigail Ayala, docente de Musicología de la Carrera de Artes Musicales. Correo: aayala@uce.edu.ec



Figura 1: Jaime Guevara en el video de la parodia *Patria*
<https://www.youtube.com/watch?v=u4a4PdYkFjo>

de policía. Los estudiantes de secundaria que protestaron fueron amenazados con la expulsión de sus escuelas y muchos organizadores de las protestas fueron localizados por el gobierno y recibieron diversos tipos de amenazas por sus acciones¹. El pueblo ecuatoriano vio que el gobierno violaba la ley constitucional y se les arrebató su derecho a protestar.

Sin embargo, ninguna intimidación por parte del gobierno pudo disuadir a un trovador anarquista que ya ha sido encarcelado muchas veces y cuya guitarra ha sido arrancada de sus manos por cantar canciones contra el gobierno. El nombre de este artista es Jaime Guevara, y luego de presenciar una respuesta gubernamental tan violenta y represiva, decidió no quedarse callado y, como siempre, escribir una canción que desafiaría el poder de la época. *Patria: mala palabra* es una parodia que habla del sistema político abusivo que vivían los ecuatorianos, y es un reclamo para proteger la naturaleza y evitar políticas extractivistas.

Como Olu Jenzen (et al.) señala: “es importante abordar la música como multimodal para poder apreciar su función y eficacia cuando se entiende como parte de la comunicación

1 Pedro Bermeo Guarderas (portavoz, colectivo YASunidos), en conversación con la autora, 2 de diciembre de 2020.

de un movimiento”². Por ello, en este artículo analizaré no sólo la canción mencionada anteriormente y el papel que jugó durante las protestas de la época, sino que también analizaré el video musical que acompaña a esta pieza. Además, discutiré la función de la ironía para reforzar un mensaje político y revisaré todos los elementos de la ironía que están presentes en la obra de Guevara. Comenzaré mi análisis con un examen de la abstracción de ‘patria’ en el contexto de Ecuador, y el papel que juega como elemento significativo que enmarca la queja política y el sentimiento de protesta en la canción. Sin embargo, para posicionar esta pieza como una protesta a la extracción de petróleo del parque Yasuní, es necesario entender el clima político ecuatoriano en ese momento y la relación entre los ecuatorianos y la extracción petrolera.

Contexto histórico y sociopolítico ecuatoriano y el significado de ‘patria’

La economía del Ecuador se basa principalmente en la extracción y exportación de petróleo.³ La extracción de petróleo se practica primordialmente en la región amazónica ecuatoriana. Esta zona es el hogar de muchas comunidades indígenas y alberga una gran variedad de especies, incluidos animales, insectos y plantas salvajes.⁴ Sin embargo, la extracción de petróleo ha sido muy problemática en el país debido a los miles de derrames de petróleo que contaminan los ríos cercanos, matan la naturaleza a su alrededor y causan enfermedades a los aldeanos que dependen de los recursos naturales de la selva.⁵

Después de una larga y, para muchos ecuatorianos, traumática historia de contaminación y destrucción de hábitats naturales, una reforma a la constitución ecuatoriana en 2008 bajo el gobierno de Rafael Correa reconoció en gran medida las visiones del mundo indígena, una de ellas siendo el amor y el respeto por la *Pachamama*⁶ como un ser vivo. Bajo esta lógica, a la *Pachamama* se le otorgaron derechos constitucionales como ningún otro país lo ha hecho jamás durante esa época. El artículo 72 de la Constitución ecuatoriana establece que la *Pachamama* “tiene derecho a que se respete plenamente su existencia, mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructuras, funciones y procesos evolutivos” y que “cualquier persona, comunidad, pueblo o nacionalidad puede exigir a la autoridad pública el cumplimiento de los derechos de la naturaleza (...) [y el] Estado alentará a las personas naturales, jurídicas y colectivas a proteger la naturaleza,

2 Aidan McGarry, et al. *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020), 216.

3 Caria S. *El petróleo en Ecuador, 2000-2015: ¿maldición, bendición o simple recurso?* Iberoamerican Journal of Development Studies, 6 no. 2 (2017): 124. https://doi.org/10.26754/ojs_ried/ijds.248

4 Margot S. Bass, et al. “Global Conservation Significance of Ecuador’s Yasuní National Park.” Edited by Andy Hector. PLOS ONE 5 no. 1 (2010): e8767 - e8767. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0008767>.

5 N.A. “Petroecuador: Cientos de Derrames de Crudo y Un Silencio Cómplice.” *Juicio Crudo*, April 4, 2014. <https://www.juiciocrudo.com/articulo/petroecuador-24-anos-de-derrames-y-siniestros/1131>.

6 También concebido como la personificación de la Naturaleza.

y promoverá el respeto a todos los elementos que integran un ecosistema”.⁷ Además, el artículo 14 establece que el pueblo ecuatoriano tiene derecho a vivir en un “ambiente sano y ecológicamente equilibrado”⁸, otorgando así protección a las personas que puedan ser víctimas de un delito ambiental como lo son los derrames de petróleo.

Sin embargo, en un país cuya economía se basa principalmente en la extracción petrolera, la prohibición de esta práctica parece imposible. Es por ello que se propuso el proyecto Yasuní ITT en el año 2010. Para entender la importancia de esta iniciativa es necesario hablar de la singularidad del Parque Nacional Yasuní ITT. El Parque Yasuní ITT (Ishpingo-Tambococha-Tiputini) ⁹, ubicado en el noreste de la región amazónica, posee la segunda reserva petrolera más grande del país. Además, el parque “presenta una biodiversidad extraordinaria y sin precedentes” ¹⁰. De hecho, el Parque Yasuní fue designado como Reserva de la Biósfera y Patrimonio Cultural por la Unesco en 1989. Este parque es parte de una zona que no se congeló durante la última glaciación convirtiéndose en refugio de una serie de especies que escaparon, sobrevivieron a la edad de hielo, y todavía están presentes hoy.¹¹ Además, este parque es el hogar de grupos indígenas como los Taromenane y Tagaeri que han estado viviendo en aislamiento voluntario del resto del mundo durante siglos en lo profundo de la selva, preservando así su cosmovisión y prácticas tradicionales ¹². Como consecuencia de todo esto, el Parque Yasuní fue, y sigue siendo, considerado como uno de los ecosistemas más preciados y singularmente valiosos del planeta.

La iniciativa Yasuní ITT consistió en que el gobierno ecuatoriano proteja el Parque Yasuní y asegure que no se extraiga petróleo de esta zona, lo que evitará la liberación de 400 millones de toneladas de CO² a la atmósfera, a cambio de una compensación económica mundial de 3.600 millones de dólares, lo que representó la mitad de la ganancia económica que hubiera tenido Ecuador si decidiera extraer el petróleo que se encuentra en la región. Este dinero se utilizaría para ayudar al país en la transición a una economía no basada en el petróleo.¹³ Sin embargo, esta iniciativa no tuvo una acogida internacional positiva y no logró recaudar los fondos necesarios antes de la fecha límite. Esto, llevó luego al presidente de la época, Rafael Correa, a poner fin a la iniciativa en agosto de 2013, y a

7 Edward Goodynas. “La ecología política del giro biocéntrico en la nueva Constitución del Ecuador”. *Revista de estudios sociales* vol. 32 (enero de 2009):

8 *Ibidem*.

9 Nombre de las tres comarcas o ‘manzanas’ que conforman el parque.

10 Gümplová, Petra. “La Iniciativa Yasuní ITT y la Reinversión de la Soberanía sobre los Recursos Naturales”. *Filosofía* 74 núm. 5 (2019).

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 teleSUR tv. “Ecuador anuncia el fin de la iniciativa Yasuní-ITT, ante un pequeño respaldo”. YouTube , (15 de agosto de 2013) https://www.youtube.com/watch?v=5x1qvHDvAwI&t=582s&ab_channel=teleSURtv

permitir la extracción de petróleo del parque Yasuní ITT. Correa intentó tranquilizar a los jóvenes mencionando que sólo 1/1000 del parque será objeto de extracción de petróleo, sin embargo, esto no fue consuelo para los grupos ecologistas que continúan luchando por preservar al parque completamente intacto.

Esta decisión gubernamental creó agitación internacional, pero sobre todo nacional, entre los grupos ecologistas e indígenas del país. El movimiento de protesta y movilización política más notorio fue organizado por el colectivo ecologista YASunidos. Grupo que coordinó una serie de protestas pacíficas que tomaron las calles de Quito. Estas protestas continuaron durante un mes, sin embargo, la violenta respuesta gubernamental a estas manifestaciones lentamente silenció la protesta. Bajo este clima social es donde la canción ‘Patria: Mala Palabra’ de Jaime Guevara tomó un papel significativo. De hecho, Jaime Guevara fue un participante activo de las protestas organizadas por el colectivo YASunidos, y su experiencia al presenciar la agresión física que los policías aplicaron a manifestantes pacíficos fue el punto de inflexión que lo inspiró a escribir una parodia de la marcha *Patria* del compositor Sixto María Durán (1875-1947) y convertirlo en una canción de protesta.¹⁴

Jaime Guevara ha escrito un par de parodias de otros *himnos* ecuatorianos durante su carrera musical.¹⁵ Sin embargo, el hecho de que optara por escribir una parodia de la marcha *Patria* durante este clima político específico, aumentó y enriqueció el mensaje político de su canción. Esto se debe a que el presidente de la época, Rafael Correa, ha utilizado ampliamente la *marcha* en mención durante su campaña política y durante toda su presidencia. De hecho, utilizó tanto esta pieza musical que hoy en día se la asocia inmediatamente a la figura política de Correa en el imaginario ecuatoriano.¹⁶ Además, el famoso eslogan político de Correa era: “Ahora la patria ya es de todos”,¹⁷ y el nombre de su partido político *Alianza País* significa *Patria altiva y soberana*, reivindicando así las nociones que rodean al término *patria* y enredarlos con su mensaje político.¹⁸

Además, durante la conferencia de prensa donde Correa anunció la abolición de la iniciativa Yasuní ITT y la autorización para la extracción de petróleo del parque protegido, defendió la extracción de petróleo ya que el dinero obtenido se utilizará en programas sociales que, según se dijo, reducirían la pobreza en el país. Correa siguió esta narrativa

14 Jaime Guevara, en conversación con la autora, November 25, 2020.

15 *Ibid.*

16 Metro Ecuador. “Rafael Correa Compartió La Nueva Versión de ‘Patria Tierra Sagrada.’” Publimetro Test. (March 13, 2018) <https://www.metroecuador.com.ec/ec/noticias/2018/03/13/rafael-correa-compartio-la-nueva-version-patria-tierra-sagrada.html>.

17 Tele Sur. “Rafael Correa: La Patria Es de Todos, de Los Más Pobres.” Radio Rebelde (May 24 2013) <https://www.radiorebelde.cu/noticia/rafael-correa-patria-es-todos-mas-pobres-20130524/>.

18 Carlos De la Torre. “El tecnopopulismo de Rafael Correa: ¿Es compatible el carisma con la tecnocracia?” *Latin American Research Review* 48, no. 1 (2013): 24-43. doi:10.1353/lar.2013.0007.

demonizando los intentos de los grupos ecologistas de proteger la naturaleza, y su discurso dio a entender que proteger la naturaleza por el simple hecho de protegerla equivalía a demostrar odio contra las familias ecuatorianas que se encontraban en estado de pobreza y en extrema necesidad de ayuda.¹⁹ Dijo que explotar el parque Yasuní no obstaculizará, sino ayudará al país y finalizó su discurso político con la frase: “para nosotros nada, y todo para la patria”.²⁰

Además de todo esto, Jaime Guevara reconoce que el ‘discurso patria’ no es exclusivo de la presidencia de Correa. De hecho, los presidentes ecuatorianos de las últimas décadas han utilizado el término patria, de una forma u otra, para validar sus discursos políticos, obtener la simpatía de su audiencia e incluso disfrazar sus actos de corrupción. En opinión de Guevara, el concepto de patria es utilizado erróneamente por los políticos ecuatorianos como una forma de justificar o inspirar acciones violentas y reprimir a las personas a las que se supone deben servir.²¹ En la canción *Patria: mala palabra*, Guevara se burla, a través de matices irónicos, de la comprensión de las “resonancias místicas”²² de esta abstracción que permite la manipulación de las personas. De hecho, en la descripción de *YouTube* del vídeo musical de esta canción, afirma:

Patria es el seudónimo del Estado cuando necesita sangre’, dijo Mijail Bakunin. O cuando necesitan plata -yo diría- o cobre, u oro y cosas por el estilo. Dado que los regímenes políticos utilizan con demasiada frecuencia la noción inefable de “patria” con el único objetivo de saciar las ambiciones de las élites que representan, se necesitan diferentes interpretaciones. Esta canción intenta hacerlo desde la realidad ecuatoriana.²³

Nociones similares de patria se han discutido y analizado en todo el mundo desde diferentes perspectivas y en contextos políticos completamente diferentes. Un ejemplo de la problemática que este término trae a la mente un artículo de *The New York Times Magazine* en el que James Traub menciona la problemática que ha surgido en los Estados Unidos después de que Bush estableció el Departamento de Seguridad Nacional en 2001. Desde entonces, una narrativa cada vez mayor de “proteger la Patria” ha impulsado la política estadounidense, hasta tal punto que también ha estado presente durante toda la presidencia de Trump.²⁴ En el caso de Alemania, Patria o *Heimat* fue, en algún momento, un ideal utilizado para unir a Alemania, pero más tarde, el mismo ideal se transformó

19 teleSUR tv. “Ecuador anuncia el fin de la iniciativa Yasuní-ITT, ante un pequeño respaldo”.

20 *Ibidem*.

21 Guevara, conversación con la autora.

22 *Ibidem*.

23 Efraín Cigarro Pérez. “Jaime Guevara - ‘Patria’: Mala palabra”. Video de Youtube. 2013, https://www.youtube.com/watch?v=U4a4PdYkFj0&ab_channel=Efraín_CigarroPérez

24 James Traub. “La oscura historia de la defensa de la ‘patria’” *The New York Times*, (5 de abril de 2016) the-homeland.html.

fácilmente en propaganda racial y terminó en una Guerra Mundial.²⁵ En el caso de Ecuador, señala Guevara, el ideal de patria fue utilizado a lo largo de la historia para alimentar guerras territoriales con Perú en 1941 y 1981, y durante el segundo semestre de 2013, esta palabra fue utilizada para quebrar la ley de la constitución, explotar la naturaleza y atacar a los manifestantes, todo en nombre del cuidado del país.²⁶

En resumen, “patria” conlleva un significado más amplio que la abstracción de un territorio o un sentimiento patriótico. En el contexto de Ecuador, ‘patria’ está entrelazada con el *status quo*, con el abuso y la contaminación, y con un discurso manipulador que apunta a unir y alentar a la gente a actuar a favor de todos, pero que en última instancia termina favoreciendo a los muy pocos individuos que están en la cima de la jerarquía social, mientras continúa perjudicando a los que permanecen en la base.

El papel de la ironía en la música de protesta

La ironía juega un papel clave en la canción de Guevara. De hecho, este elemento realza las afirmaciones de Guevara al invitar a la audiencia a reflexionar sobre el mensaje de la canción, mientras se burla del gobierno y las élites ecuatorianas. Los elementos de ironía se encuentran no sólo en la música, siendo exactamente la misma melodía, ritmo y armonía de la marcha *Patria*, como se mencionó anteriormente; pero también se encuentran en la letra y el vídeo musical de la canción.

Según Burgers *et al.*, en su artículo sobre el encuadre figurativo en el lenguaje, la ironía, como recurso del lenguaje figurado, tiene un poder tremendo para comunicar una idea y persuadir a la audiencia.²⁷ La ironía puede incitar la curiosidad sobre un tema y puede “funcionar como un dispositivo de razonamiento al ilustrar expectativas y normas defectuosas y ponerlas en perspectiva”.²⁸ La ironía puede proporcionar al oyente conciencia sobre la invalidez de una “definición, causalidad, expectativa o norma tradicional de un problema”²⁹, cambiando así su reacción ante cualquiera de las anteriores.³⁰

De hecho, el lenguaje irónico está presente en la letra de la canción de Guevara, y será analizado más adelante en este artículo. Sin embargo, los elementos de la ironía no son exclusivos del lenguaje. Como se mencionó anteriormente, la música en sí es un recurso irónico utilizado por el autor que sólo puede entenderse bajo un contexto específico. Y

25 *Ibidem.*

26 Guevara, conversación con la autora.

27 Hamburguesas cristianas, *et al.* “Encuadre figurativo: dar forma al discurso público a través de metáforas, hipérbolos e ironía”. *Teoría de la comunicación* 26, núm. 4 (2016): 411. doi:10.1111/comt.12096.

28 *Ibidem*, 416.

29 *Ibidem.*

30 *Ibidem.* 417.

las imágenes que acompañan la canción funcionan como complemento en el proceso de reforzar otros elementos de ironía, impulsando así la comunicación entre el intérprete y el público.

Según Linda Hutcheon en su libro *Irony's Edge*, la ironía es más que un recurso lingüístico: es una construcción sociopolítica: “[L]as políticas de la ironía nunca son simples ni únicas. A diferencia de la mayoría de las otras estrategias discursivas, la ironía establece explícitamente (y existe dentro de) una relación entre el ironista y el público (el que se dirige intencionalmente, el que realmente hace que la ironía suceda y el que es excluido) que es de naturaleza política”.³¹ Esta comprensión de la ironía es crucial para enmarcar la canción de protesta de Guevara como un aporte importante a la conversación política que estaba ocurriendo en el Ecuador del 2013.

Con respecto a la ironía en la música, Katherine L. Turner afirma que para que la ironía esté presente en un contexto musical, debe estar señalada por un cambio en la interpretación, el estilo musical o la naturaleza del género.³² Este último está presente en *Patria: mala palabra* de Guevara. En un intento por distanciarse de todas las concepciones típicas de solemnidad y patriotismo conservador, alteró la sonoridad tímbrica de la *marcha* original del serio sonido de vientos-metal de una banda de música a una colección de voces nasales de un grupo *a capella*.³³ Sin embargo, decidió mantener la sonoridad del esquema rítmico y el recuento de sílabas del texto de la obra original, ya que esto aumentaría la familiaridad con la pieza musical y crearía una conexión instantánea con ella.

Guevara acompañó la canción con un vídeo musical dirigido y editado por él mismo. El video comienza con una recopilación de *clips* cortos de expresidentes ecuatorianos dando un discurso político sobre la patria. A esto le sigue Guevara burlándose de la banda de música imitando a los trompetistas. Luego, Guevara comienza a cantar las primeras estrofas de la canción justo frente al Templo de la Patria, edificio ubicado en lo alto de la Cima de la Libertad, el lugar donde los ecuatorianos obtuvieron su libertad de los colonizadores españoles en la Batalla de Pichincha. Este lugar es uno de los lugares más importantes e históricamente representativos de la Libertad y la Soberanía en el imaginario ecuatoriano; de ahí que sea el lugar perfecto para burlarse y cuestionar las mismas nociones que alguna vez dieron libertad pero que ahora, según Guevara, se utilizan para oprimir.

31 Linda Hutcheon. *Irony's Edge: la teoría y la política de la ironía*. (Londres: Taylor & Francis Group, 1994): 50

32 Katherine L. Turner. *Este es el sonido de la ironía: música, política y cultura popular*. (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2015): 7

33 Los nombres de los cantantes de este grupo *a capella* son desconocidos en el ámbito público ya que decidieron mantener el anonimato por temor a represalias por parte del gobierno, según contó Jaime Guevara durante la entrevista.

En contraste con el texto original de la marcha:

*'Patria, tierra sagrada
de honor y de hidalguía
que fecundó la sangre
y engrandeció el dolor,*

Guevara canta:

*Patria, mala palabra
de cada oligarquía
que aprovechó tu sangre
para engordar mejor.*

Durante la línea '*para engordar mejor*' el video musical presenta una recopilación de fotografías de políticos ecuatorianos de quienes popularmente se burlan por su peso. Sin embargo, en este caso, es necesario recalcar otro matiz irónico en el que el cantante no se burla explícitamente del peso de los políticos señalados en el video como una manera de avergonzarlos por su contextura física, sino que es una forma de criticar el hecho de que su estabilidad económica, creada a través de la explotación de los trabajadores, se traduce en su peso físico.

En los siguientes versos, Guevara aborda directamente el tema de la extracción de minerales y petróleo. Mientras canta:

*Yo no quisiera verte [patria]
de sucia minería
misma que mata el aire,
las aguas y la flor.*

El video musical muestra escenas de las regiones de La Oroya, Majaz y Yanacocha en Perú antes y después de la ejecución de los trabajos mineros. Guevara decidió implementar este tipo de imágenes en el video como una advertencia sobre cómo se vería el territorio ecuatoriano si el gobierno continuaba con la extracción de petróleo y minerales.³⁴ A esta sección le siguen los versos:

*Codiciosos delirios
Por más billetes rondas*

34 Guevara, conversación con la autora.



Figura 2: Jaime Guevara en el video de la parodia *Patria*
<https://www.youtube.com/watch?v=u4a4PdYkFjo>

*Ríos, lagos, lagunas
Quieren contaminar.
Vuelven las noches sombrías
a tus bellas auroras,
y hasta al sol lo vuelven mancha
con su bilis criminal.*

Durante esta sección del video, Guevara y un grupo de jóvenes lo acompañan en una marcha alrededor del Templo de la Patria portando máscaras antigás, burlándose nuevamente de la solemnidad con la que generalmente se aborda la obra musical original. A esto le siguen escenas de la trágica realidad de los derrames de petróleo en Ecuador, mostrando el daño que crean a las plantas y animales del ecosistema amazónico aludiendo a la idea de que el petróleo derramado es la *bilis criminal* del gobierno tal como se expresa en el texto de la obra.

En una sección del video musical de la canción, se muestra el logo de *The Texas Petroleum Company*, también llamada Texaco. Esto se debe a que Texaco, el organismo que supervisó todos los proyectos de extracción de petróleo en la Amazonía ecuatoriana durante los años 1964 y 1990, fue responsable del mayor derrame de petróleo en la historia de Ecuador. Texaco derramó 59.900 millones de litros de desechos tóxicos y más de 108 millones de litros de petróleo en la Amazonía ecuatoriana porque se negaron a utilizar tecnología más segura, como la que usaban en Estados Unidos, para la extracción de petróleo porque era más barata y rentable usar maquinaria antigua y desgastada en

Ecuador.³⁵ Como consecuencia de esto “se extinguieron dos grupos ancestrales indígenas, las aguas subterráneas se contaminaron con hidrocarburos tóxicos y hoy basta cavar unos centímetros en la tierra para sacar a la luz restos de petróleo enterrados por Texaco.”³⁶

Después de esto, Guevara repite la primera estrofa, tal como se realiza en la marcha original. Esta vez el vídeo muestra a Guevara y su ‘tropa’ cantando frente al *Palacio de Carondelet*, y mientras canta sobre los oligarcas en su canción señala a este edificio histórico de manera acusatoria. Después, el video muestran escenas de la gran Batalla del Pichincha acompañadas de más imágenes de la destrucción de la naturaleza en proyectos mineros del Perú, señalando nuevamente la relación irónica de la lucha soberana de quienes ocupan cargos de liderazgo, pero que lastimosamente no se han podido traducir a lo largo de la historia a la soberanía de todos los grupos humanos que conforman al Ecuador, y mucho menos a los seres vivos que forman parte del ecosistema ecuatoriano o la *Pachamama* tal como se prometió en la Constitución del 2008.

Al final de la canción, Guevara presenta dos videoclips extra. El primero es una grabación del entonces presidente, Rafael Correa, diciendo su frase más popular: “Ahora la patria ya es de todos”, pero añadiendo esta vez: “y especialmente de los más pobres”.³⁷ Y el segundo videoclip muestra a Guevara cantando *a capella* una fracción de esta canción en una terraza junto a un cañón y con su guitarra en mano. Luego procede a caminar al lado del cañón, y coloca su guitarra en una posición similar al cañón, dando a entender que su música es el arma que utiliza para combatir o tal vez incluso responder a las violentas represalias que ha recibido por parte del gobierno.

Impacto de la canción dentro de la comunidad

Según Rachel S. Vandagriff: “La música no crea cambios, la gente sí. Pero la música inspira a las personas a actuar”.³⁸ Este fue el efecto que tuvo la canción de Guevara entre los manifestantes del colectivo YASunidos. Como se mencionó anteriormente, esta canción nació de la experiencia de Guevara durante las protestas, por lo que no sorprende que sea utilizada durante futuras manifestaciones. Mientras la represión gubernamental interrumpía todo tipo de huelgas y protestas públicas, los líderes del colectivo YASunidos

35 Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana. “Review of El Caso Chevron / Texaco En Ecuador Una Lucha Por La Justicia Ambiental y Social”. Equipo de Arbitrajes y Transnacionales, (April 2015) <https://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2015/06/Expediente-Caso-Chevron-abril-2015.pdf>.

36 Tancredi Tarantino and Silvia Fumagalli. “Caso Chevron Texaco – Ecuador: Entrevista a Pablo Fajardo, Defensor de los 30 Mil Afectados.” UDAPT, (April 12, 2017) textacotoxic.net/caso-chevron-texaco-ecuador-entrevista-a-pablo-fajardo-defensor-de-los-30-mil-afectados/.

37 Efraín Cigarra Pérez. “Jaime Guevara - ‘Patria’: Mala Palabra.”

38 Rachel S. Vandagriff. “Hablando de una revolución: música de protesta y cultura popular, desde Selma, Alabama, hasta Ferguson, Missouri”. *Lied Und Populäre Kultur / Canción y cultura popular* vol 60 (2015): 333 doi:10.2307/26538872.

decidieron organizarse de una manera que no llamara la atención negativamente. Decidieron utilizar demostraciones artísticas para mantener al público interesado en el tema y expresar sus frustraciones con el gobierno y sus preocupaciones sobre el medio ambiente.

Pedro Bermeo Guarderas, uno de los portavoces del colectivo YASunidos, dice que “durante estos 7 años, YASunidos se ha caracterizado mucho por utilizar o converger con el arte de diferentes maneras para lo que llamamos activismo. Es decir, utilizar el arte para transmitir una reivindicación de derechos o algún tipo de problema”.³⁹ De hecho, durante los últimos meses del año 2013 este colectivo organizó un festival de música llamado “Yasunizate” con la ayuda de Jaime Guevara y otros músicos ecuatorianos para poder recolectar firmas para llamar al gobierno a implementar un referéndum sobre el tema de la extracción petrolera para que los ecuatorianos puedan decidir qué quieren que pase con el parque Yasuní. Para esto se recolectaron 500.000 firmas, sin embargo el referéndum afrontó diversas trabas dentro de los organismo gubernamental correspondiente (CNE) en relación a la validación de las firmas recolectadas,⁴⁰ hasta que 10 años más tarde, después de mucha presión por parte del colectivo YASunidos y grupos indígenas del Ecuador se pudo llevar a cabo la consulta popular en las elecciones del año 2023.

Bermeo dice que con la implementación de manifestaciones artísticas a sus protestas quisieron desvincularse de la violencia y saqueos que van unidos al acto de manifestaciones públicas. El colectivo YASunidos y diversas comunidades indígenas de la región amazónica continúan luchando para detener la extracción de petróleo en el parque, aunque la mayoría de los ecuatorianos ya se han olvidado de este tema.⁴¹

Respecto a la canción de Guevara, Bermeo menciona que la mayoría, si no todos, los participantes de las protestas se identifican fuertemente con el mensaje de la canción, ya que también ven la importancia de desafiar el *status quo* nacional e internacional. También cree que es necesario problematizar el discurso en torno al término ‘patria’ ya que es una invención humana que lastimosamente muchas veces ha sido utilizada para dañar a seres humanos que pertenecen a esa misma ‘patria’. Además, esta canción se ha tocado y cantado numerosas veces durante protestas y festivales de música. “Jaime Guevara ha sido uno de los músicos siempre presentes en todas las manifestaciones artísticas. Es un icono en ese sentido”, afirma Bermeo.⁴²

39 Bermeo, en conversación con la autora.

40 *Ibidem*.

41 Bermeo, en conversación con la autora.

42 *Ibidem*.

Conclusión y reflexiones finales

Para concluir, el uso de la ironía en la parodia de Guevara de la obra “Patria” realza su tema político y mejora la comunicación del mensaje pretendido por Guevara a la audiencia. Esta canción es particularmente poderosa dentro de audiencias conscientes del complejo clima político que enfrentaba Ecuador en 2013. Además de ser una canción que habla de la importancia de cuidar el medio ambiente y respetar los derechos constitucionales de la *Pachamama*, es una denuncia a los corruptos sistemas políticos que ha manipulado y explotado los derechos de los ecuatorianos a lo largo de los años para salirse con la suya y llevar las agendas propias de unos pocos por encima de las necesidades y cosmovisiones de grupos vulnerables en el territorio ecuatoriano. Parafraseando las palabras de Guevara: los políticos cantan ‘*Patria, tierra sagrada*’ pero no lo creen, si lo hicieran respetarían y cuidarían la tierra sagrada en lugar de explotarla y contaminarla.⁴³

El uso de la ironía en esta canción revela el discurso contradictorio que señala Guevara y la comunicación del mensaje es tan efectiva que esta canción logró inspirar más movilización y acción en defensa del Parque Yasuní. A la fecha, la canción cuenta con 60 mil reproducciones en *YouTube* y el propio Guevara continúa interpretándola en diversas ocasiones.⁴⁴

Hay que señalar que aunque en la consulta popular realizada en el gobierno del banquero Guillermo Lasso, ganó la pregunta para que se suspenda la explotación en la zona del Yasuní, finalmente ese gobierno y el actual del empresario Daniel Noboa, en desacato al mandato popular, continúan explotando el petróleo en la zona⁴⁵.

43 Guevara, conversación con la autora.

44 Guevara, conversación con la autora

45 Según el Gobierno de Lasso, aunque el “Sí” ganó a nivel nacional, la Constitución indica que son los lugareños los facultados para decidir y allí se impuso el “No”. Así lo anunció este 23 de agosto en declaraciones a periodistas el ministro de Energía y Minas, Fernando Santos Alvite, quien indicó que el Gobierno del presidente Guillermo Lasso continuará operando el Bloque 43-ITT con normalidad y dejará listos los planes de desmantelamiento de las instalaciones por si el siguiente gobernante decide parar la explotación. <https://www.dw.com/es/ecuador-desoye-voto-mayoritario-contra-extracci%C3%B3n-petrolera-en-yasun%C3%A9D/a-66617057>

BIBLIOGRAFÍA:

- Bass, Margot S., Matt Finer, Clinton N. Jenkins, Holger Kreft, Diego F. Cisneros-Heredia, Shawn F. McCracken y Nigel CA Pitman. "Importancia para la conservación global del Parque Nacional Yasuní de Ecuador". Editado por Andy Héctor. *MÁS UNO* 5 no. 1 (2010): e8767-e8767. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0008767>.
- Burgers, Christian, Elly A. Konijn, and Gerard J. Steen. "Figurative Framing: Shaping Public Discourse Through Metaphor, Hyperbole, and Irony." *Communication Theory* 26, no. 4 (2016): 410-430. doi:10.1111/comt.12096.
- Caria, Sara. "El Petróleo En Ecuador, 2000-2015: ¿maldición, Bendición o Simple Recurso?" *Revista Iberoamericana de Estudios de Desarrollo/Iberoamerican Journal of Development Studies* 6 no. 2. (2017): 124-147. https://doi.org/10.26754/ojs_ried/ijds.248.
- Cigarra Perez, Efrain. "Jaime Guevara - 'Patria': Mala Palabra." YouTube Video. 2013, https://www.youtube.com/watch?v=u4a4PdYkFj0&ab_channel=EfrainCigarraPerez
- De la Torre, Carlos. "El tecnopopulismo de Rafael Correa: ¿Es compatible el carisma con la tecnocracia?" *Latin American Research Review* 48, no. 1 (2013): 24-43. doi:10.1353/lar.2013.0007.
- Gudynas, Eduardo. "La Ecología Política del Giro Biocéntrico en la Nueva Constitución de Ecuador" *Revista de Estudios Sociales* vol. 32 (January 2009): 34-46.
- Gümplová, Petra. "Yasuní ITT Initiative and the Reinventing Sovereignty over Natural Resources." *Filozofia* 74 no. 5 (2019): 378-393. <https://doi.org/10.31577/filozofia.2019.74.5.3>.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Taylor & Francis Group, 1994.
- McGarry, Aidan, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Olu Jenzen, and Umut Korkut, eds. *The Aesthetics of Global Protest: Visual Culture and Communication*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- Metro Ecuador. "Rafael Correa Compartió La Nueva Versión de 'Patria Tierra Sagrada.'" *Publmetro Test*. March 13, 2018. <https://www.metroecuador.com.ec/ec/noticias/2018/03/13/rafael-correa-compartio-la-nueva-version-patria-tierra-sagrada.html>.
- Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana. "Review of *El Caso Chevron / Texaco En Ecuador Una Lucha Por La Justicia Ambiental y Social*". *Equipo de Arbitrajes y Transnacionales*, April 2015, <https://www.cancilleria.gob.ec/wp-content/uploads/2015/06/Expediente-Caso-Chevron-abril-2015.pdf>.
- N.A. "Petroecuador: Cientos de Derrames de Crudo y Un Silencio Cómplice." *Juicio Crudo*, April 4, 2014. <https://www.juiciocrudo.com/articulo/petroecuador-24-anos-de-derrames-y-siniestros/1131>.
- Tarantino, Tancredi and Silvia Fumagalli. "Caso Chevron Texaco – Ecuador: Entrevista a Pablo Fajardo, Defensor de los 30 Mil Afectados." *UDAPT*, April 12, 2017. texacotoxico.net/caso-chevron-texaco-ecuador-entrevista-a-pablo-fajardo-defensor-de-los-30-mil-afectados/.
- teleSUR tv. "Ecuador Anuncia Fin de Iniciativa Yasuní-ITT, Ante Poco Respaldo." *YouTube*, August 15, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=5x1qvHDvAWI&t=582s&ab_channel=teleSURtv
- Tele Sur. "Rafael Correa: La Patria Es de Todos, de Los Más Pobres." *Radio Rebelde* May 24, <https://www.radiorebelde.cu/noticia/rafael-correa-patria-es-todos-mas-pobres-20130524/>.
- Traub, James. "La oscura historia de la defensa de la 'patria'" *The New York Times*, 5 de abril de 2016. <https://www.nytimes.com/2016/04/10/magazine/the-dark-history-of-defending-the-patria.html>.
- Turner, Katherine L. *Este es el sonido de la ironía: música, política y cultura popular*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2015.
- Vandagriff, Rachel S. "Hablando de una revolución: música de protesta y cultura popular, desde Selma, Alabama, hasta Ferguson, Missouri". *Lied Und Populäre Kultur / Canción y cultura popular* vol 60 (2015): 333-50. doi:10.2307/26538872.

EDO

OMAR TORAL ZAVALA



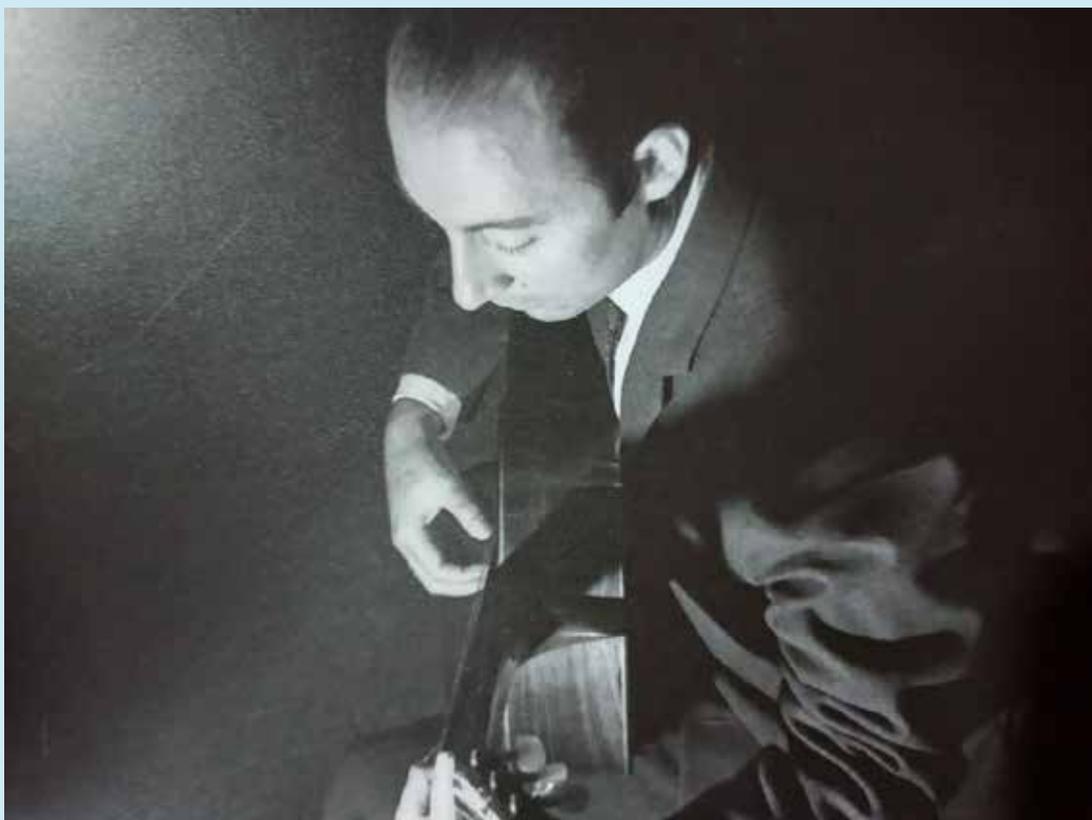
CÉSAR LEÓN MENESES, EL PRIMER
CONCERTISTA DE GUITARRA EN
ECUADOR. AVANCE INVESTIGATIVO

Edosonía, n° 04, p. 95-104. Quito, marzo, 2024.



CÉSAR LEÓN MENESES, EL PRIMER CONCERTISTA DE GUITARRA EN ECUADOR: AVANCE INVESTIGATIVO

OMAR TORAL ZABALA*



César León. Foto: Luis Santacruz Sevilla

Resumen:

El presente trabajo alrededor del maestro César León, resume setenta años de trayectoria musical, desde 1947 hasta el 2017; se basa en documentos encontrados sobre sus actuaciones, mismas que denotan su actividad musical como concertista de guitarra.

Palabras clave: César Alonso León Meneses, guitarra, compositor, conciertos.

Abstract:

The present work about master César León, aims to summarize seventy years of musical career, from 1947 to 2017; this study is based on documents found about his performances, which denote his musical activity as a classic guitarist.

Keywords: César Alonso León Meneses, classical guitar, composer, guitar performances

*Docente de la Carrera de Artes Musicales de la FAUCE. Contacto: oatoral@uce.edu.ec

César León Meneses, quiteño nacido el 03 de enero de 1928 y fallecido el 07 de noviembre del 2023, es el primer guitarrista con formación académica en composición y guitarra del siglo XX en Ecuador, y pertenece a una generación de músicos relevantes del país.¹

César León realizó sus estudios iniciales de guitarra de manera autodidacta, y luego, de materias teóricas, en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, entre 1945 y 1947,² con los maestros José Ricardo Becerra Baldeón, Julio C. Espinosa Hidalgo y con Enrique Córdoba Arboleda.³

En 1947, becado por el Instituto de Cultura Hispánica, viajó a Madrid, donde estudió en el Real Conservatorio de esa ciudad y obtuvo los títulos de profesor de guitarra, siendo su período de estudio del instrumento desde 1949 hasta 1955. Posteriormente hizo estudios de composición entre los años 1955 hasta 1959.⁴ Entre sus profesores de materias teóricas se destacan Francisco Calés Otero en solfeo, teoría, contrapunto y fuga. Con Arámbari, Arias, y Echeverría, estudió armonía de la música. Con José Fornés, estética e historia. También estudió con Julio Gómez, Oscar Esplá y Gustavo Becerra técnicas de composición del siglo XX. Manuel García Matos en *folclore* y composición. Y finalmente con Regino Sainz de la Maza realizó sus estudios de nivel universitario y perfeccionamiento en guitarra. Además, siguió cursos de perfeccionamiento de guitarra en Siena en el año 1955 y en Santiago de Compostela en 1958,⁵ donde profundizó los estilos e interpretación de la música para vihuela con Emilio Pujol y de guitarra con Andrés Segovia.⁶

Como intérprete de guitarra realizó innumerables conciertos en todo el Ecuador, así también en Italia, en Siena como ya se mencionó, y París. En España actuó en las ciudades de Madrid, Cataluña, Sevilla, Valencia, Barcelona, Salamanca, Palma, Baleares, Valladolid y Burgos.⁷ Debutó en el Town Hall en mayo de 1966⁸ y en el Carnegie Hall tocó en enero y abril

1 Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 2001-2002, p. 848.

2 *Idem*.

3 *Libro de actas de notas de alumnos del Conservatorio Nacional de Música desde 1945 a 1947*. Quito.

4 Referencia de calificaciones y plan analítico obtenido del Real Conservatorio Superior de Madrid.

5 Iglesias Álvarez, Antonio. *Música en Compostela (1958-1974)*. Volumen I. Madrid: Edita Consorcio de Santiago, 1994.

6 Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2000, p. 878.

7 Fuentes de hemerográficas cedidas por el musicólogo español Ignacio Ramos con información de algunos periódicos de España. Otras fueron encontrados en la Biblioteca Eugenio Espejo de Quito, biblioteca y archivo histórico del Conservatorio Nacional de música en Quito, Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, biblioteca Aurelio Espinoza Polít, Archivo Documental del Ministerio de Relaciones Exteriores.

8 Encontrado en la Biblioteca Aurelio Espinosa Polít, revista *Vistazo* de 1968.

de 1968⁹ de Nueva York.¹⁰ En Colombia realizó 39 actuaciones en las ciudades de Bogotá, Cali, Medellín y el Chocó¹¹. Tocó además en Perú, Panamá, Puerto Rico y Rusia.¹²

Como intérprete de guitarra ha tocado los siguientes compositores universales: Luis Milán, Luis de Narváez, Johan Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Joseph Haydn, Federico Moreno Torroba, Manuel de Falla, Emilio Pujol, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Malats, Joaquín Rodrigo, Francisco Tárrega, Léo Delibes, Luis De Pablo, Mario Castelnuovo Tedesco. Así también los siguientes compositores latinoamericanos: Agustín Barrios Mangoré (Paraguay), Gustavo Becerra (Chile), Héctor Villalobos (Brasil), Manuel María Ponce (México), Julio Sagreras (Argentina), Jorge Gómez Crespo (Argentina), Eduardo Coba (Bolivia), Antonio Lauro (Venezuela), Álvaro Ramírez Álvarez (Colombia), Vicente Emilio Sojo y Manuel Enrique Pérez Díaz (ambos de Venezuela) entre otros. Tocó también a los siguientes compositores ecuatorianos: Pedro Echeverría, José Ignacio Canelos, Luis Humberto Salgado, y sus propias obras.

Actuó como solista de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Orquesta Sinfónica de Cuenca, Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, la Orquesta Sinfónica de Bogotá y Cali: y ejecutó los siguientes conciertos: *Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, *Fantasia para guitarra y orquesta* de Heitor Villalobos, *Conciertos en re y la mayor para laúd* de Antonio Vivaldi, *Concierto en re*, op. 99 de Mario Castelnuovo Tedesco.

También ha realizado conciertos de música de cámara en dúos y tríos, y con correpetidor de órgano y piano, con artistas nacionales y extranjeros como se constata en los programas de mano encontrados para esta investigación con música de Johan Sebastián Bach, Gaetano Donizetti, Nicolo Paganini, Georg Friederich Händel, Arcangelo Corelli, Giulio Briccialdi, Pietro Locatelli, Joaquín Rodrigo, Héctor Villalobos, Antonio Vivaldi, Álvaro Dalmar, Benjamín Britten y sus propias composiciones.¹³

Sobre sus conciertos y recitales de guitarra ha recibido las siguientes críticas:

Pedro Echeverría Bravo en Santiago de Compostela escribió: “Magnífico los oyentes”.

El *Le Monde Latin* de París: “Un gran éxito constituyeron las magníficas interpretaciones de este joven artista ecuatoriano, en los que se aúnan una técnica sólida; un sonido de gran variedad de efectos y un fraseo de cálida animación y elocuente musicalidad”.

9 Encontrado en el libro de registros de recitales y conciertos del Carnegie Hall del año 1968.

10 Marrington, Mark. *Recording the classical guitar*. New York-London: Focal Press Book, 2021, p.126, 2021.

11 *El Comercio*, 5 de febrero, 1963; actuó como solista invitado con las orquestas sinfónicas de Bogotá y Cali, he hizo recitales de guitarra.

12 *El Comercio*, 9 de julio, 1960.

13 Programas de mano encontrados en la Sociedad Filarmónica de Quito, Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE), Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.

El diario *Ya* de Madrid “Un programa amplio y variado que comprendía desde autores del siglo XVI hasta contemporáneos nuestros, demostró este joven guitarrista; la ductilidad maravillosa de su arte que sabe atemperar perfectamente la expresión de su instrumento, a los variados estilos de tan distintas épocas.

El Diario de Burgos España: “Posee este notable guitarrista, un sonido amplio y redondo; una gran agilidad manual y sobre todo un fraseo de gran colorido y fuerza expresiva.

El periódico *ABC* de Madrid: “César León es ante todo un artista sincero y de gran honorabilidad. Obtiene del instrumento sonoridades de poética tenuedad, acentos suavemente redondeados y sin asperezas, manifestados ya en la primera parte del programa, dedicada a la música antigua.

El periódico *La Jornada* de Valencia: “Surgido de corazón se dirige a los corazones. Pues bien, César León tañendo la guitarra, parece seguir este principio Beethoveniano”.¹⁴

El periódico *La Vanguardia* de Barcelona: “Artista reflexivo y elegante, el joven guitarrista ecuatoriano cerró de una forma brillante el ciclo de conciertos organizados durante el presente año por la Peña Guitarrística Tárrega”.¹⁵

La Gaceta Regional de Salamanca: “La guitarra de León canta con el más auténtico nervio de la raza”.

El diario *El País* de Cali el 28 de enero de 1962 escribe: “La actuación del notable guitarrista ecuatoriano, constituyó para el virtuosismo un éxito artístico, pocas veces registradas, y para el público una espléndida sorpresa. Un repertorio excelente llenó el programa ofrecido para esta ocasión. César León artista integral, nos regaló en su concierto una noche magnífica a través de su arte incomparable”.¹⁶

The New York Times: “Sutil, excepcional, excelente guitarrista”.¹⁷

Wendell Margrave del *The Evening Star* de Washington escribe: “César León en su debut en la Unión Panamericana, llenó la sala aun con espectadores de pie, por pasillos y corredores. Muy conocido en Europa y Latinoamérica, es un músico con mucho estudio y práctica musical. Sus interpretaciones de las correspondientes al siglo XX, fueron más de su

14 *Programas de mano* del guitarrista César León del año 1964, hallados por el autor en la Sociedad Filarmónica de Quito, Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.

15 Ruano Balada, Juan. *Peña guitarrística Tárrega. Memorias de un secretario* Barcelona: A Catalunya Cercle Guitarristic, 2009. Asociación de guitarra fundada en el año 1943, cuyo objetivo fue el promover recitales de guitarra. En ella actuaron grandes guitarristas como Renata Tarragó, José Tomás, dúo Presti-Lagoya, María Luisa Anido, Alirio Díaz, Manuel Cubedo, Narciso Yépez, Julian Bream, María Esther Guzmán, David Russel entre otros.

16 *Programa de mano* del guitarrista César León del año 1964.

17 *El Comercio*, 3 de agosto, 1969.

ordinaria significación. Sus propias obras mostraron su comprensión del instrumento y junto con otras de Latinoamérica fueron de considerable interés”.¹⁸

El diario *La Prensa* de New York en 1968 escribe: “el destacado guitarrista quiteño demostró ser una de las primeras figuras de su época en la ejecución del sonoro, pero difícil instrumento”.¹⁹

Peter G. Davés del *New York Times* en 1968 escribe: “César León interpretó Leyenda de Albéniz de una forma refinada y fuera de lo corriente. Las obras de Sors y Villa-Lobos fueron ejecutadas así mismo con sutil colorido y suavidad de viñeta. Excelente guitarrista”.²⁰

Sobre sus composiciones para el instrumento y su música de cámara, se encuentran aún en proceso de hallazgo.²¹ Entre ellas figuran cuatro suites para guitarra sola con los nombres:

- *Suite Lum Bi-Ra* (1970 - 1971)²² (Titz-Txu, Altiplano Luminoso, Sentimental)²³
- *Suite Ecuatorial*²⁴
- *Suite Sutil*²⁵
- *Suite La Quintrala* (1964)²⁶
- *Llag Zun* (1965)²⁷
-

Robert Scharwan del *New York Times* en 1968 para el Teatro Carnegie Hall escribe:

serio de propósito, César León, hizo un cuidadoso, inteligente e íntimo concierto en su presentación en el Carnegie Hall de considerable interés fue el estreno para New York de su obra “La Quintrala”, una suite basada en una leyenda chilena. Elementos folklóricos y armonías modernas daban una atractiva luminosidad a la obra y por 16 minutos se pudieron apreciar sonidos armónicos, trémulos, sonidos de percusión y otros especiales y nuevos efectos. León tocó con técnica capaz de competir con los mejores especialistas de su género y logró un merecido éxito exponiendo sus valores musicales con fiada aptitud.

18 Programa de mano del guitarrista César León del año 1964.

19 *Ibid.*

20 La crítica consta en el disco *Concierto de guitarra* de César León.

21 Los nombres de sus composiciones aparecen en los libros de biografías de Inés Jijón, Pablo Guerrero, y Emilio Casares Rodicio.

22 Traducción en euskera “Turno de luz” o “Tiempo de luz”.

23 Jijón, Inés. *Biblioteca musical ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, p.11.

24 Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 2001-2002, p. 848.

25 Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2000, p. 878.

26 Aulestia, Patricia. *Mi ballet nacional ecuatoriano*. Ciudad de México: Escenología, 2004, pp. 21-26. Obra Estrenada en 1964 con los artistas: Patricia Aulestia y Francisco Coello, en Guayaquil y Quito. Programa de mano de la actuación del año 1964. Crítica tomada del disco *Concierto* de César León.

27 Santa Cruz, Octavio. *La guitarra en el Perú*. Lima: Ediciones Noches de Sol, vol. 2, 2022, p.218. Programa de mano del 25 de mayo de 1965.

Entre sus composiciones de música de cámara para guitarra con otros instrumentos constan:

- *La Chocoana*, para soprano y guitarra
- *Hora cero*, para tenor y guitarra
- *Juglaresca*, para flauta travesa y guitarra
- Dos piezas sin título (1977) para flauta travesa y guitarra²⁸

El maestro César León es pionero en las primeras transcripciones para guitarra sola, estas versiones fueron realizadas entre 1952 y 1953 sobre la música del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado las cuales son:²⁹

- *Sanjuanito La Cosecha*
- *Albazo*³⁰

Estas transcripciones fueron interpretadas por César León en el año de 1953 en sus años de estudiante en España.³¹

Existen dos arreglos realizados por César León, los cuales forman parte de su disco de vinilo *Concierto*, estos son:

- *Danzante* de Pedro Pablo “Perico” Echeverría
- Y el pasillo *Al morir de las tardes* de José Ignacio Canelos³²

Tres compositores importantes de su tiempo dedicaron sus obras de guitarra a César León, estas piezas son:

1. *Tres piezas para guitarra (Giga, Overtura e Improvisación)* del compositor español Juan de Pablo, obra del año 1955.³³ Existe la grabación en vivo de la ejecución de esta

28 Programa de mano del año 1978, recital efectuado como música de cámara para la Orquesta Sinfónica Nacional.

29 Manuscritos encontrados en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de Quito en 1990, y el Archivo Histórico del Ministerio de Educación en 2022.

30 Estas obras yacen en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música en Quito, y en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador.

31 Artículo de prensa del *ABC* de Sevilla del 10 de diciembre de 1953.

32 El autor de este ensayo realizó la transcripción en partitura de ambas obras, con el fin de tener un registro sonoro de ellas.

33 López, Israel (2013). *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*. (Tesis doctoral), Oviedo: Repositorio de la Universidad de Oviedo, Departamento de Historia de Arte y Musicología, p. 468.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

- 1976 -

TERCER CONCIERTO

TEATRO NACIONAL SUCRE -- VIERNES 26 DE MARZO: 8 p.m.

DIRECTORA INVITADA:

CARMEN MORAL



Anuncio del concierto que ejecutaría como solista el guitarrista César León. *Últimas Noticias*.

Quito, viernes 26 de marzo, 1975. p. 6. Compilación: Ismael Palacios.

Solista:

CESAR LEON



PROGRAMA

MANUEL DE FALLA: Suite del Ballet "El Amor Brujo"
MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO:

Concierto en RE Mayor para guitarra y orquesta. (Estreno absoluto en el Ecuador).

SOLISTA: CESAR LEON

INTERMEDIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN:

Sinfonía Nº 7 en La Mayor, Op. 92.

LOCALIDADES

Butacas numeradas y Palcos de primera	\$ 60,00
Lunetas y Palcos de segunda	\$ 40,00
Galerías	\$ 10,00

NOTA: Las entradas están a la venta en el Supermercado "La Favorita". El día del Concierto puede adquirirlas desde las 3 p.m. en las ventanillas del Teatro Nacional Sucre.

obra por César León en internet, del 24 de mayo de 1958.³⁴

2. *Sonata tonal n°1*, del compositor chileno Gustavo Becerra de 1954³⁵

3. *Tres piezas: Brisas del Río Cali, Lucalpe, Chaflán* (pasillo arreglo del compositor para guitarra) del compositor colombiano Álvaro Ramírez Álvarez del año 1963.³⁶

Entre 1968 y 1969 realizó dos grabaciones en disco de vinilo, para el sello discográfico Master Works - Spanish Music Center, producido por el puertorriqueño Gabriel Oller. En estos discos grabó música del compositor español Fernando Sor sobre *Divertimentos y valeses*.³⁷ En 1988 grabó para la empresa Fediscos el vinilo denominado *Concierto de guitarra*, disco que tiene música de los compositores españoles: Fernando Sors, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Francisco Tárrega, y Federico Moreno Torroba,³⁸ y de compositores ecuatorianos como José Ignacio Canelos y Pedro Pablo Echeverría antes ya mencionados. En el año 2000 participó en el proyecto musical del Departamento de Recursos Institucionales, de la Universidad Politécnica Nacional del Ecuador denominado *La Politecnicanta*, en cuyo disco grabó el *Preludio n°1* de Heitor Villalobos.

Bibliografía:

Alexander, Francisco. *Música y músicos. Ensayos en miniatura*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970.

Aulestia, Patricia. *Mi ballet nacional ecuatoriano*. México: Escenología, 2004.

Azpiazu, J. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961.

Béhague, G. *Ecuador Art Music. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Editorial Macmillan Publishers. Nueva York: Grove's Dictionaries of Music, 2001.

Casares Rodicio, Emilio. *Diccionario de la música española e hispanoamericana, 10 vols*. Madrid: SGAE, 2000.

Coloma de Reed, A. *La presencia de la música en Quito hasta 1952, Sociedad Filarmónica de Quito*. Quito: Editorial soluciones gráficas D&G Cía. Ltda, 2002.

Escobar Guevara, Raúl. La estética guitarrística de Carlos Bonilla Chávez. *Traversari*, 2, (2016), 36-54. Quito.

Godoy Aguirre, M. *Historia de la música en Ecuador*. Quito: Editorial Universidad Católica del Ecuador, 2012.

34 Disponible en: <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=9849>

35 Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118428/Catalogo-de-la-obra-musical-de-Gustavo-Becerra-Schmidt.pdf?sequence=1>.

36 Artículo de prensa del 5 de febrero de 1963, entrevista sobre la gira realizada en Colombia y algunas ciudades.

37 Marrington, Mark. *Recording the classical guitar*. New York-London: A Focal Press Book. 2021, p.126. discos de vinilo que pertenecen a las series: SPC 575 y 576

38 Entrevista a la Sra. Diana León, hija del guitarrista.

- Guestrin, N (2001), *La guitarra en la música sudamericana*. E-book de acceso libre en internet disponible en: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf>. [Consultado en: septiembre de 2018].
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Tomo I-II. Quito: Conmúsica, 2004.
- _____. *Primicias de la guitarra en Ecuador*, periódico de divulgación musical ecuatoriana N°4. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 1996.
- Moreno, Segundo Luis. *Historia de la Música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- Mullo, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial del Ministerio de Cultura, 2009.
- Pazmiño, Terry. *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador, el Capishca, el Satlashpa, el Cachulapi, el Albazo*, vol. 1-5. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2012.
- Schebor, G. *Músicos para guitarra en Latinoamérica del renacimiento al romanticismo*. Disponible en: https://www.academia.edu/7080219/La_m%C3%BAsica_de_guitarras_en_Sudam%C3%A9rica_1500-1850_editado?auto=download.

EDO

INTI CARTUCHE VACACELA



IMPORTANCIA DEL ESTUDIO DE LA MÚSICA
INDÍGENA EN LA UNIVERSIDAD PARA UNA
SOCIEDAD PLURINACIONAL

Edosonía, nº 04, p. 105-110. Quito, marzo, 2024.

INTI CARTUCHE VACACELA
Colaboración externa*

Resumen:

Ensayo que apunta a la reflexión del mestizaje y la denominada “música nacional”, las músicas indígenas y populares y su asunción en la universidad pública.

Palabras clave:

Cultura nacional, mestizaje, música indígena, educación y música

Hace un poco más de medio siglo, el sociólogo ecuatoriano Agustín Cueva reflexionaba sobre la naturaleza o el carácter de lo que en aquella época se entendía por “cultura nacional” ecuatoriana, y concluía que existía un problema que él nombró como “nuestra ambigüedad cultural”. Y afirmaba que desde sus primeros tiempos, la historia del Ecuador colonizado aparece marcada por una falta de correspondencia entre dos planos que, para decirlo de la manera más simple, nunca llegan a ‘encajar’. La cultura colonial hispanizante es una totalización ilusoria sin sustrato real, mientras que la heteróclita realidad americana es un sustrato sin totalizar; esta una inercia relativa, aquella una aberración (Cueva, 1981, 124).

Habría que empezar preguntando ¿qué tanto de esta afirmación se mantiene en la actualidad?

¿Qué tanto como sociedad y como Estado –y sus instituciones, entre ellas las educativas– han avanzado en la superación del problema de las persistencias coloniales y colonizantes en el ahora? Habría que preguntarse ¿qué significa, desde el ámbito cultural y del arte, la idea de una cultura nacional en un Estado reconocido como plurinacional? Y también ¿qué papel ha jugado y puede jugar la universidad pública en el ámbito del desarrollo de una verdadera cultura plurinacional en el Ecuador?

Ha pasado mucho tiempo y obviamente la sociedad se ha transformado, sobre

* Exposición presentada como parte de las “Jornadas académicas CAM-2023-2024: música y sociedad”, en el auditorio de la Biblioteca General de la UCE. Quito, 31 enero, 2024.

Figura 1.
Agrupación
musical
Los Nin. Teatro
Nacional, CCE,
febrero, 2016.



todo por dos elementos que considero centrales. Por un lado, la política neoliberal que a principios de la década de los ochenta inició su largo trajín de reformas profundas a la estructura estatal, pero también a la subjetividad de las personas. Pero el trayecto neoliberal no estuvo exento de resistencias y contrapropuestas. En la década de los noventa, la consolidación del movimiento indígena ecuatoriano significó una fuerte contraposición al neoliberalismo. Sin embargo, la oposición estuvo acompañada de una propuesta central para ese movimiento: la transformación del Estado en términos plurinacionales. En 2008, la Constitución reconoció por primera vez el Estado plurinacional, aunque de manera marginal.

Como producto de las luchas indígenas, sobretodo de la década de los noventa, la idea de una “cultura nacional” se puso en cuestión. Si por ella se entendía el desarrollo histórico de una esencia ecuatoriana pensada desde el discurso del mestizaje -diríamos con Silvia Rivera(2010)- colonial, es decir, aquel proceso de construcción de un identidad cultural que se pretende nacional, pero que no reconoce la totalidad de su historia, ni toda la carga de cultura que proviene de lo indígena ni de lo negro, las luchas indígenas, por su parte, propusieron otra construcción de lo “nacional”, a través del discurso político de “lo plurinacional”, pero que a la final, implica la idea que tenemos de nación y cultura, y la forma como experimentamos cotidianamente esa idea. Demás estaría decir, la importancia que el ámbito de la cultura y las artes tienen en la construcción social y política de una nación.

Las luchas indígenas populares han propuesto entonces la necesidad de la superación de las persistencias coloniales que generan jerarquías entre las élites sociales blancas mestizas y las clases populares indígenas y mestizo indígenas y por supuesto también afro o negra.

Persistencias coloniales que construyen jerarquías y separaciones entre el desarrollo histórico de la cultura llamada de élite, y la(s) cultura(s) de los sectores populares indígenas, afros y mestizos.

La música como elemento expresivo de una cultura, de su estética, de su concepción del mundo, es parte importante de una construcción de lo nacional. No en vano, uno de los distintivos de un Estado – nación es el “himno nacional”, producción musical que se enseña en las escuelas de todo el país, como un medio de construcción afectiva o emocional de la nación en la subjetividad y la identidad de las personas. No en vano, en las escuelas judías de EEUU los niños y las niñas aprenden desde temprana edad a identificarse con su cultura por medio de la música. En este sentido, la música es un vector importante a la hora de construir afectos, apegos y sentimientos a la nación, justamente porque conectan sensibilidades que van más allá de los discursos interpelatorios dirigidos a las personas. Al contrario, la música puede construir un sentido de pertenencia a una comunidad política desde los sentimientos y los afectos, de un calado más profundo que los discursos. La música puede entonces construir un sentimiento de arraigo a un territorio, a un lugar geográfico, a un país.

En este sentido, podríamos decir que la construcción de una nación verdadera, de una nación que acoja y se nutra de la totalidad de sus pueblos: indígenas, afros y mestizo populares, implica en este ámbito darle un lugar importante a la diversidad musical que existe en nuestro territorio. La idea que tenemos de “la música nacional” entonces debe también ser puesta en cuestión, y para decirlo con claridad, no existe aún una música realmente nacional, sino multiplicidad de expresiones musicales que por el sesgo colonial quedan imposibilitadas de ser nombradas como nacionales, sino apenas como “música folklórica” o música popular, reducida a ámbitos particulares, regionales, o sociales. Una música nacional, que realmente represente, no ya la idea de una homogeneidad cultural basada en el mestizaje colonial, sino en la asunción decidida de toda la historia y de las culturas musicales de este país. Solo si se logra acoger, reconocer, y tejer en y con la diversidad histórico-cultural de una gran variedad de expresiones musicales, tendría sentido hablar de una música nacional. Se trata entonces de asumir que la(s) música(s) indígena(s), la música negra, la música popular son nacionales. En suma que lo nacional es en realidad plurinacional, y que solamente cuando la asumamos en su totalidad podemos pensar que vivimos en una sociedad realmente nacional.

Pero esto implica también otras cuestiones necesarias de aclarar. En primer lugar, vale la pena decir que no se trata solamente de una preservación de las culturas musicales del país, es decir, a la manera de un museo. Mirar las músicas indígenas desde esta óptica sería asumirlas como figuras del pasado, inertes, sería quitarles contemporaneidad. Esto no significa que no deba preservarse la cultura musical como parte de un legado nacional, que por la dinámica social tiende muchas veces a perderse. Pero, como las experiencias musicales de algunos pueblos indígenas han mostrado, no se puede preservar la cultura aislándose o negándose al contacto. Las culturas indígenas han logrado sobrevivir justamente desde el cambio, desde el contacto con otras. El ejemplo más claro es la música *kichwa* del norte del país. Ha logrado no solamente sobrevivir sino desarrollarse a partir del contacto y la mezcla. Esta característica además le ha posibilitado contemporaneidad, y en términos geográficos incluso extenderse hacia ámbitos internacionales.

Tampoco se trata de asumirlas como expresiones culturales “puras”, representaciones de culturas “ancestrales” que han pervivido por fuera del tiempo y la historia. Al contrario, es necesario asumir las músicas indígenas en su presente, en su reproducción y transformación histórica, en su capacidad de permanencia en y a través del cambio, en su voluntad de acoger en su seno otras historias musicales, otros elementos, otras culturas musicales. De hecho, si pensamos en la música *kichwa*, especialmente *otavaleña*, podemos darnos cuenta de la gran capacidad de asimilación y mezcla con otras figuras musicales, y sin embargo, seguir manteniendo una cierta identidad como música indígena. Podemos encontrar entonces rap en *kichwa*, pop *kichwa* en base a *sanjuanitos*, y otras asimilaciones y mezclas que son producto de variedad de contactos culturales, que además dan cuenta de las posibilidades de construcción de una música nacional a partir de elementos diversos.

Por otro lado, también es importante señalar que no se trata solamente del reconocimiento de la existencia de expresiones y culturas musicales indígenas, negras y populares, como ámbitos o esferas separadas una de otra, es decir de un conglomerado que se crean por sí mismos y que en un momento posterior se juntan para construir la música nacional. Se trata de partir del reconocimiento de su mutua afectación histórica, de sus mutuas asimilaciones, préstamos, influencias, mezclas, traslaciones a partir de las cuales son lo que son en la actualidad ¿qué tanto de la música africana del Valle del Chota hay en el *sanjuanito* imbabureño? ¿Qué tanto de los *capishcas* y *saltados* de la música popular mestiza del sur del país tienen influencias de la música indígena cañari o saragura. Reconocer la historicidad de las expresiones musicales nos permite pensar en las posibilidades actuales de una construcción compleja de una verdadera música nacional en diversidad, no solamente como una música nacional construida

desde la variedad, sino también manteniendo las múltiples singularidades. Se trata de la unidad en la diversidad, y la diversidad de lo uno.

Por otro lado, partir de la complejidad y la diversidad de las expresiones musicales, nos permite mirar las posibilidades actuales de darle un sustrato concreto a una música realmente nacional, una raíz propia, que lejos de reducirse a un simple chauvinismo musical, más bien opta por abrirse al mundo arraigado fuertemente a un lugar, a una tierra, a una historia y a una geografía. Entonces no se trata de negar otras expresiones musicales, como puede ser la clásica o de otras regiones. Se trata más bien de cómo a partir de lo que somos asimilamos y acogemos otras experiencias, otros sonidos, otras estéticas, que lejos de poner en riesgo nuestra identidad, más bien nos abre posibilidades de creación y de pervivencia.

Es en estos sentidos que debería pensarse la importancia del estudio de la música indígena en las universidades públicas, y del papel que éstas pueden jugar en la construcción de una sociedad plurinacional en la actualidad, en el rol que podrían tener en la concreción de aquello que norma la Constitución ecuatoriana, y que casi siempre olvidamos, es decir, en la construcción de un Estado plurinacional. De hacerlo, pienso que la universidad pública retomaría su rol central como vanguardias de la reflexión y de la construcción cultural e ideas para un país más justo.

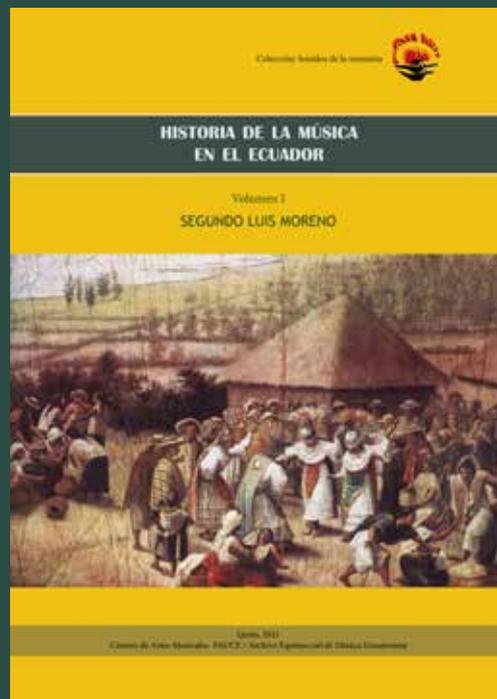
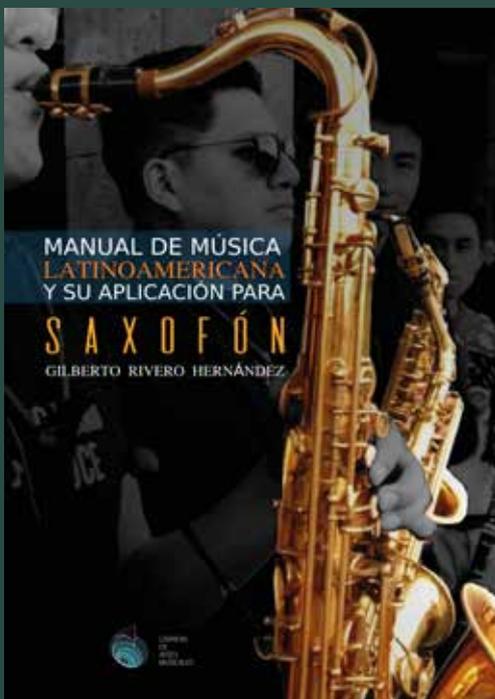
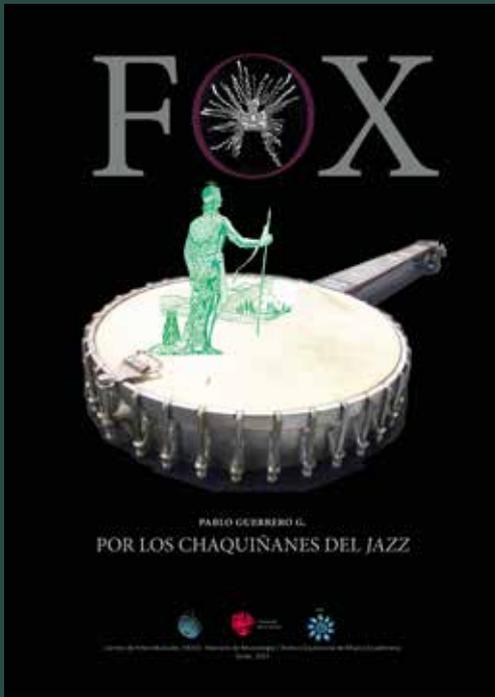
En resumen, la importancia del estudio de la música indígena tiene que ver con reconocer lo que fuimos, lo que somos, y lo que a partir de ello podemos ser como sociedad ecuatoriana. Es reconocer que lo indio, lo negro, lo mestizo popular nos ha habitado a todos desde siempre. La cuestión es qué hacer hoy con eso, cómo esa historia nuestra puede aportar y ser elemento central de una sociedad plurinacional. Es asumir, lo que Agustín Cueva decía hace más de medio siglo: “la cultura no podrá totalizarse mientras la totalidad del pueblo no se haya adueñado de la totalidad de su historia” (Cueva 1981, 163).

Bibliografía:

- Cueva, Agustín. «Sobre nuestra ambigüedad cultural». En: *Entre la ira y la esperanza. Ensayos sobre la cultura nacional*, 2º, 117-64. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1981.
- Rivera, S. «Violencias encubiertas en Bolivia». En: *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, 33-110. La Paz: La Mirada Salvaje - Piedra rota, 2010.

2023

Publicaciones digitales de la CAM para uso interno de estudiantes y docentes.



PRODUCCIONES DE LA CARRERA DE ARTES MUSICALES
FAUCE

Edosonía, n° 04. Quito, marzo, 2024.

IMÁGENES DE LA MEMORIA

Edosonía, n° 04. Quito, marzo, 2024.



Fotografía que se publicó en el diario *Últimas Noticias*, en Quito, 3 de abril de 1956, a propósito del Festival al Aire Libre, organizado, por el Día del Trabajo por el Departamento de Educación y Cultura Popular del Municipio capitalino, que se llevó a cabo el 1 de mayo. Días antes se mencionaba, en el mismo medio, que participaría la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música, el Coro de la Casa de la Cultura, grupos folklóricos de los colegios Gran Colombia y Simón Bolívar, Compañía Albán, Dúo Benítez Valencia, así como los danzantes de Tolontag, aporte del Sindicato de Trabajadores Agrícolas. La fotografía trae la siguiente leyenda: “Los auténticos danzantes de Tolontag, una de las pocas parcialidades indígenas de Pichincha que aún cultivan con maestría y ritmo la danza autóctona, con todos sus atavíos y figuras de difícil ejecución. Este fue otro de los números destacados del Festival Artístico de anteyer. (Foto Pacheco)”. *Últimas Noticias*. Quito, 3 abril, 1956.

NUESTRAS IMÁGENES



El profesor Heraclio Mateus en el I Encuentro y Seminario Internacional de Trompeta-Quito, 2023, que se realizó con la participación de varios especialistas de España, Colombia y EEUU. Quito, Iglesia de la Compañía, 8 noviembre, 2023.

Heraclio Mateus, además de sobrellevar la organización del evento con presentaciones y clases maestras, estuvo al frente de la dirección de algunas obras musicales con el esamble de trompetas del Encuentro. Quito, 8 noviembre, 2023.





La maestra Andrea Vela, directora de la Orquesta Experimental de la UCE en la Capilla del Hombre de la Fundación Guayasamín. Quito, 8 noviembre, 2023.

Integrantes del Coro CAMUS, dirigido por la profesora Nataly Sánchez, en momentos previos al concierto que se presentó en la Capilla del Hombre. Quito, 8 noviembre, 2023.





La estudiante Cristina Sandoval en su grado de interpretación. Teatro de la Facultad de Artes, Quito, octubre, 2023.

El primer musicólogo que graduó la CAM: David Oña, junto al músico Julián Tucumbi y su esposa, quienes acudieron a su defensa de grado que trataba sobre el estudio del pingullo. Quito, diciembre 2023.





Jennifer Oña, graduada como saxofonista, del Itinerario de Interpretación de la CAM. Quito, Aula 302, Facultad de Artes. Quito, noviembre, 2023

Fabián Tandalla, se graduó como trompetista. Quito, noviembre, 2023.





Ensamble Andino. Quito, Teatro Prometeo, 2023. Con la dirección del profesor Alexis Zapata.

Participación de banda popular de la CAM en el evento Pase del Niño Universitario. Quito, diciembre, 2023.





Karina Clavijo (voz), Berenice Veintimilla (violín), Fausto Salinas (badoneón), Cristian Orozco (arreglista)



Juan Carlos Panchi (contrabajo), Emily Pulloquina (flauta) y Andrea Almeida (piano).
Tangos de altura, exitoso evento llevado a cabo en el Teatro Capitol. Quito, 17 agosto, 2023.



Participación de docentes y estudiantes de la CAM en la reapertura del Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari. Quito, Casa de las Culturas Ecuatorianas, octubre, 2023.

Sección de trompetas de la Big Band. Quito, Teatro San Gabriel, 2024.



Materiales para uso pedagógico de los estudiantes de la
Carrera de Artes Musicales-FAUCE

PARTITURAS ECUATORIANAS

Históricas

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la
Universidad Central del Ecuador.
Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
Quito, 2024.

Edosonía, n° 04. Quito, marzo, 2024.

MÚSICA EN ECUADOR: PARTITURAS
Materiales para uso pedagógico de los estudiantes
de la Carrera de Artes Musicales-FAUCE

Edosonía, n° 04. Quito, marzo, 2024.



SEGUNDO LUIS MORENO
Compositor ecuatoriano

ROMANCES DEL DÍA DOMINGO

Rondeña ecuatoriana

1947

Pedro Jorge Vera, letra

VOCES Y PIANO



Itinerario de Musicología / Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador
Museo de Instrumentos Musicales Pedro Pablo Traversari, CCE.

Nota del Editor:

Rondeña

Danza popular propugnada por Segundo Luis Moreno para que sea el distintivo musical ecuatoriano. Consideraba que la *rondeña* era una especie de resumen de las danzas de la época colonial, sobretodo de aquellas en compás de 6/8 como el *albazo*. Las *rondeñas* de Moreno combinan el compás binario compuesto de 6/8 y el ternario, 3/4 y su melodía y rítmica, al igual que la de los *albazos* eran sincopadas. Además de Moreno, han sido creadores de *rondeñas*, su hermano Alberto Moreno, Ulpiano Chaves Orbe; también Luis Humberto Salgado hizo una *rondeña*.

Segundo Luis Moreno, allá por 1950, escribía sobre la *rondeña*:

Acerca de la génesis y desarrollo de la música criolla en el Ecuador, manifestamos que “el albazo” era la composición de este género que primeramente apareció en el horizonte nacional, siendo seguida de otras del mismo estilo, como los “tonos del Niño”. Del mismo origen fluyen los cantares y danzas populares del tiempo del coloniaje español, tales como el sigse, el agrio con dulce, etc.

...El ritmo sincopado es el que ha dominado en la música autóctona ecuatoriana, de igual manera ha dominado también en la música criolla, vale decir, en música popular... el ritmo sincopado seguirá ejerciendo su influencia indispensable en la música popular ecuatoriana... En tal sentido, lo que lógicamente conviene a los compositores de música popular ecuatoriana, es ennoblecer la forma musical que está más de acuerdo con la naturaleza física del país, mejorando su calidad armónica. Esta forma popular de danza será, pues, la “rondeña”.

Los llamados “cachullapis” no son otra cosa que “rondeñas” en germen, o, tal vez, la degeneración de las formas que dominaron en los últimos tiempos del coloniaje español: el *albazo* y los *amorfinos*; pero la raigambre es única, y una vez que los autores se den cuenta exacta de esta verdad, es de esperarse que pongan la monta en hacer surgir la forma típica nacional, revistiéndola de melodía amplia y gallarda, de noble armonización y de desarrollo adecuado al género. De este modo, la rondeña sería nuestro distintivo artístico-popular en el mundo musical, como son actualmente el *tango* en la Argentina, la *cueca* en Chile, la *marinera* en el Perú, el *pasillo*, el *bambuco*, la *guabina* en Colombia, el *joropo* en Venezuela, el *bolero* en Cuba, etc.

Para la comprensión de la forma y el estilo antedichos de la rondeña, nada mejor que estudiar la de las piezas criollas [antiguas], saturándose de su espíritu para infundirlo y ampliarlo en las nuevas producciones del género. Mientras tanto, convendría ir utilizando más continuamente la modalidad mayor, que es la que prodiga más vitalidad a las composiciones; pero si nuestra afición, o nuestro temperamento nos induce a servirnos con más prodigalidad de la modalidad menor, dediquemos nuestra atención a estudiar con esmero a los maestros del romanticismo para compenetrarnos de sus ideas y así poder elevar nuestros pasillos, rondeñas y más piezas populares a la noble categoría de las danzas rusas de Borodine, de las húngaras de Brahms, de las noruegas de Grieg, de las españolas de Granados, Albéniz, etc. [Moreno, segundo Luis. *Historia de la música en Ecuador*, mecanografiado. Quito, s.f.].

La propuesta de que los músicos ecuatorianos se dedicaran a crear e interpretar *rondeñas* no prosperó y en la actualidad la *rondeña* no consta en los repertorios populares.

Romances del día domingo

Rondeña, para voces y piano

Guayaquil, 10 marzo, 1947.

Poesía: Pedro Jorge Vera

Música: Segundo Luis Moreno

(Cotacachi, 1882- Quito, 1972)

Allegretto ♩ = 96)

Piano

mf

Vces.

p Gran-des cam-pa-nas os-cu-ras dan-da-

Pno.

p

Vces.

ne-an por el sue-lo — Vie-jas de ce-ra y cres-pón en-tran por la i-gle-sia al cie-

Pno.

Vces.

- lo — Con sus ves-ti-dos de nu-be, — án-ge-les bue-nos y be-llos, por no

Pno.

22

Vces. ver - las en el cie - lo, cie-ran la puer - ta co - rrien - do. rrien - do. *p* ¡Ay do -

Pno.

27

Vces. min - go, do-min-gui - to! Gua - ya - quil pin-ta en su pe - cho — tus ho - ri - zon - tes re -

Pno.

32

Vces. don-dos y tus ho - ras de_a - ño nue - vo. *f* ¿Dón-de es - tá tu voz an - ti -

Pno.

37

Vces. - gua? ¿Dón - de es - tá tu vi - no_a - ñe - jo? A - que - la - res, a - que - la - res en

Pno.

42 *mf*

Vces. mi - sas de ca - ra - me - lo. El pol - vo de las can - ti - nas y so - bre él os - cu - ros be -

Pno. *mf*

D.C. al Coda

47 *To Coda*

Vces. - sos. Mi do - min - go de a - ma - po - las ¿dón - de tu jú - bi - lo ple - no? —

Pno. *p* *mf*

53 *⊕ Coda*

Vces. *mf* ¡Ay do - min - go, do - min - gui - to que he sa - li - do yo a bus - car. — Gua - ya -

Pno.

58 *rit. poco a poco*

Vces. quil tie - ne un do - min - go y yo soy su ca - pi - tán. —

Pno. *f* *ff*

Romances del día domingo

Rondeña, para voces y piano

Guayaquil, 10 marzo, 1947.

Poesía: Pedro Jorge Vera

Música: **Segundo Luis Moreno**

(Cotacachi, 1882- Quito, 1972)

Allegretto ♩ = 96)

Gran - des cam - pa - nas os - cu - ras dan - da -

ne - an por el sue - lo _____ Vie - jas de ce - ra y cres - pón en - tran

por la i gle - sia al cie - lo _____ Con sus ves - ti - dos de nu - be, _____

án - ge - les bue - nos y be - llos, por no ver - las en el cie - lo, cie - rran la

puer - ta co - rrien - do. rrien - do. *p* ¡Ay do - min - go, do - min - gui -

- to! Gua - ya - quil pin - ta en su pe - cho _____ tus ho - ri - zon - tes re -

SEGUNDO LUIS MORENO ANDRADE

(Cotacachi, Imbabura, Ecuador, 1882- Quito, 1972)



SEGUNDO LUIS MORENO

Musicólogo, compositor y director de bandas. Después de cantar como solista en el coro del Colegio de los Salesianos, estudió música durante un año con Virgilio Francisco Chaves, al mismo tiempo que tocaba el clarinete en una banda popular (1898); de aquella época datan sus primeros ensayos compositivos.

En 1906 se trasladó a la capital e ingresó al Conservatorio Nacional de Música, en donde se dedicó, hasta el año de 1913, a estudiar clarinete con Agustín Henríquez, fagot y teoría musical; estética y composición con el italiano Domingo Brescia, director del plantel.

Después de regir el Centro Musical Ecuador, formado por profesores y alumnos del Conservatorio, dirigió las Bandas "Imbabura" (1915) y "Zapadores Chimborazo" (1923), la del Regimiento No. 2 "Sucre" (1923), del Batallón No. 1 "Vencedores" (1930) y las bandas de la III Zona militar (1936). En diciembre de 1937 recibió el nombramiento de Director-fundador del Conservatorio de Música de Cuenca, cargo que abandonó en 1941 a causa del mal estado de su vista. Desde entonces se dedicó nuevamente a la composición y a escribir la historia musical del país, actividades que solo interrumpió, en abril de 1942, para organizar y dirigir el Primer Festival de Danzas Indígenas. En 1945 fue nombrado Director del Conservatorio

de Guayaquil. Como creador nacionalista se dedicó preferentemente a elaborar musicalmente las manifestaciones populares e indígenas; entre este grupo de obras cabe señalar sus tres *suites ecuatorianas*, con el primer movimiento basado en una plegaria religiosa indígena y el último, en un *yaraví*; la elegía orquestal *Perdón*, sobre un cántico religioso de los indios cañaris, y varias colecciones de danzas populares. Entre algunas de sus composiciones mencionamos: *A ti* (romanza), estrenada en el Teatro Sucre bajo la dirección del italiano Domingo Brescia, en abril de 1911; *A una rosa* (pasillo), primer premio en concurso nacional, 1947; *Ave María*; *Danzas ecuatorianas*, N° 1- 7 (sanjuanitos); *10 de Agosto* (obertura); *García el grande* (marcha); *Feruca* (pasillo); *La muerte del sol* (marcha fúnebre); *Ligia* (pasillo); *Navidad* (cantata); *9 de Julio* (obertura); *Preludio sinfónico*; *Quejas* (pasillo); *Siete palabras*; *Stabat Mater*; *La traición de la longa*, con la cual Moreno participó, en 1945, en la Fiesta de la Lira de Cuenca, obteniendo el premio El Amancay de Oro, siendo además interpretada coreográficamente por el bailarín Dmitri en el Teatro Nacional Sucre. Este *yaraví* se suma a los que tienen una peroración alegre en su parte final; su *Danza ecuatoriana*, de la colección Carnavales de mi tierra, mereció así mismo un reconocimiento en el concurso efectuado en Buenos Aires (1941), etc.

De su obra investigativa cabe mencionar el estudio histórico *La música en la provincia de Imbabura* (1923); el estudio crítico *Sobre las reformas al Himno Nacional* (1924), *La monografía musical de la provincia del Chimborazo* (inédita); su obra mayor en este campo, *La música en el Ecuador en tres tornos* (dos inéditos); *Música y danzas autóctonas del Ecuador* (1949), edición bilingüe; *La música de los Incas* (1957); *Cotacachi y su comarca* (1966); y muchos artículos en periódicos y revistas del país. Además, Moreno contribuyó a asentar, con sus composiciones y escritos, un discurso del nacionalismo musical ecuatoriano.

Fuentes:

Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito, Conmúsica, 2004.

Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*. México, 1947.



PARTITURAS ECUATORIANAS

Materiales para uso pedagógico de los estudiantes de la
Carrera de Artes Musicales-FAUCE



Contribución creativa de los
docentes de la Carrera de Artes Musicales

Edosonía, n° 04. Quito, marzo, 2024.

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la
Universidad Central del Ecuador.
Quito, 2024.



ALEXIS ZAPATA ESQUIVEL
(QUITO)

Compositor, intérprete y docente universitario.

Entre los principales reconocimientos que ha recibido destacan el Premio Nacional de Juventudes, 2019; la beca de composición sinfónica de la Universidad de Cuenca, 2021. El Premio Luis Alberto Valencia a la mejor producción musical 2020 – 2021. Primer lugar en el concurso de composición Bicentenario del Ministerio de Cultura de Ecuador, 2022; el Premio Sixto María Durán, 2022; Premio Luis Alberto Valencia, 2023, entre otros.

TONO PARA YAKU –MAMITA

Pieza musical, que forma parte de la obra *Narraciones de la memoria sin tiempo*, dedicada al origen y fuente de la vida: el agua. Compuesta en compás binario simple de 2/4 con características de *sanjuanito* andino, esta versión está adaptada para interpretación de cuatro instrumentos de viento.

Tono para Yaku-Mamita

De las narraciones de la memoria sin tiempo.

En el mundo andino, todos somos hijos de Yaku-mama, la Divina Madre de la Vida. Con la música comienza el diálogo vivo entre la Yaku-Madre y el Runa.

Alexis Zapata E.

♩ = 110

Estribillo

Bm

mp mf

pp crescendo mp

Primera

Bm7 C Em Bm7 C Em Bm7 C Em Bm7 C Em

mf

simile

Bm7 C Bm Bm7 C Bm Bm7 C Bm Bm7 C Bm

mp

Bm

pp crescendo mp f

Segunda

2 33 G Tono para Yaku-Mamita

mf

Primera

41 Bm7 C Em Bm7 C Em Bm7 C Em Bm7 C Em

mf

49 Bm7 C Bm Bm7 C Bm Bm7 C Bm Bm7 C Bm

f

Coda

57 Bm7 Asus4 G Fmaj7 Em7 Em7/D C Bm F#7 Bm

ff *pp*

Vox Quattour

for
solo trumpet

Juan Carlos Panchi
2022

kontra-vox © 2022

Edosonía, n° 04. Quito, marzo, 2024.

JUAN CARLOS PANCHI (LATACUNGA)

Máster en música especialidad contrabajo por la Universidad de Wyoming (2006). Culmina su maestría en música, con especialidad en Educación Musical en la Universidad de Idaho-USA (2009); en el Departamento de Educación, Estado de Idaho-USA recibe su acreditación como profesor certificado de música K-12, (2009).

Fue profesor voluntario en la comunidad de Guangaje, cantón Pujilí, provincia de Cotopaxi en el año 2010. Integró la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador (OSNE) como instrumentista, solista y arreglista, entre el año 2001 - 2018. Fue Contrabajista en la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música, (2001-2004); Capacitador musical en la Banda Municipal del Distrito Metropolitano de Quito, (2012). Fue lector y director de tesis en la PUCE y en la Universidad de Cuenca (2012-2013); fue docente del Conservatorio Superior de Música, (2013-2018).

En lo referente a su producción artística e investigativa es autor de la *tonada* para violín y piano *Cuyash Huarmigu*, (2004); *Bella tú*, obra para dúo de contrabajo y violín (2006); *Sincero corazón*, sanjuanito (2009). Autor de los artículos "Influencia de la música en el desarrollo motriz y emocional en niños de 8-10 años", (2019); "Sonoridades vivas: Aproximación histórica a la obra de piano de Enrique Espín Yépez", revista *Edosonía*. N°1, (2020); La musicoterapia como estrategia para el desarrollo de la memoria en infantes, (2021); "El alma del pueblo: Acercamiento al concierto popular sinfónico", *Edosonía*. N°3, (2022).

En julio del 2015 recibió el reconocimiento de la Asamblea Nacional del Ecuador por su desempeño en la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Actualmente es docente de contrabajo y director de Carrera de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

VOX QUATTOUR

Obra para trompeta sola creada en el año 2022, que explora la sonoridad de este instrumento desde una perspectiva musical no convencional. Integra recursos que posibilitan la ejecución desde cuatro planos: creador, intérprete, improvisador y como receptor de esta experiencia sonora.



Vox Quattour

for solo trumpet

Juan Carlos Panchi

Trumpet in B \flat

Lento

Vibrato de mano

mp *f*

Media válvula

B \flat Tpt.

Cuarto de tono hacia abajo

Soplando

lento - acelerando

Improvización en staccato 10"

mp Normal *mf* *ff* *p* *f*

B \flat Tpt.

Lento

Normal *pp*

acelerando progresivamente

B \flat Tpt.

Ritmo de válvulas

Accelerando - lento

Normal

B \flat Tpt.

Glisando de armónicos

The score is written for five staves, each representing a different trumpet part. The first staff is for Trumpet in B \flat and starts with a 'Lento' tempo. It features a wavy line for 'Vibrato de mano' and dynamic markings from *mp* to *f*. A 'Media válvula' instruction is present. The second staff is for B \flat Tpt. and includes a 'Cuarto de tono hacia abajo' instruction with arrows, 'Soplando' (blowing) with a wavy line, and a 'lento - acelerando' section with a wedge. It also features an 'Improvización en staccato 10"' section with a dotted pattern. Dynamics range from *mp* to *f*. The third staff is for B \flat Tpt. and starts with 'Lento' and 'Normal' dynamics, followed by 'pp' and 'acelerando progresivamente'. The fourth staff is for B \flat Tpt. and includes 'Ritmo de válvulas' (valve rhythm) with 'x' marks and 'Accelerando - lento'. The fifth staff is for B \flat Tpt. and features 'Glisando de armónicos' (harmonic glissando) with wavy lines.

Vox Quattour
for solo trumpet

B \flat Tpt.

p *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

This musical staff shows a sequence of eighth-note patterns. The first two measures feature a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) followed by *ff* (fortissimo). The next two measures continue with a similar pattern, also marked *p* and *ff*. The final three measures show a descending eighth-note pattern, marked *p*, *ff*, and *p* respectively.

B \flat Tpt.

This musical staff contains two measures of music. The first measure has a slur over a pair of eighth notes. The second measure has a slur over a pair of eighth notes, followed by a fermata over a quarter note.

B \flat Tpt.

Subsionar a cambio de soplar

Nota más grave

soplar normal

Flurato

This musical staff illustrates various articulation techniques. It begins with a series of quarter notes marked with 'x' symbols. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. A quintuplet of eighth notes is marked with a '5'. A waveform diagram labeled 'Flurato' is shown above the staff, with a comma to its right. Below the staff, there are two curved lines representing breath control or phrasing.

B \flat Tpt.

Soplando sin vibrar

This musical staff shows a sequence of notes with 'x' marks indicating articulation. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. The staff ends with a note marked with a sharp sign and an 'x'.

B \flat Tpt.

This musical staff features a series of notes with slurs and 'x' marks. The notes are connected by slurs, and some have 'x' marks above them. The staff ends with a note marked with a flat sign and an 'x'.

Vox Quattour
for solo trumpet

B \flat Tpt.

B \flat Tpt.

Ritardando

B \flat Tpt.

Allegro

Medias válvulas

Normal

B \flat Tpt.

B \flat Tpt.

Flurato media válvula

Libre
Lento

Harmon + → 0 0 → + + → 0

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

B♭ Tpt.

Flurato de garganta

Hablado y tocado

Cantado y tocado

B♭ Tpt.

Vox

Qua-tto-ur

B♭ Tpt.

Qua

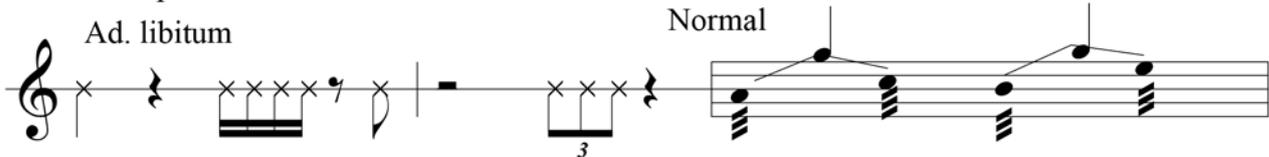
tto

ur.

Vox Quattour
for solo trumpet

Llaves percutidas
Ad. libitum

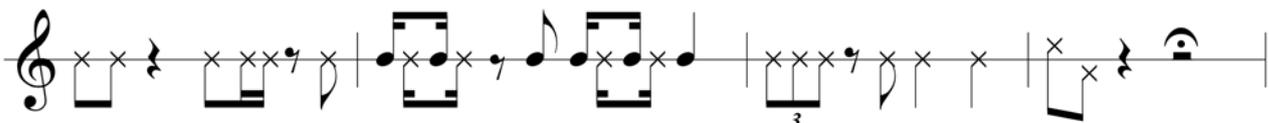
B \flat Tpt.



Normal

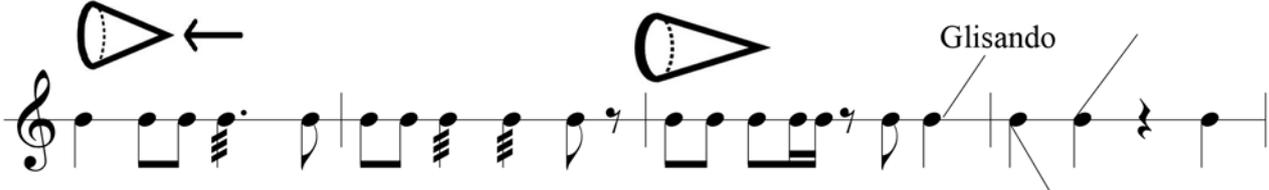
Llaves percutidas

B \flat Tpt.



Sacando la boquilla

B \flat Tpt.



Sacando y metiendo

B \flat Tpt.



B \flat Tpt.



Soplar

Normal

Susurrando

mf Vox qua - ttour

e h i r a l

for Piano & live Electronics

**to my friend
Rei Nakamura**

**José Rafael Subía Valdez
Buenos Aires/Quito – 2012/2013**

Edosonía, n° 04. Quito, marzo, 2024.

RAFAEL SUBÍA

Doctor en Composición Musical otorgado por la Universidad de Edimburgo en Escocia. Su trabajo artístico se centra alrededor de la música por computadoras, composiciones acústicas y mixtas. Sus obras han sido tocadas en importantes conciertos y festivales alrededor del mundo. Ha sido ganador de distintas becas y encargos, entre ellas la Beca Melos/Gandini 2010 en Buenos Aires y la Edinburgh College of Arts Research Award que posibilitaron su doctorado. Actualmente es docente en el área de composición de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.



CHIRAL (/ˈkaɪrəl/)

(para piano y electrónica en tiempo real)

Escrita en 2013 para la pianista japonesa Rei Nakamura. *Chiral* es una pieza compuesta como un repositorio de conocimiento adquirido hasta el momento. -Sabía que debía componer una obra que abra las posibilidades de continuar mis estudios de composición en un programa de masterado. En aquel entonces, regresé a vivir en Ecuador tras residir en Argentina 9 años. Mi vida estaba limitada a componer y preparar los exámenes necesarios para aplicar a toda beca posible. Durante 11 meses compuse y programé la música y el *software* que la constituyen.

Chiral se estrenó el 29 de noviembre de 2013 en Karlsruhe, Alemania en el Zentrum für Kunst und Medien durante el festival IMATRONIK en su segmento "Piano +". Finalmente, la obra fue parte del portfolio que presenté cuando apliqué a la beca de masterado siendo aceptado a la Universidad de Edimburgo. Meses después de empezarlo, Nakamura visitó e interpretó la obra en la universidad ya que el Dr. Michael Edwards, en ese entonces docente de la institución, había compuesto también una obra para ella años atrás. No pasó mucho tiempo después de eso, que el Dr. Edwards me invitó a seguir con mis estudios en el doctorado de composición en la misma institución bajo su supervisión

Nota de programa:

Inspirada en la idea de *chiralidad*, la obra intenta trasladar esta idea de simetría química hacia estructuras musicales. Un ejemplo claro de este tipo de simetría se ve en nuestras manos, son idénticas, pero no se pueden superponer. Me pareció interesante utilizar este concepto y aplicarlo a la construcción de acordes que funcionan de manera exclusiva en una mano u otra. Existe también una simetría entre la actividad pianística y el resultado electrónico evidente en el uso del tiempo, el gesto y las alturas. Conceptualmente, la simetría también se encuentra en la forma y sonoridad, mientras la pieza evoluciona, el piano atraviesa un cambio en su manera de ser ejecutado. Los gestos se vuelven más abstractos y se construyen cada vez más con extensiones instrumentales; el centro de interés de la música cambia de la parte instrumental hacia la parte electrónica generada en tiempo real.

Otras presentaciones:

02/05/2014	Linux Audio Conference 2014 - KUBUS. ZKM / Karlsruhe - Alemania
08/11/2014	Festival Bernaola - Montehermoso Kulturunea / Vitoria – España
28/05/2015	Senzoku Gakuen College of Music / Kanagawa - Japón
17/10/2015	conDiT - cheLA / Buenos Aires - Argentina
15/11/2015	Reid Concert Hall / Edimburgo - Escocia

Mencionada en Bibliografía:

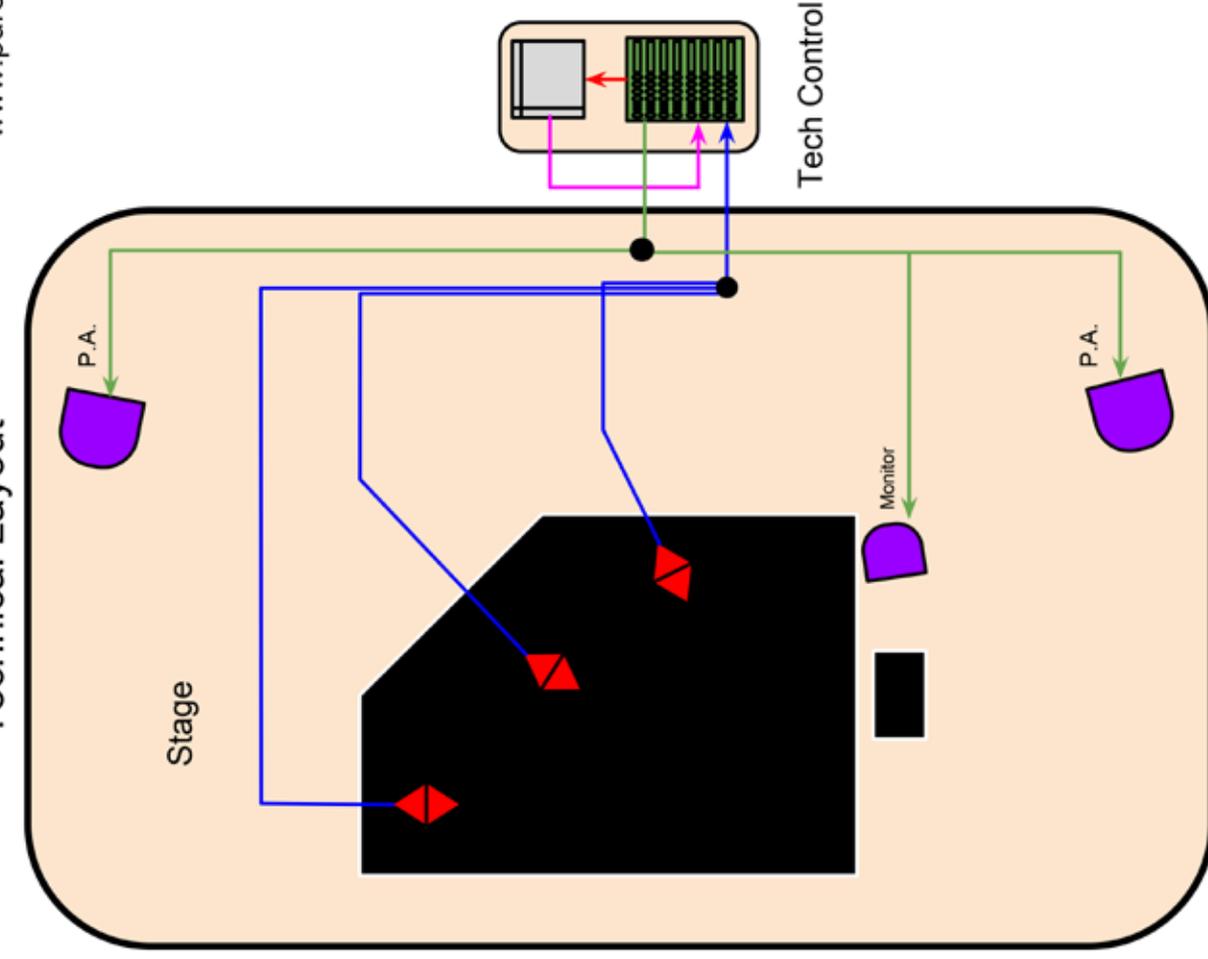
Nakamura, Rei, Saxer, Marion and Tönies, Simon, eds. *Movement to Sound Sound to Movement Interpreting Multimedia Piano Compositions*. Alemania. Wolke Verlag, Hofheim, 2021.

CHIRAL

for Piano and Live Electronics

Technical Layout

software: pd-extended 0.43
www.puredata.info



This is Chiral's basic setup. Piece must be played with a person in charge of score following and changing the patch settings by pressing the "spacebar" as indicated each "patch #" in the score. Be sure to activate the space bar in the patch by "toggling" the indicated box.

ZKM technicians are free to duplicate the stereo for all the room and help themselves with delays to cause a surrounding effect, but do not loose L & R

Audience

- Microphones: at least 3 microphones, 1 of them condenser with large diaphragm
- Piano: Open resonance box, actions will be played inside
- Computer: small table to set-up computer, soundcard and mixer.
- Mixer: small, 6 channels is enough, needs 2 "sends" and 2 "returns". If more mics are used, the mixer should have the possibility to create groups
- Loudspeakers: 3 full-range with enough power for the concert hall, 1 will be used for "monitor"

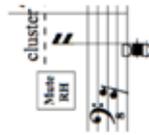
SCORE INDICATIONS



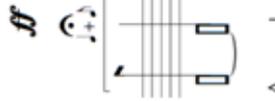
Mute Sound, indicated with this note head and with the suggested hand to use to mute. Try to produce a very undefined pitch. The "noisiest" you can.



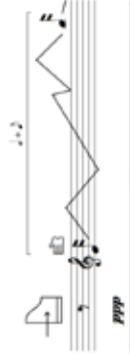
Glissando with the nail in the string of the indicated note. Movement is parallel to the strings. Triangle indicates the position where to start and the direction of the movement. If Triangle is closer to the note flag, then start far from the keyboard and move towards the ending triangle, if triangle is close to the note head, then that means close to the keyboard. Speed is indicated if needed.



Muted cluster, indicated by the highest & the lowest pitch. Also suggested is the hand to use for it. Like other mutes try to make the less pitch defined possible.



Pedal Strike: Activate the pedal violently twice, one for it to hit the strings and the final one to let the strings ring. The duration of the sound is indicated above



Play the strings like a harp, move hand between the notes written. Back & forward in an always non -rhythmical way.



Cluster in the indicated region, but when indicated with the "arpeggio" then try to play the notes sequentially very quickly in no determined order

Other explanations you will find written in the score. If any clarification or audio examples of the extended techniques are needed, please write to jsubiavaldez@gmail.com.

Chiral

Piano and live electronics
for Rei Nakamura

José Rafael Subira Villeda

Chiral - Score

Esquifronte δ^{60}
 $J = 40$

Piano

Electronics

Measures 1-5: The score features a piano part with dynamic markings *p*, *pp*, *mf*, *mp*, *ff*, and *sfz*. The electronics part includes a "clacker" effect and a "pizz. L11" instruction. A "Pod" label is positioned below the piano staff. A "PATCH 1" label is located below the electronics staff. A tempo marking of $J = 40$ is present at the beginning.

Electronics are always written as "behaviours". It is produced in real-time and the player should interact with it as he/she plays the piece. This means that the intention of each frase could change each time the piece is performed. The drawings are a descriptive reference to understand the musical idea.

Piano

Electronics

Measures 6-10: The score continues with piano dynamics *pp*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, *ff*, and *sfz*. The electronics part includes a "PATCH 2" label. A tempo marking of δ^{60} is shown at the start of this section. The piano part includes a 3/4 time signature change.

Choral

25

Piano

Electr.

26

Piano

Electr.

27

Piano

Electr.

40

Piano (Pno) and Electric guitar (Electr.) score, measures 40-44. The Piano part features treble and bass staves. The Electric guitar part is a single staff. Time signatures include 2/4, 3/4, 4/4, and 5/4. Dynamics include *ppp*, *p*, *f*, and *sf*. Pedal markings and patch indicators (PATCH 12) are present.

45

Piano (Pno) and Electric guitar (Electr.) score, measures 45-49. The Piano part features treble and bass staves. The Electric guitar part is a single staff. Time signatures include 4/4, 2/4, 3/4, and 6/4. Dynamics include *f*, *mp*, *p*, and *sf*. Pedal markings and patch indicators (PATCH 14, PATCH 15) are present.

50

Piano (Pno) and Electric guitar (Electr.) score, measures 50-54. The Piano part features treble and bass staves. The Electric guitar part is a single staff. Time signatures include 3/4, 4/4, 6/4, and 4/4. Dynamics include *mp*, *ppp*, *p*, *sf*, and *sfz*. Pedal markings and patch indicators (PATCH 15) are present.



Foto-arte: Stalin Vilatuña. Tema: estudiante de artes musicales. Quito, 2023.



Edosonía, n° 04.
Quito, marzo,
2024.

