

Nº 05

EDOSONÍA

Revista del mundo sonoro ecuatoriano

Carrera de Artes Musicales- FAUCE
Quito-Ecuador, marzo, 2025



§ MÚSICA DE CÁMARA J. C. Panchi § EL CENTURIÓN J. Andrade

§ GUITARRA CAYAMBEÑA S. Armas y otros § GUEVARA P. Barreiro

§ ARULLOS L. Valencia § CANTO INDÍGENA T. Morán

Portada de la partitura hológrafa del compositor ecuatoriano Ángel Honorio Jiménez. (Col. AEQ, donación de Mesías Manguashca).

- 1 -

Ángel H. Jiménez

Concierto No. 1

Para violín con acompañamiento de piano

Violín *Andante*

Piano

Allegro con brio **A**



Ángel Honorio Jiménez
(Guanujo, Guaranda,
provincia de Bolívar,
1907-1965).
(Col. AEQ).

Código ISSN 2960-845



EDOSONÍA N° 05

Quito- Ecuador, marzo, 2025

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

Equipo editorial de docentes, estudiantes y colaboradores:

Fundador y Editor General: Pablo Guerrero G.

Co-directores: Abigail Ayala y Alex Alarcón

Dirección ejecutiva: Juan Carlos Panchi

Comunicación: Gissela Ortega.

Colaboradores:

Prof. Javier Andrade

Prof. César Santos

Prof. Sebastián Acosta

Prof. Pedro Barreiro

Prof. Benito Belduma

Prof. Rocío Lima

Prof. Jhony García

Prof. Karina Clavijo

Estudiantes: Kelly Cango, Christian Salazar, Saray Armas

Colaborador externo: Lindberg Valencia

Revisión: Profs. P. Guerrero y Abigail Ayala

Contactos: far.edosonia@uce.edu.ec // musicaecuatoriana@yahoo.com

Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

Mgtr. Pasionaria Rodríguez, decana

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

Repositorio de consulta: Universidad Central del Ecuador, Sistema Integrado de
Bibliotecas, revistas de divulgación.

Foto de portada:

Estudiantes de la Carrera de Artes Musicales en el Teatro de la Facultad de Artes / foto
de Fabián Sandoval, 2024.

Publicación: Versión 1.0

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

Contraportada: Partitura del *Concierto N° 1 para violín y piano*, del compositor Ángel Honorio Jiménez.

Consulta de números anteriores en:

<https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/edosonia/issue/archive>

ÍNDICE

INTRO	5
1. HOMENAJE A GERARDO GUEVARA/ ALEX ALARCÓN	7
2. LAS MORENADAS / JHONY GARCÍA COQUE	27
3. EL CENTURIÓN DE LHS: CRONOLOGÍA COMPOSITIVA / JAVIER ANDRADE	35
4. LOS ARRULLOS Y LA ESPIRITUALIDAD / LINDBERG VALENCIA	54
5. CONCIERTOS DE CANDELABRO / JUAN CARLOS PANCHI	66
6. YACHAYTANTANAKUY - TAMYA MORÁN VOCAL METHOD/ TAMIA MORÁN	86
7. DEL PASILLO CANCIÓN AL PASILLO FUSIÓN / CÉSAR SANTOS	107
8. LA OBRA PARA GUITARRA DE GERARDO GUEVARA / PEDRO BARREIRO	118
9. GUITARRA CAYAMBEÑA / SARAY ARMAS Y OTROS	135
10. CLICHÉS EN MÚSICA ECUATORIANA / SEBASTIÁN ACOSTA	152
11. EL ALBAZO FIESTA DE GERARDO GUEVARA / BENITO BELDUMA CUENCA	160
12. MÚSICA SARAGURO EN NAVIDAD / KELLY CANGO	170
13. EVENTOS CAM 2025	182
14. MEMORIAL DE UNIVERSIDAD Y MÚSICA	180
15. NUESTRAS IMÁGENES / VARIOS	183
16. PARTITURAS HISTÓRICAS: PASILLO / GERARDO GUEVARA	190
17. RESEÑAS / ABIGAIL AYALA , PABLO GUERRERO, GISSELA ORTEGA	196

Publicación con fines educativos e investigativos.

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

La Universidad Pública contribuyendo a la historia de la música ecuatoriana.



Intro

A fines del 2023 se graduaron como licenciados los primeros estudiantes de la Carrera de Artes Musicales; son los pioneros de esta nueva carrera de la universidad pública, y serán los encargados de sobrellevar su juramento académico, aportando al desarrollo artístico de nuestra sociedad. Al momento son más de 50 graduados. Unos ya están sobrellevando actividades laborales y otros han decidido conquistar nuevas preseas en sus estudios. Felicitaciones.

La creación musical ecuatoriana perdió en diciembre del 2024 a uno de sus grandes portadores: el músico Gerardo Guevara Viteri (1930-2024), el humilde hijo del pueblo que se hizo músico y con cuyo talento supo colocarse entre los grandes representantes de la música latinoamericana; falleció tras dejar una rica producción de estela nacionalista e innovadora. Los ensayos de homenaje que constan en este número, que tratan de este estimado compositor son fruto de la admiración e influencia de este creador.

En aspectos políticos y económicos nacionales, frente a la permanente crisis -que pareciera incurable- a la que nos someten los últimos gobiernos reduciendo presupuestos para la educación pública, baste decir que las naciones que invierten en la educación no necesitan construir cárceles.

El arte es uno de los parámetros sociales más importantes y poderosos de la educación. Frente a la competencia que tienen las carreras científicas, en las que difícilmente América Latina y sus exiguos recursos pueden entrar a la contienda, las expresiones artístico-culturales por ser propias y únicas, no tienen rival y son la veta de aporte a la humanidad, tal como lo han hecho desde nuestro país Gerardo Guevara, Luis H. Salgado, Maiguashca, Guayasamín, Kingman, César Dávila Andrade, Patricia Aulestia y tantos otros artistas, sin olvidar que el *pasillo* popular ecuatoriano ha sido nominado patrimonio intangible de la humanidad.

Por lo dicho, es tan importante respaldar el desarrollo artístico en base a nuestras expresiones nativas y de tradición, sumadas a las expresiones sonoras que también tienen un espacio en nuestro medio, el *rock*, el *jazz*, la música académica de raíz europea, etc.; se procura tender puentes para que la música además de elemento educativo sirva para mejorar la sensibilidad y crítica sociales sobre el sistema del capital y sobre los ídolos de cartón que se han ido construyendo en base a intereses particulares y a la fuerza de la ignorancia.

Retomando las actividades musicales que desarrolla la Carrera hay que anotar las presentaciones realizadas por la Orquesta Andina, la Orquesta Experimental, la Big Band y Lllamarada, grupos que apostaron al montaje de producciones

latinoamericanas y ecuatorianas como mecanismo de aprendizaje y de divulgación. La Big Band UCE presentó *Boleros y canciones*, con arreglos y adaptaciones originales; la Orquesta Experimental conducida por Andrea Vela, tras vencer varios obstáculos dado el número de participantes presentó *Fantasia coral* de Beethoven, siendo lo sobresaliente del evento el estreno de las obras del profesor Alexis Zapata y la del estudiante Saúl Hidrobo; y, Llamarada en escenario externo supo vencer el reto de colocar un espectáculo nuevo en música y guión: *Los hijos del roscanroll*, que satisfizo la expectativas del público que acudió al Teatro Variedades para escuchar las creaciones de docentes y de los estudiantes Eduardo Apala y Jorge Miranda.

Por este medio queremos expresar nuestro sincero agradecimiento al maestro Juan Carlos Panchi por su gestión al frente de la Carrera de Artes Musicales. Su labor se destacó por el profesionalismo, calidad humana y compromiso puestos en el desarrollo de los procesos académicos, administrativos y organizativos. Es de esperarse que las nuevas autoridades de la carrera garanticen la continuidad del proyecto, el mismo que hasta el momento ha generado grandes expectativas en la comunidad musical ecuatoriana.

Finalmente, agradecemos a todos quienes colaboran para que esta publicación tenga prolongación y cuyo plan pretende su indexación, con lo cual se contará con una revista que dé cabida a los artistas músicos para que hagan conocer sus ideas y creaciones. Cerrando esta panorámica, en aspectos de divulgación investigativa, comunicamos que en abril del 2025 se pondrá en circulación el repositorio UCEfonía con documentación musical, artística y con datos históricos de la Universidad Central del Ecuador.

marzo, 2025.

The background of the page is a dark night scene with vibrant light trails from city lights or traffic, creating a sense of motion and energy. The word "EDO" is prominently displayed in the upper center, with each letter in a different color: 'E' is yellow, 'D' is blue, and 'O' is red.

EDO

ALEX ALARCÓN



HOMENAJE A
GERARDO GUEVARA:
INVESTIGACIÓN-
CREACIÓN Y ANÁLISIS
MUSICAL DESDE LA
PERSPECTIVA DEL
COMPOSITOR

Edosonía, n° 05, p. 7-26. Quito,
2025.

HOMENAJE A GERARDO GUEVARA:

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL DESDE LA PERSPECTIVA DEL COMPOSITOR

ALEX ALARCÓN FABRE*

Resumen

Este artículo expone el proceso de investigación-creación de la obra Homenaje a Gerardo Guevara, una pieza para piano que rinde tributo al compositor ecuatoriano Gerardo Guevara (1930-2024). El texto combina la experiencia creativa del autor con un análisis formal, melódico, rítmico y armónico que se fundamenta en los géneros ecuatorianos y la exploración vanguardista. Mediante la adopción de una metodología que integra la práctica compositiva y la reflexión sistemática, se describe el modo en que los recursos empleados —escala pentafónica, armonía cuartal y patrones métricos de los géneros ecuatorianos danzante, yaraví, albazo y yumbo— confluyen en un discurso musical coherente. Este estudio contribuye al conocimiento de la música académica ecuatoriana e ilustra la relevancia de la investigación-creación como vía para comprender, preservar y actualizar un legado cultural.

Palabras clave: investigación-creación, música ecuatoriana, Gerardo Guevara, armonía cuartal, análisis musical, composición contemporánea

Abstract

This article presents the research-creation process behind the work Homenaje a Gerardo Guevara, a piano piece that pays tribute to the Ecuadorian composer Gerardo Guevara (1930-2024). The text combines the author's creative experience with a formal, melodic, rhythmic, and harmonic analysis grounded in Ecuadorian genres and avant-garde exploration. By adopting a methodology that integrates compositional practice with systematic reflection, the article describes how the employed resources—pentatonic scale, quartal harmony, and metric patterns from Ecuadorian genres such as danzante, yaraví, albazo, and yumbo—merge into a coherent musical discourse. This study contributes to the understanding of Ecuadorian academic music and illustrates the relevance of research-creation as a means to understand, preserve, and update a cultural legacy.

Keywords: research-creation, Ecuadorian music, Gerardo Guevara, quartal harmony, musical analysis, contemporary composition

1. Introducción

La música de Gerardo Guevara se distingue por su capacidad de articular elementos del folclor ecuatoriano con recursos de la modernidad musical. Esa síntesis de escalas pentafónicas, armonías cuartales y géneros ecuatorianos ha influido de manera significativa en el panorama de la música académica ecuatoriana. Su lenguaje compositivo logra integrar “la escala pentafónica anhemitónica [...] en su

*Pianista, investigador musical, docente de la Carrera de Artes Musicales: agalarcon@uce.edu.ec

modalidad mayor y menor, armonía cuartal [...] y géneros ecuatorianos”¹, además de utilizar la armonía tonal funcional en la elaboración del género pasillo.

La pregunta central que guía esta labor es: ¿Cómo integrar en una nueva obra los elementos distintivos del lenguaje de Guevara (pentafonía, armonía cuartal y patrones rítmicos de géneros ecuatorianos) sin renunciar a la voz personal del autor?

En este artículo presento *Homenaje a Gerardo Guevara*, una composición del autor del presente trabajo, concebida bajo los principios de la investigación-creación². A lo largo de sus secciones, se explica los pasos que guiaron el proceso creativo, además, se describe el análisis realizado de la obra y se presenta una reflexión sobre los hallazgos que surgen cuando el compositor se convierte en su propio investigador, visibilizando la convergencia entre creación musical y reflexión analítica.

2. Contexto y Marco Conceptual

2.1 Gerardo Guevara y su Legado

Nacido en Quito el 23 de septiembre de 1930 y fallecido en Guayaquil el 23 de diciembre de 2024, Gerardo Guevara fue un destacado compositor, director de orquesta, musicólogo y pedagogo, que estableció una estética que fusiona escalas pentafónicas anhemitónicas organizadas por intervalos de cuarta con armonía cuartal, trifonía, modos de transposición limitada, polimodalidad, exafonía, uso de géneros ecuatorianos con una exploración personal con las vanguardias³. Estudió con Nadia Boulanger en la École Normale de Musique de Paris y en la Sorbona recibiendo como musicólogo y director de orquesta. Fue Director del Coro de la Universidad Central del Ecuador, Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Rector del Conservatorio Nacional de Música de Quito, fundador de la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador.⁴

2.2 Investigación-Creación en Música

La investigación-creación reconoce el valor cognitivo de la práctica artística

1 Alex Alarcón Fabre, “Tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara: Una aproximación a su estilo compositivo,” *EDOSonía*, Vol. 3, N1 (agosto 2020): 20–43. <https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/edosonia/article/view/416>

2 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012). <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32887>

3 *Ibid.*

4 Jorge Campos, “El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra *Fiesta para piano*,” *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical* 3, no. 1 (agosto 2019): 43-65, <https://doi.org/10.62230/antec.v3i1.66>.

y concibe la obra como fuente de saber.⁵ Bajo este enfoque, el autor reflexiona críticamente sobre cada decisión creativa, documenta su proceso y articula un diálogo entre teoría y práctica.⁶ Esta aproximación permite una lectura interna de la composición, al permitir que el creador analice en primera persona las motivaciones, elementos creativos y el resultado de su trabajo.

3. Metodología

3.1 Diseño de la Investigación-Creación

El proceso creativo de *Homenaje a Gerardo Guevara* se planteó como un diálogo con el lenguaje del compositor homenajeado, para lo cual el punto de partida fue una revisión bibliográfica de sus obras, la cual se realizó a través del método auto etnográfico, que son estrategias de investigación que buscan explorar y examinar de manera sistemática la experiencia personal del investigador con el fin de comprender ciertos aspectos de la cultura, fenómeno o evento en los que está involucrado o a los que pertenece.⁷ Una vez concluida la pieza, se procede al autoanálisis para comprobar la coherencia de los recursos y su relación con la estética *guevariana*.

Enfoque general: La investigación adoptó una metodología de carácter cualitativo y descriptivo-narrativo, centrada en el examen detallado de la partitura de *Homenaje a Gerardo Guevara*. Este enfoque, similar al empleado en estudios previos sobre obras de Guevara⁸ privilegia la observación analítica por encima de procedimientos cuantitativos, permitiendo una interpretación contextual de los hallazgos musicales. El análisis se desarrolló con base en los objetivos planteados –determinar los diferentes elementos del planteamiento compositivo de la obra – y se estructuró en torno a varias dimensiones del lenguaje musical: la forma, la melodía (y motivos temáticos), el ritmo y la armonía, considerando en cada caso los aportes teóricos pertinentes.

3.2 Fases del Proceso

El proceso creativo de *Homenaje a Gerardo Guevara* comenzó con una fase de exploración en la que se estudiaron partituras y artículos relacionados con la producción del compositor ecuatoriano, identificando elementos distintivos como el uso de escalas pentafónicas, compases en 6/8 y armonía cuartal. Durante la

5 Michael Biggs y Henrik Karlsson, eds., *The Routledge Companion to Research in the Arts* (Londres: Routledge, 2011). <https://clab.iat.sfu.ca/804/uploads/Site/RoutledgeCompanion.pdf>

6 *Ibid.*

7 Rafael López-Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación artística en música* (México: Conaculta, Fonca, Esmuc, ICM, 2014), https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cano_Opazo-investigacion_artistica_musica.pdf

8 Alarcón, “Tres preludios para piano,” 20–43.



Guevara escuchando la interpretación de una de sus obras a cargo del músico Alex Alarcón. Abajo: María Niles y Gerardo Guevara en compañía de los músicos Juan Carlos Panchi, Abigail Ayala, Alex Alarcón y Willams Panchi. Pomasqui, 2024. Fotos Cortesía Alex Alarcón.





Gerardo Guevara fue director de agrupaciones instrumentales y corales. Foto: DRF. Col. AEQ.

composición de la obra, se seleccionó una métrica base de 6/8 para evocar géneros tradicionales ecuatorianos y se creó un motivo generador a partir del nombre “Gerardo Guevara” mediante la nomenclatura alemana, derivando en una escala pentafónica de mi menor. La pieza se estructuró en tres secciones (A–B–C) que reflejan las distintas etapas del compositor en Ecuador, Francia y su retorno a Ecuador, capturando respectivamente la influencia folclórica, la experimentación vanguardista y una síntesis de ambas corrientes. Posteriormente, se llevó a cabo un autoanálisis que incluyó un análisis formal enfocado en las secciones, transiciones y articulaciones temáticas, así como un examen melódico y rítmico que destacó las citas intertextuales de obras de Guevara y los patrones típicos del danzante, yumbo, yaraví y albazo. Finalmente, se realizó una revisión armónica detallada, centrada en el uso de bloques cuartales, superposiciones modales y triádicas, garantizando la coherencia estilística y la profundidad conceptual de la obra.

4. Análisis de *Homenaje a Gerardo Guevara*

4.1 Forma y secciones

4.1.1 Análisis formal

En el proceso compositivo se planteó una estructura formal tripartita (secciones A, B y C), fundamentado en los cambios temáticos y texturales en la partitura. Cada sección fue relacionada con las etapas estilísticas identificadas en la trayectoria de

Gerardo Guevara, según la literatura musicológica. En particular, se interpretó que la sección inicial (A) corresponde al período folclorista temprano de Guevara, la sección intermedia (B) a su fase de experimentación vanguardista, y la sección final (C) a una etapa de síntesis entre ambas tendencias⁹. Esta correspondencia estructural – sustentada por las descripciones históricas de los periodos Ecuador (1948–1958), París (1959–1971) y Ecuador posterior (1972 - 2024) en la obra de Guevara permite la interpretación de cómo el *Homenaje* reproduce en su forma global un recorrido por la evolución estilística del compositor. De este modo, la estructura formal estableció el marco en el cual se inscriben los demás elementos musicales, identificando puntos de articulación (ej. cambios de tempo, texturas o motivos) que marcan las transiciones entre secciones y confirman la estructura tripartita de la composición.

4.1.2 Análisis melódico-temático

En el nivel melódico y temático, la composición plantea los motivos principales y su conexión con la figura de Guevara. Un aspecto notable de la obra es el uso de un *cripto*¹⁰-motivo derivado del nombre del compositor: las letras de “*Homenaje a Gerardo Guevara*” fueron traducidas a notas musicales empleando la nomenclatura alemana (donde, por ejemplo, H corresponde a *Si* natural). De esta manera, se extrajo una serie de alturas a partir del título, la cual constituye el motivo generador de la pieza, como se aprecia en las figuras 1 y 2. Dichas alturas derivadas del nombre fueron posteriormente reorganizadas como una escala pentafónica de mi menor y empleadas como base de motivos melódicos contruidos en intervalos de cuarta. Este procedimiento, documentado en la partitura analizada, refleja una estrategia compositiva de homenaje: el nombre de Guevara queda *inscrito* musicalmente en la obra.



Figura 1. Nomenclatura sistema alemán. Fuente y elaboración propia



Figura 2. Cripto motivo derivado del nombre Gerardo Guevara y su organización interválica. Fuente y elaboración propia.

9 Alarcón, “Tres preludios para piano,” 20–43.

10 Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008). 397.

En primera instancia, en la sección A, por ejemplo, se utiliza la presencia de la *trifonía*, un recurso melódico de tres notas pertenecientes a un acorde perfecto mayor o menor – concepto proveniente de la música tradicional amazónica definido por Segundo Luis Moreno (1957)¹¹– el cual es empleado en el *Homenaje* como destello al interés de Guevara por el folclor ecuatoriano.



Figura 3. Motivo trifónico. Fuente y elaboración propia.

Seguidamente, se eligió citas musicales explícitas pertenecientes a piezas emblemáticas del compositor homenajeado las cuales aparecen integradas en diferentes secciones del *Homenaje*. En la composición aparecen motivos extraídos del *Danzante N.º 2* (compás 20) y de *Apamuy Shungo* (compás 33), superpuestos con el material original de la obra. Ambas citas pertenecen a las versiones corales, vinculando el gran aporte de Guevara a este formato vocal.



Figura 4 Cita *Danzante N.º 2*. Fuente: adaptado de Gerardo Guevara *Danzante N.º 2*. Elaboración propia.



Figura 5 Cita motivo *Apamuy shungo*. Fuente: adaptado de Gerardo Guevara *Apamuy shungo*. Elaboración propia.

11 Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (Vol. 2) (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 2005). 1384.

En la sección B, de carácter más lírico, se utiliza una breve cita melódica (en valor de fusas) del *Yaraví* para canto de Guevara, el cual lo interrumpe intencionalmente para que la melodía se reproduzca en la mente del oyente, esta sección aporta un matiz evocativo y meditativo a esta parte de la obra.



Figura 6 Cita motivo *Yaraví*. Fuente: adaptado de Gerardo Guevara *Yaraví*. Elaboración propia.

Del mismo modo, la sección C (festiva) incorpora una cita fraccionada de la obra para piano *Fiesta para piano* (compás 104), y culmina presentando explícitamente el motivo derivado del nombre del compositor (compás 113) como tema destacado, figuras 7 y 8. Cada una de estas citas fue examinada en su contexto para comprender su función: lejos de ser simples inserciones, estos materiales temáticos se integran y desarrollan orgánicamente dentro de la obra, reforzando el carácter de *homenaje estilístico*.



Figura 7 Cita *Fiesta*. Fuente: adaptado de Gerardo Guevara *Fiesta*. Elaboración propia.



Figura 8 Cripto motivo sobre el nombre de Gerardo Guevara. Fuente y elaboración propia.

La elección de tales referencias intertextuales en el presente análisis temático

ha sido utilizada como recurso para aludir al legado de Guevara, manteniendo a la vez la cohesión estructural y expresiva de la nueva obra.

4.1.3 Análisis rítmico

La estructura rítmica utilizada en la obra, adopta una métrica base de 6/8, la cual se deduce del ritmo acentual del nombre “Ge-rar-do Gue-va-ra” y coincide con el compás característico de muchos géneros ecuatorianos¹² de tal manera que se articula una fusión de patrones tomados de estos géneros los cuales a lo largo de las distintas secciones se entremezclan las células rítmicas propias del yaraví, danzante, yumbo, albazo de manera alternada o superpuesta. El ejemplo de la organización métrica se encuentra en la figura siguiente.

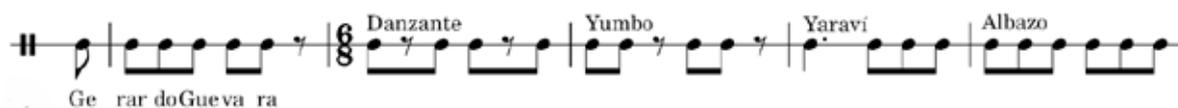


Figura 9 Generación rítmica temática a partir del nombre de Gerardo Guevara y patrones rítmicos de géneros ecuatorianos utilizados. Fuente y elaboración propia.

Por ejemplo, en los compases iniciales (sección A) se identifica el patrón rítmico del *yumbo* acompañando el motivo principal, mientras que más adelante (compás 11) aparece el patrón típico de *danzante* en el acompañamiento rítmico, y posteriormente del yaraví y albazo. Adicionalmente en la notación rítmica de la partitura se propone la utilización de *ostinato*, sincopas y figuraciones propias de cada género, y cómo estas se transforman a lo largo de la obra a través de cambios de velocidad, polirritmia, entre otras. En conjunto, la propuesta del plano rítmico es utilizado como vehículo para conectar con ciertas características de la identidad musical ecuatoriana, a través de una síntesis rítmica que refuerza el carácter de homenaje a Guevara y nuestras raíces culturales.

Análisis armónico

En el plano armónico, las alturas y acordes utilizados en la obra se originan en el conjunto de notas derivado del motivo del nombre de Guevara, ya mencionado en el ámbito melódico. Estas notas iniciales se organizan principalmente dentro de la escala pentafónica de mi menor, que sirve como base tonal de la obra, y a través de las diferentes combinaciones se estructuran la base armónica de la obra.

12 Pablo Guerrero, “Nuevos apuntes sobre los géneros musicales ecuatorianos,” *EDO (El Diablo Ocioso): revista musical ecuatoriana*, 10 (agosto, 2012): 5–28.

de la obra¹⁴, resulta en una obra con carácter netamente modal/polimodal que refleja tanto la tradición como la modernidad, en homenaje a la dualidad presente en el estilo de Guevara. Además, en esta sección se integran y fusionan de manera simultánea las referencias temáticas *guevarianas* utilizadas.

Resumen de la metodología: en síntesis, la investigación-creación empleó una combinación de herramientas teóricas y técnicas de análisis musical para explicar la obra *Homenaje a Gerardo Guevara*. Se integraron enfoques de análisis estructural (identificación de la forma tripartita y su correspondencia con periodos estilísticos), análisis rítmico (estudio métrico y de patrones rítmicos de géneros ecuatorianos), análisis armónico (examen de escalas pentafónicas, armonías cuartales y modalismo) y análisis estilístico-temático (reconocimiento de motivos alusivos y citas intertextuales). El rigor académico se mantuvo mediante la referencia a fuentes especializadas en música permitiendo una comprensión profunda y contextualizada de cómo la obra *Homenaje a Gerardo Guevara* encapsula y celebra el estilo compositivo de Gerardo Guevara, constituyendo un valioso aporte analítico dentro del campo de la musicología ecuatoriana.

5. Discusión y reflexión

El proceso de investigación-creación brindó una perspectiva interna sobre las motivaciones y resultados de la obra, evidenciando cómo un enfoque compositivo centrado en la figura de Guevara puede incorporar la tradición ecuatoriana y otros procedimientos compositivos. A nivel formal, la estructura tripartita proporciona un hilo narrativo que lleva al oyente desde la raíz folclórica hasta la experimentación, para cerrar con una síntesis enérgica. Las citas intertextuales y los patrones rítmicos de géneros ecuatorianos corroboran el diálogo con la estética *guevariana*, sin comprometer la individualidad del lenguaje creativo del autor de este trabajo.

6. Conclusiones

Las conclusiones de este estudio evidencian cómo la obra *Homenaje a Gerardo Guevara* logra un equilibrio entre el homenaje estilístico y la creación personal. A lo largo de la composición, se integran elementos identitarios como los ritmos, las escalas pentafónicas y las armonías cuartales, sin que ello implique renunciar a la voz propia del compositor. Esta fusión permite que el tributo al legado de Gerardo Guevara no se limite a la imitación de su estilo, sino que se transforme en un diálogo creativo que aporta otra visión de la música académica ecuatoriana.

14 Alarcón, "Tres preludios para piano," 26–30.

El proceso de investigación-creación demostró ser fundamental para alcanzar este objetivo. Documentar cada paso de la práctica compositiva y realizar un análisis profundo de la obra facilitó la comprensión de sus dimensiones técnicas y conceptuales. Este enfoque permitió no solo justificar las decisiones artísticas, sino también descubrir nuevas posibilidades expresivas a través de la reflexión continua. La metodología aplicada se consolidó como una herramienta valiosa para el desarrollo de la propia práctica musical, evidenciando que el proceso creativo puede ser, en sí mismo, un espacio de generación de conocimiento. Además, el estudio reafirma la relevancia musicológica de reinterpretar el legado de un compositor ecuatoriano desde otra perspectiva artística. *Homenaje a Gerardo Guevara* ofrece un modelo de cómo diferentes propuestas pueden resignificar y proyectar la tradición musical ecuatoriana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Fabre, Alex. "Tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara: Una aproximación a su estilo compositivo." *EDOsonía* 2 (agosto 2020): 20–43. <https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/edosonia/article/view/416>
- Biggs, Michael, y Henrik Karlsson, eds. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres: Routledge, 2011. <https://clab.iat.sfu.ca/804/uploads/Site/RoutledgeCompanion.pdf>
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/32887>
- Campos, Jorge. "El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra Fiesta para piano". *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical* 3, no. 1 (agosto 2019): 43-65. <https://doi.org/10.62230/antec.v3i1.66>.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (Vol. 2). Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 2005.
- . "Nuevos apuntes sobre los géneros musicales ecuatorianos." *EDO (El Diablo Ocioso): revista musical ecuatoriana*, 10 (agosto 2012): 5–28.
- Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008. 397.
- López-Cano, Rafael, y Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música*. México: Conaculta, Fonca, Esmuc, ICM, 2014. https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Cano_Opazo-investigacion_artistica_musica.pdf

Homenaje a Gerardo Guevara

Estrenada por el compositor el 17 de abril de 2024

Alex Alarcón Fabre (Quito 1979)

Andante

6

11

15

19

p

mp

p

mp

mf

f

p

23

Musical score for measures 23-26. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords with accents.

27

Musical score for measures 27-30. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand plays chords with accents.

31

Musical score for measures 31-34. The right hand has melodic phrases with slurs. The left hand has chords with dynamic markings *p*, *pp*, and *p*.

38

Musical score for measures 38-42. The right hand has melodic phrases with slurs. The left hand has chords with dynamic markings *mp* and *f*.

43

Musical score for measures 43-46. The right hand has melodic phrases with slurs. The left hand has chords with accents.

47

ff

51

Adagio quasi andante

p

57

pp

66

p

73

mp *mf* *accel.*

78 (accel.) ----- Allegretto

82 Adagio quasi andante

87

93

98 accel. ----- Allegretto

102 **Allegro**

Musical score for measures 102-108. The piece is marked **Allegro**. The music is in a 3/4 time signature. The right hand features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

Musical score for measures 109-115. The right hand continues with a melodic line of eighth notes, some with accents. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. The dynamic marking *mp* is in the first measure, and *mf* appears in the fifth measure.

Musical score for measures 116-122. The right hand has a more melodic and flowing line with slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mp* is in the fifth measure.

Musical score for measures 123-128. The right hand features a series of slurred eighth-note patterns. The left hand has a more active accompaniment. The dynamic marking *ff* is in the third measure.

Musical score for measures 129-135. The right hand has a complex, rhythmic pattern of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment. The dynamic markings *mf* and *f* are present in the fourth and sixth measures, respectively.

135

Musical score for measures 135-140. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords and melodic fragments, while the bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *mp* is centered below the bass staff.

141

Musical score for measures 141-147. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f*. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mp* in the middle of the system, *pp* at the end, and *mf* at the very end.

148

Musical score for measures 148-155. The system consists of two staves. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f*. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

156

Musical score for measures 156-163. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mp* is centered below the bass staff.

164

Musical score for measures 164-171. The system consists of two staves. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f*. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

170

Musical score for measures 170-176. The right hand features a series of chords with a tremolo effect, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).

177

Musical score for measures 177-182. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#).

183

Musical score for measures 183-187. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 185.

188

Musical score for measures 188-190. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

191

Musical score for measures 191-195. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present in measure 193.

EDO

JHONY GARCÍA COQUE

LAS MORENADAS DE LA MERCED

Edosonía, nº 05, p. 27-34. Quito, 2025.



MORENADAS DE LA MERCED

JHONY GARCÍA COQUE*

Resumen

De una festividad poco conocida trata este informe de campo. Las “Morenadas”, una tradición popular que se efectúa en La Merced (Pichincha) con expresiones que reúnen música y danza, además de estar organizadas por “compañías” o grupos de vecinos de los barrios de esa localidad.

Palabras clave: Morenadas, música popular ecuatoriana, bambuco, pistón

Abstract

This field report focuses on a little-known festival: the “Morenadas,” a popular tradition held in La Merced (Pichincha) with expressions that combine music and dance, and it is organized by “companies,” or groups of residents from the town’s neighborhoods.

Keywords: “Morenadas”, ecuadorian pop music, bambuco, pistón

Localización e historia

La Merced es una parroquia rural de Quito, situada a 25 km al sur oriente de la capital, en los territorios del Valle de Los Chillos, tiene una extensión de 3.163 hectáreas (el 4,72 % de la extensión total del Valle de Los Chillos) y una población de 8.394 habitantes (5,03 % de la población general del Valle de Los Chillos). Pertenece a la jurisdicción administrativa Zonal del Valle de los Chillos.

La Merced fue jurisdicción de Alangasí hasta el 4 de mayo 1964, fecha en la cual el Municipio de Quito mediante ordenanza crea esta nueva parroquia. La historia de los primeros habitantes de esta parroquia tiene sus raíces en la historia de Alangasí cuyos primeros pobladores según varias investigaciones arqueológicas realizadas en la zona fueron los Paleoindios, quiénes se ubicaron en la región del Ilaló. El descubrimiento de fuentes de obsidiana en los páramos orientales del Ilaló puso en evidencia que para los primeros pobladores, el páramo alto era un espacio económico de explotación temporal y que se adaptaban a la alta montaña.(...) En la época actual, la cercanía de esta parroquia con Quito ha dado paso a un desarrollo dinámico de esta parroquia, en ella se ubican nuevas urbanizaciones y fincas vacacionales, existe una importante población flotante que mora en La Merced durante los fines de semana a la que se suman los turistas que visitan sus balnearios. (Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial La Merced 2012, 28).

*Musicólogo, docente de la Carrera de Artes Musicales: jfgarciac1@uce.edu.ec

Cultura

La Merced, así como gran parte del Valle de los Chillos, es portadora de importantes y numerosos legados culturales patrimoniales, tanto tangibles como intangibles. Es una zona donde las tradiciones afloran y se mantienen a través de los tiempos y generaciones. Muchas de estas tradiciones y expresiones culturales tienen su base en la religión católica, aunque aún se pueden encontrar expresiones de ancestralidad muy importantes.

Las Compañías de Morenos

La devoción de este pueblo hacia la Virgen de La Merced es un gran motor de expresividad y creatividad cultural. Muchas de las celebraciones y fiestas giran en torno a esta devoción. Como parte de la celebración tenemos varios eventos que se realizan anualmente sin interrupción. Así, la Novena de la Aurora, Las Fiestas de la Patrona dentro de las cuales están incluidos las “morenadas”, o grupos de morenos.

Figura 1. Miembros de la Compañía Ecuatoriana. Fotografía: Jhony García (2016).



La tradición de los grupos de morenos es una expresión muy particular, con características muy especiales que la hacen única en su tipo.

El grupo de morenos lleva el nombre de “Compañía”, y es un grupo de personas que pueden ser de un mismo barrio y algunas veces de la misma familia, quienes se organizan para formar esta agrupación, a cada uno de sus integrantes que no tienen un límite de edad definido se lo conoce como ñañoito¹.

Los miembros que forman esta agrupación se pintan el rostro para simular ser de origen africano. Pero lo interesante es que usan sombreros y ropas de tradición colombiana e incluso en forma de hablar, simulan el acento colombiano.

Los grupos de morenos participan en varios eventos de las fiestas, pero también tienen su día especial que es el encuentro todas las morenadas de La Merced. Se estima que hay unos 12 grupos, pero siguen formándose más, ya que es una expresión viva y que tiene una gran acogida en los barrios. El número de ñañoitos varía de acuerdo con la Compañía, hay algunas de 16 miembros hasta las más grandes que superan los cien.

Figura 2. Miembros de la Compañía Barranca Bermeja. Fotografía: Jhony García (2016).



1 Ñaño. Quichua, que significa hermano, en este caso como diminutivo españolizado y cariñoso, ñañoito.

No hay una relación exacta de cómo surgió esta tradición ni de su antigüedad. Cada grupo -de los más antiguos- tienen su propia historia e incluso algunos se adjudican su creación. Para Roberto Yanchapaxi “esta tradición viene a raíz de que nuestra patrona llega acá, a la parroquia La Merced en 1928...” (Roberto Yanchapaxi de Compañía Ecuatoriana, entrevista por Jhony García, 11 de septiembre de 2015, La Merced).

Algunas Compañías llevan cuenta de los años de formación de sus grupos. La más antigua es la Compañía Colombiana, dirigida por Fabián Iza, luego la Compañía Ecuatoriana, la misma que:

Se forma en 1979, por un grupo de amigos de un equipo de fútbol... en ese entonces y hasta hoy es el equipo “Los Estudiantes”, de aquí de la parroquia de La Merced. De ahí nace esta compañía, concretamente con Bolívar Ushiña, Rodrigo Catagña, Milton Guayasamín, Jorge Flor que en paz descansa, Jorge Columba, entre otros. Son 12 personajes que en ese entonces se unen para formar este grupo. Hoy la compañía rebasa los 130 ñañitos que se llaman, 130 bailarines, juntamente con el bambuco, el pistón. (Roberto Yanchapaxi de Compañía Ecuatoriana, entrevista por Jhony García, 11 de septiembre de 2015, La Merced).

La Compañía Barranca Bermeja, según Jessica Quimbiulco y Erick Yanchapaxi, que son los que están a cargo en la actualidad, en lugar de Edison Yanchapaxi (que es el mayor titular de la Compañía), el grupo se formó en 1996, y al momento tienen como 100 ñañitos (miembros), de todas las edades:

“[...] lo que caracteriza a nuestro grupo es que fue fundado con los hermanos, los cuñados, y los amigos más cercanos que son de nuestro barrio, que es el barrio San Francisco, de ahí nace este

Figura 3. Miembros del Grupo de Morenos bailando. Fotografía: Jhony García (2016).



grupo. Y, de ahí se fue conformando con cuatro integrantes principales que son mi padre Segundo Quimbiulco, con su retoño de ese entonces Paul Quimbiulco, mi tío Silvio Morocho con su retoño Darwin Morocho, Luis Morocho con su retoño Diego Morocho, y Ricardo Morocho con su retoño Oswaldo Morocho, ellos son los que comienzan este grupo, acompañados de otros ñañitos más, igualmente familiares y vecinos del barrio y se conforma Barranca Bermeja. (Jessica Quimbiulco de la Compañía Barranca Bermeja, entrevista por Jhony García, 11 de septiembre de 2015, La Merced).

El grupo de *ñañitos* o bailarines, suelen bailar en círculos. Mientras bailan hacen intervalos en los que invitan a la gente a bailar y saludan a los asistentes, a la vez que recitan loas y coplas a la Virgen, a los Santos, etc.; a esta acción le llaman “chillar”.

Los grupos de morenos bailan acompañados del ritmo de un tambor grande al que llaman bambuco² y una flauta traversa a la que llaman “pistón”³. Algunos de los instrumentos son heredados de los fundadores antiguos de los grupos.

El tambor es grande, similar a un tambor militar, algunas veces construido en madera y otras veces con cuerpo de metal, parecido al de las bandas de pueblo, pero menos ancho. “Este es un bombo que viene desde mis abuelitos, tendrá más de 100 años este, de uso, y solo se le cambia el cuero cuando se daña, nada más, y como es de aquí mismo se construye aquí mismo. No se consigue en ninguna parte esto” (Heriberto Cataña de la Compañía Ecuatoriana, entrevista por Jhony García, 11 de septiembre de 2015, La Merced).

El “pistón” es una flauta traversa de seis agujeros algunas veces hecho de caña y otras de metal o incluso de PVC⁴. Se menciona que no hay quién ahora las haga localmente, pero algunos músicos las traen desde Imbabura. Otros en cambio han heredado los instrumentos. “Bueno, a mí me heredó mi papá, porque mi papá fue el fundador de esto con el grupo, desde el año que nació. Entonces ahorita estoy tocando 26 años para la Compañía Ecuatoriana” (Erick Yanchapaxi de la Compañía Barranca Bermeja, entrevista por Jhony García, 11 de septiembre de 2015, La Merced).

2 Bambuco también es el nombre de la danza y género musical colombiano.

3 Posiblemente se hace relación a los instrumentos de viento de las bandas militares.

4 Polyvinyl chloride, que en español corresponde a policloruro de vinilo.



Figura 4. Bambuco y Pistón. La figura muestra el bambuco y pistón de la Compañía Ecuatoriana. Fotografía: Jhony García (2015).

El ritmo y género musical que interpretan con estos instrumentos también se llama *bambuco*. Y es un tema de melodía corta, en compás de 6/8 o 3/4. Muy similar a los *bambucos* del sur de Colombia.

La pregunta que surge en relación a lo anterior es ¿por qué los elementos de esta expresión se relacionan con la cultura afro y la cultura colombiana? Al respecto hay algunas versiones; algunos cabecillas de los grupos argumentan que en un tiempo atrás llegaron colonos o trabajadores de Colombia al área, sin embargo la versión más común es la relacionada con la Virgen de la Merced a la cual se la conoce como la protectora de los esclavos:

Porque nuestra patrona, ha sido la salvaguardia de los esclavos negros, la protectora, en agradecimiento a eso, por nuestros cultivos, por el vientre de una madre que es oscuro, en el momento antes de que nazca la criatura, en fin, hay muchas cualidades, muchas preferencias, respecto a esto... o sea uno por devoción, por agradecimiento, y la fe que tenemos porque somos católicos, nos pintamos de moreno. (Roberto Yanchapaxi de Compañía Ecuatoriana, entrevista por Jhony García, 11 de septiembre de 2015, La Merced).

Lo cierto es que hasta el momento todos los grupos que van surgiendo utilizan



Figura 5. Compañía Colombiana. La figura muestra un segmento de la Compañía Colombiana dirigida por Fabián Iza. Fotografía: Jhony García (2016).

simbología y dialecto de la cultura colombiana. Incluso en el encuentro de “morenos” de este año se hicieron dramatizaciones sobre la coyuntura política colombiana, personajes y hasta del proceso de paz que es tema de suprema importancia en Colombia.

Cada año las Compañías de Morenos van en aumento, es realmente una expresión llena de vitalidad, aunque muy pocas veces tratada. Sea pues este escrito la apertura para que la festividad sea parte del interés de la investigación ecuatoriana.

Bibliografía

Gobierno Autónomo Descentralizado Parroquial La Merced. 2012. *Plan de Desarrollo y Ordenamiento Territorial de la Parroquia La Merced 2012-2025*. www.pichincha.gob.ec



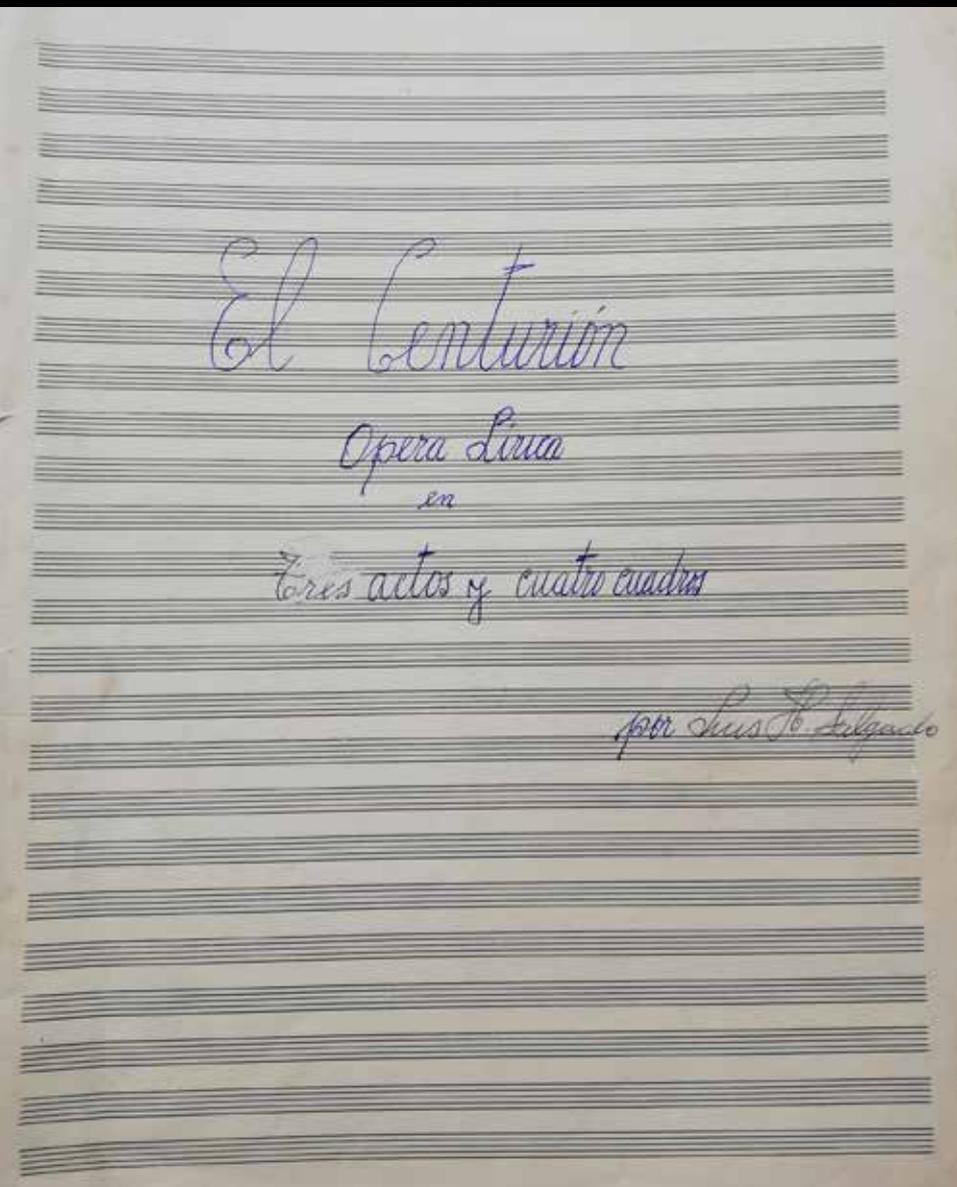
EDO

JAVIER ANDRADE



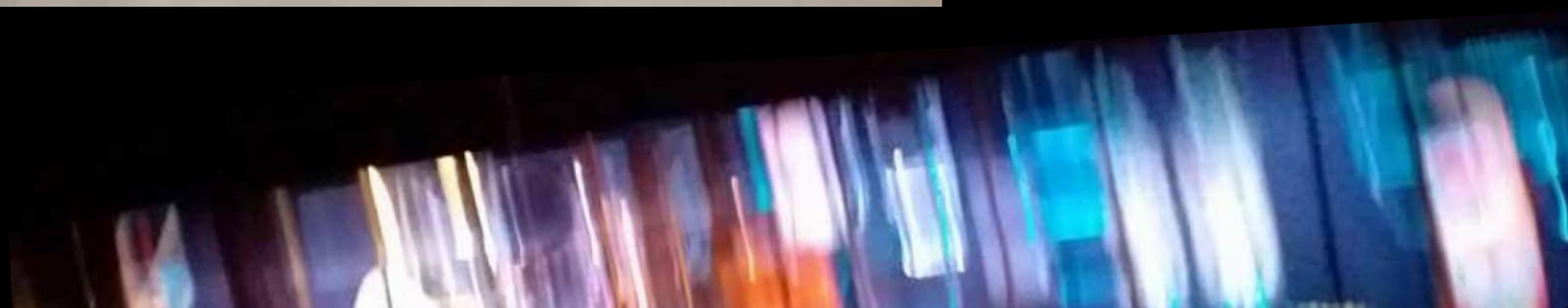
**EL CENTURIÓN:
CRONOLOGÍA
COMPOSITIVA
Y REVISIÓN
DRAMATÚRGICO-
MORFOLÓGICA Y
ARGUMENTAL**

Edosonía, n° 05, p. 35-53. Quito, 2025.



El Centurión
Opera Lírica
en
Tres actos y cuatro cuadros

por Luis H. Salgado



EL CENTURIÓN:

cronología compositiva y revisión dramaturgico-morfológica y argumental

JAVIER ANDRADE*

Resumen: Este estudio analiza de manera pionera los manuscritos de la ópera inédita *El Centurión* de Luis H. Salgado para determinar su cronología compositiva y sus posibles relaciones con su contexto histórico, y clarificar la revisión que el compositor hace de la macro estructura dramaturgica luego de finalizada la composición. La indagación de estos materiales patrimoniales toma como referencia análisis previos realizados por el autor de este artículo y sus experiencias en la ejecución de obra escénico-musical del compositor. El estudio tiene un carácter heurístico, pues produce algunas interrogantes relevantes: ¿responde Salgado con su obra a rasgos de su contexto histórico?; ¿qué plan estructural tiene al inicio del proceso y cómo lo revisa? Esta búsqueda genera orientaciones para la poética de diseño de una puesta en escena de la obra, que constituye una deuda histórica de la cultura del país desde 1997, año en que los documentos ingresaron a los fondos públicos.

Palabras clave: Luis H. Salgado, ópera ecuatoriana, diseño de puesta en escena, análisis dramaturgico-musical, patrimonio musical ecuatoriano.

Abstract: This study analyzes in a pioneering way the manuscripts of the unpublished opera *El Centurión* by Luis H. Salgado to determine its compositional chronology and its possible relationships with its historical context, and clarify the revision of the dramaturgical macrostructure after made by the composer completing the composition. The investigation of these heritage materials takes as a reference previous analyses carried out by the author of this article and his experiences in the execution of the composer's music theater work. The character of this study is heuristic, since it produces some relevant questions: does Salgado's work respond to features of his historical context? What structural plan does the composer have at the beginning of the process and how does he review it? This research generates orientations for the poetics of the staging design of the work, which constitutes a historical debt of the country's culture since 1997, the year in which the documents entered public funds.

Keywords: Luis H. Salgado, Ecuadorian opera, staging design, dramaturgical-musical analysis, Ecuadorian musical heritage.

Introducción

El presente estudio realiza una aproximación a los manuscritos autógrafos del libreto y las partituras para canto-piano y canto-orquesta de la ópera inédita *El Centurión* de Luis Humberto Salgado (1903-1977), conservados en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, con el propósito de reconocer rasgos importantes de su cronología de creación, indagar aspectos relativos a posibles

*Director de ópera y dramaturgo, docente de la Carrera de Artes Musicales: jandrade@uce.edu.ec



Detalle de la corrección del acápite al inicio del tercer acto de la partitura para canto y orquesta de *El Centurión*. AH-MCP: FM0033.024/A

relaciones de ese proceso con el contexto histórico nacional del momento, así como, analizar la revisión, que el autor hace luego de terminar su composición, de la estructura dramático-morfológica de actos y cuadros de la obra, con la finalidad de colocar ese análisis en fase con el contenido argumental y valorar la macro arquitectura de la acción dramática con miras a una puesta en escena. Consecuentemente, estas reflexiones se enmarcan en el campo de la puesta en valor de materiales musicales patrimoniales que han esperado varios decenios para ser objetos de estudio, desde su incorporación a los fondos públicos en 1997¹ y, por tanto, constituyen una impugnación a la indiferencia frente a la creatividad escénico-musical del maestro Salgado.

Este trabajo toma como referencia los estudios previos^{2 3} realizados por el autor del presente ensayo, así como sus experiencias de ejecución de la obra escénico-musical del compositor, especialmente como director del montaje escénico⁴ del estreno absoluto de la ópera *Eunice*, predecesora de la obra que es nuestro objeto de estudio en

- 1 Recibo de Fausto Salgado Merizalde a Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador del 22 de diciembre de 1977, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.
- 2 Véase: Javier Andrade Córdova, "Tras el rasgo lírico de Salgado – Artículo introductorio del programa de mano" en Repositorio Salgado Lírico. (Página web), 24-09-2024, <https://www.javierandrasedcordova.com/repositoriosalgado>
- 3 Véase: Javier Andrade Córdova, "El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones", en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).
- 4 Orquesta Sinfónica de Cuenca, *Eunice*. Programa de mano (Cuenca: Orquesta Sinfónica de Cuenca, 2018), s/n. Ejecutado el Teatro de la Universidad de Cuenca los días 11, 12 y 13 de julio de 2018.

este artículo, así como en la función de director artístico de recitales ejecutados⁵ en el país y en el extranjero con segmentos de las diversas óperas de Salgado, entre ellas de *El Centurión*, realizaciones que constituyeron incursiones de indagación práctica del singular mundo de estas obras.

Dada la condición inédita de esta ópera, su permanencia en archivos, y su casi nula difusión, los estudios específicos sobre ella siguen siendo inexistentes. Este trabajo tiene, por tanto, fundamentalmente un valor pionero de orden heurístico, pues produce un conjunto de interrogantes relevantes sobre la obra, tales como: ¿existen rasgos en esta creación que permitan dilucidar una relación con el contexto histórico y social en el que fue compuesta?; ¿qué plan dramático-musical tiene Salgado al inicio del proceso y cómo lo revisa en su trayecto?; y, finalmente, ¿qué consecuencias tiene esta revisión para la puesta en escena de la obra? A partir del recorrido proyectado por estas preguntas, se producen como resultados algunas respuestas, hipótesis y nuevas interrogantes, que constituyen puntos de referencia útiles para el proceso de diseño de una puesta en escena para el estreno absoluto de *El Centurión*.

El proceso de indagación se ejecuta tomando en consideración que las óperas del compositor configuran un conjunto de obra de dimensiones titánicas, cuyo estreno completo y profesional⁶ constituye todavía una deuda histórica pendiente, de la cual se ha saldado apenas una parte con la puesta en escena de *Eunice*, la segunda ópera del conjunto total de obra escénico-musical y la primera de la denominada *trilogía épico-cristiana*^{7 8}. Todos los avances que se puedan realizar en la comprensión de las

5 Segmentos de las óperas de Salgado, con la inclusión de algunos de *El Centurión* se ejecutaron en Quito en 2007 y 2019; en Cuenca en 2008, 2014, 2018, 2019; y en Roma, Viena y Barcelona en 2020.

6 Una producción “completa” comprende una ejecución musical sin reducciones orquestales o vocales que transformen la propuesta sonora original; y una producción teatral que incluya escenografías, vestuarios, utilerías e iluminación escénicas. Por otra parte, una realización “profesional” es aquella en la que todos los planos interpretativos y creativos están realizados por artistas profesionales, es decir que los desarrollan como obras con contenido y valor artístico propio y con una firma de responsabilidad. Estas diferenciaciones se hacen cada vez más necesarias en un país sin institucionalidad pública para el desarrollo del género, pues surgen producciones que influenciadas por la ausencia de contención presupuestaria y auspicios, facilismo o interés fundamentalmente comercial, sacrifican la calidad sonora y/o visual de las realizaciones, acudiendo a recursos puramente funcionales, pero carentes de valor artístico específico y original. Por ejemplo, se observa cada vez con mayor frecuencia producciones con vestuarios arrendados en comercios de disfraces, sin diseños originales, con materiales de texturas, calidades y formas cuestionables; con escenografías constituidas por imágenes recicladas o plagiadas, es decir poco originales, etc. Estas aproximaciones no respetan al género como espacio para el desarrollo de creatividad original en todos los planos involucrados. Los recursos puramente funcionales a la simple realización, aceptables en producciones formativas, escolares o universitarias, cuya prioridad es crear espacios de práctica para los artistas en formación, no lo son en el campo profesional. El género operístico de factura profesional en el país exige artísticidad original en todos los niveles que tejen el espectáculo. Si, por ejemplo, los diseñadores nacionales no tienen posibilidades de acceso a la ópera para generar aportes desde su propia imaginación, porque su vinculación se ve anulada por el uso de imágenes plagiadas o puramente funcionales, se está destruyendo un elemento fundamental para la construcción profesional del género en el Ecuador.

7 Javier Andrade Córdova, “Tras el rasgo lírico de Salgado – Artículo introductorio del programa de mano” en Repositorio Salgado Lírico. (Página web), 24-09-2024, <https://www.javierandradecordova.com/repositoriosalgado>

8 Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

El compositor Luis Humberto Salgado en fotografía publicada en la prensa, a propósito de un recital de piano, en junio de 1965. (UCEfonía, repositorio).



obras inéditas nos acercan a su recuperación y, finalmente, a esa circunstancia que nos permitirá escuchar lo que el maestro Salgado pretende expresar en esas composiciones: sus estrenos absolutos.

Desarrollo

Este artículo propone, en primer término, una discusión inicial sobre aspectos referenciales de la obra: su tiempo de acción y pertenencia a la *trilogía épico-cristiana*, su importancia en el momento actual para la ópera en el Ecuador, y los antecedentes inmediatos referidos principalmente al estreno de la obra hermana *Eunice* en Cuenca en 2018. Luego, procede a un análisis de los aspectos de la cronología de composición y su puesta en relación con un acontecimiento fundamental, aunque olvidado, de la historia nacional: la masacre de Guayaquil de mediados de 1959. Posteriormente, se ejecuta una revisión de las informaciones contenidas en los manuscritos en relación con la estructura de actos y cuadros de la dramaturgia, es decir con la configuración morfológica de base. Esto nos devela un ajuste realizado por el compositor en el plan

inicial de creación y nos permite observar el argumento de la obra desde una perspectiva valorativa de las acciones que ocurren especialmente en los dos cuadros intermedios, los del segundo acto de la ópera. Estos recorridos investigativos develan, por tanto, informaciones muy valiosas para el diseño del estreno absoluto.

1. *El Centurión* en el marco de la puesta en valor de la obra escénico-musical de Salgado

La ópera *El Centurión* de la *trilogía épico-cristiana* de Luis Humberto Salgado es, desde el punto de vista del tiempo de la acción dramática, la segunda ópera de la serie, pues tiene lugar en Roma en el “año 68 D. de JC”⁹, conforme la indicación autógrafa del libretista-compositor en la segunda página del libreto, por lo tanto, ocurre después de la acción de *Eunice*, que acaece en el año 66 de nuestra era¹⁰.

Esta ópera es de gran importancia para la actualidad del género operístico en Ecuador, pues es una obra que ha esperado 64 años por su estreno. Por otra parte, dado que en 2018 ya se ejecutó *Eunice*¹¹, constituye una de las opciones más adecuadas para la continuación del proceso general de puesta en valor de las óperas de Luis Humberto Salgado.

Los estudios de la morfología dramaturgico-musical de las cuatro óperas del maestro, realizados previamente por el autor del presente trabajo¹² habían ya determinado que, desde el punto de vista de la complejidad de producción, justamente la trilogía: *Eunice-El Centurión-El Tribuno* debía ser la primera del conjunto de la obra operística en ser puesta en escena, a pesar de ser *Cumandá* una composición más temprana. Esto, en vista de que la obra basada en la novela homónima de Juan León Mera es una composición de siete cuadros contenidos en 611 páginas de partituras, lo que representa un reto de producción que no solo resulta intimidante, sino que en efecto implica una inusual duración¹³, -según el propio compositor, probablemente de “cinco horas”¹⁴-, y la participación de un gran volumen de intérpretes, aspectos que

9 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959), 2.

10 Luis Humberto Salgado, *Eunice. Ópera en tres actos y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.023/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1957), 2.

11 Véase: Orquesta Sinfónica de Cuenca, *Eunice*. Programa de mano (Cuenca: Orquesta Sinfónica de Cuenca, 2018).

12 Véase: Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

13 Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

14 Hernán Rodríguez Castelo, “Luis H. Salgado, por él mismo” en *Luis Humberto Salgado: Grandes compositores ecuatorianos*, ed. Pablo Guerrero (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Conservatorio Franz Liszt, 2001), 17.

conlleven complejos tejidos de gestión y altos costos de ejecución, solamente abordables a partir de una toma de responsabilidad por parte del Estado frente a la composición escénico-musical de Salgado, actitud que, lastimosamente, no se ha hecho presente de manera consistente ni siquiera en conjuntos de obra de menor complejidad y volumen de ejecución. En definitiva, hacer frente a la obra operística de Salgado a partir de la cronología de composición e iniciando con la primera ópera, *Cumandá*, una obra de difícil resolución en un país sin institucionalidad para el género, solamente hubiese retrasado aún más la puesta en valor de las otras obras.

Esta es la razón por la que a finales de 2017 en conversaciones mantenidas por el autor con el director musical de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, maestro Michael Meissner¹⁵, quien había llegado a Ecuador un año antes, para darle a conocer sobre la importancia de la obra lírica de Salgado, se le propuso la puesta en escena de *Eunice*, por tratarse de una ópera de un volumen intermedio, comparable con varias obras del repertorio regular, tales como *La Traviata*, *Rigoletto* o *Elisir d'amore*, que habían sido ya producidas exitosamente en el país de forma completa y profesional.

La misma razón condujo al autor a sugerir a la profesora Ivonne Schiaffino en 2014, que abordase la edición de la partitura canto y piano de *Eunice* y no de *Cumandá*, como trabajo de titulación de su maestría en musicología. Esa ejecución tuvo un significado importante en la decisión de 2017 de la Orquesta Sinfónica de Cuenca de aceptar la propuesta de realización de *Eunice*, pues permitía el inicio inmediato de las tareas de estudio y montaje.

Cumandá, en consecuencia, deberá probablemente esperar a la finalización de la puesta en valor de la trilogía, para ser entonces puesta en escena de manera completa. Su complejidad y volumen -comparables al de una versión expandida de una *Aída* de Verdi-, constituiría así el final climático del proceso de puesta en valor de la imaginación operística de Salgado. En este contexto, es evidente que *El Centurión* amerita, por lo tanto, una mirada indagatoria de aspectos que contribuya a abrir los primeros senderos que faciliten su mejor comprensión y ejecución. Algunos de ellos son abordados a continuación.

15 El compromiso con *Eunice* del profesor Meissner como director musical de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, así como de la directora ejecutiva, Gabriela Sánchez, fueron decisivos para que esa obra se vuelva una realidad sobre la escena. La Orquesta Sinfónica de Cuenca, bajo la dirección de ambos profesionales, además, logró el hito histórico de realizar la grabación de las nueve sinfonías de Luis H. Salgado en 2019.

2. Continuidad y concentración de la cronología compositiva

Los estudios previos¹⁶, mostraron ya singularidades en la cronología compositiva de *El Centurión*. En primer término, llamó la atención que su creación se insertó en el proceso temporal compositivo de *Eunice*. Efectivamente, la creación de la partitura para canto y piano de esta obra, la inicial de la trilogía, comienza el “24-11-1956”¹⁷ y culmina el “09-04-1961”¹⁸. *El Centurión* interrumpe ese proceso a mediados de 1959. A partir de esto, se genera una segunda particularidad: la composición de esta segunda ópera ocurre de principio a fin de un solo aliento y de forma extremadamente concentrada. Así, el libreto se inicia el “7 de julio de 1959”¹⁹, solo dos meses y 11 días después, el “18 de septiembre de 1959”²⁰ se culmina ya la partitura para canto y voz, y un mes y un día después²¹ se inicia con la orquestación, que Salgado termina el “22-II/1960”²².

Este proceso cronológico refleja una intensidad y fluido compositivo que en la historia de la ópera regularmente se observa solamente en procesos marcados por el mecanismo del encargo y acelerados por los compromisos de fechas de entrega y de estreno²³. La condición inédita de *El Centurión* pone en claro que esta no es la situación en el caso de esta obra.

Estamos frente a un compositor cuyo coloquio interno -en este momento de su historia personal-, no está relacionado con los problemas de la ejecución de la obra, pues para ese entonces había ya asumido que no escucharía gran parte de sus composiciones en vida²⁴. Menos aún tiene que ver con el campo de los contratos y pagos por obra, que no tuvo presencia alguna en su devenir profesional. Salgado dialoga con su propia convicción creativa y su responsabilidad de cara a su materialización compositiva en creaciones, que sabía muy bien que quedarían como legado para el futuro.

En este marco, resulta relevante preguntarse por aspectos del contexto histórico

16 Véase: Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

17 Luis Humberto Salgado, *Eunice* (Partitura hológrafa para canto y piano con N° de catálogo FM0033.022), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1961), 3.

18 *Ibid.*, 140.

19 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959), (portada).

20 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.025A). Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959), 91.

21 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1960), 3.

22 *Ibid.*, 192.

23 Ejemplar es el caso de *Il Barbiere di Siviglia*. Un joven Rossini de 23 años, que había firmado el contrato del 15 de diciembre de 1815, estrenaba la obra bajo su propia conducción el 20 de febrero de 1816.

24 Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

Portada de la partitura para canto y piano de *El Centurión* que reposa en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio con el código: FM0033.025/A



del período en el que la ópera fue compuesta, que va de mediados de 1959 a inicios de 1960. Esta indagación debe desarrollarse dentro de los límites que impone la reducida información de detalle sobre la biografía artística de Salgado²⁵. Por lo tanto, se impone una primera aproximación desde lo que podemos corroborar en las indicaciones presentes en las partituras y libreto. Esto produce interrogantes de consistencia casi detectivesca, como se ha indicado ya en otro estudio del autor de este trabajo²⁶.

Para las presentes deliberaciones baste mencionar que la masacre ocurrida en la ciudad de Guayaquil a inicios de junio de 1959, en medio de una situación de profunda crisis social durante el gobierno de Ponce Enríquez, constituye un importante punto de referencia. Esa matanza fue cometida por fuerzas estatales enviadas para sofocar las protestas y los saqueos derivados de ellas, que se habían generado por la enorme indignación popular ante el aparente suicidio de un conscripto en Portoviejo ante los maltratos recibidos por un superior²⁷. Esta masacre, silenciada por la historia

25 No se ha podido comprobar si el maestro mantenía diarios o bitácoras de trabajo que pudiesen iluminar ciertos procesos y detalles de su trayecto creativo. En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio no se han encontrado documentos de ese tipo.

26 Véase: Javier Andrade Córdova, "El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones", en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

27 Natalia Catalina León G., "Solo la sangre salva: represión cruenta y memoria política en Guayaquil bajo el mandato de Camilo Ponce (1959)", *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura* 45, Núm. 1 (15 de diciembre de 2017): 347-48, <https://doi.org/10.15446/achsc.v45n1.67563>

oficial del país, provocó un estado de conmoción nacional. En un revelador artículo de investigación, la autora Catalina León menciona el “impacto psíquico”²⁸ que estos hechos tuvieron en la ciudad que fue el terreno de los acontecimientos, Guayaquil. Ese efecto, en cierta medida, ocurrió también de manera extensiva en todo el territorio nacional.

El Centurión nace justamente en ese singular instante de la historia ecuatoriana y su configuración argumental muestra puntos de relación con él. Efectivamente, la ópera ocurre en medio de un panorama de convulsión política, crisis social y “viles depredaciones”²⁹ en el período de transición que se abre a la caída de Nerón. Así, uno de los primeros diálogos de la ópera ocurre entre dos decuriones y se desarrolla de la siguiente manera:

PRIMER DECURIÓN:	¿Hay nuevas sobre Roma?
SEGUNDO DECURIÓN:	Alarmantes
PRIMER DECURIÓN:	Sé que el pillaje impera.
SEGUNDO DECURIÓN:	No es todo: Cunde en los pretorianos Marcada división

Luis Humberto Salgado, *El Centurión*³⁰

Tal como ocurre en *Eunice*, en *El Centurión* los personajes principales son también cristianos proscritos: por un lado, Fabricio, un joven, que ya jugó un rol importante en *Eunice*, se ha infiltrado en el ejército con la finalidad de difundir su subversiva doctrina de “Amor, Esperanza y Caridad”³¹, y, por otro, Fulvia, su prometida, asimismo un personaje co-primario de la primera ópera de la trilogía, que al inicio de *El Centurión* ha huido de la violencia de una Roma ensombrecida por “densas nubes encarnadas”³², en busca de refugio.

Estos rasgos resonantes entre la ficción de la obra y la realidad de convulsión social y violencia política que rodea al compositor en el momento de su creación, muestran que el estudio del contexto histórico de *El Centurión* podría ser una importante fuente de información para la mejor comprensión de las intenciones creativas de Salgado en esta obra y en general en la trilogía.

28 *Ibid.*, 361.

29 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 7.

30 *Ibid.*, 4.

31 Luis Humberto Salgado, *Eunice. Ópera en tres actos y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.023/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1957), 4.

32 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros*, 7.

Este aspecto nos parece fundamental, además, para despejar la actitud de sectores de la opinión musical que han mirado a la trilogía de manera prejuiciosa y que, sin haber estudiado sus substancias dramático-musicales, aventuran criterios sobre esta creación *salgadiana*. Hemos insistido en múltiples ocasiones^{33 34}, acerca de que la selección temática de Salgado pretende fundamentalmente rescatar la fuerza subversiva del cristianismo primitivo -aquel que Meza llama “de la proscripción y las persecuciones”³⁵-, y, de ninguna manera, responde a un interés exotista -por no decir con tono patrioter: “pecaminosamente extranjerizante” o “poco nacional” -, por la Roma imperial.

Conforme concluye Wong, a partir de las reflexiones de Dahlhaus: “el nacionalismo musical debe ser estudiado más como una categoría que examina la ‘recepción’ e ‘intención’ (...), que como una manifestación que se define por el ‘sonido’ y el ‘uso’ del folklore musical³⁶.”

Si esto es así, las preguntas hipotéticas que surgen a partir del cruce entre el argumento de la obra y la realidad nacional serían: si el estado de convulsión social, que se refleja en *El Centurión*, hubiese sido reconocido como un rasgo de la propia realidad social por hipotéticos espectadores contemporáneos a la obra y, por otro lado, si esa condición convulsa no sigue siendo hoy un factor determinante de la realidad, vale decir, si no es una característica “identitaria” de nuestro fracturado tejido social y de nuestra subalternidad geopolítica, y por tanto, un rasgo de mucha importancia en la manera como receptemos la obra en el momento de estrenarla. Nuestra historia nacional reciente muestra que la respuesta a esta segunda interrogante prácticamente cae por su propio peso.

3. Del ajuste morfológico a la certeza dramática

El concentrado proceso compositivo de la ópera parece haber nacido, en un primer término, de un compacto plan dramático inicial, expresado en un libreto de “Un Acto y cuatro cuadros”³⁷ (ver Figura 1), como reza el subtítulo consignado en la

33 Véase: Javier Andrade Córdova, “Tras el rasgo lírico de Salgado – Artículo introductorio del programa de mano” en Repositorio Salgado Lírico. (Página web), 24-09-2024, <https://www.javierandradercordova.com/repositoriosalgado>

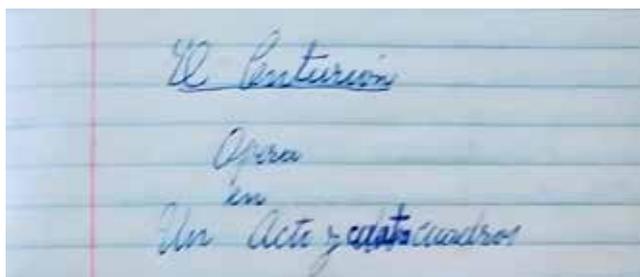
34 Véase: Javier Andrade Córdova, “El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y Denominaciones”, en *III Jornadas de Investigación Musical*. (Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024) (Videoponencia).

35 Guillermo Meza, *Francisco Salgado: oído distinto* (Quito: El Fakir, 2022), 89.

36 Ketty Wong Cruz, *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música* (Quito: Ediciones Banco Central del Ecuador, 2003-2004), 32.

37 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), (portada).

portada del manuscrito autógrafo³⁸, que ya muestra cierta dubitación en la indicación del número de cuadros, que queda consignado con un “cuatro” repasado a manera de corrección. Posteriormente, en el interior del libreto, en el primer acápite del texto, nuevamente se lee “Acto Unico”³⁹ (sic), y además, las indicaciones de la estructura indican: “1er Cuadro”⁴⁰, en la primera página de texto; “Cuadro segundo”⁴¹, en la página 15; “Cuadro 3^o”⁴², en la 17; y, “Cuadro Final”⁴³, en la 21.



Detalle de la portada del libreto manuscrito autógrafo de *El Centurión* que reposa en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio con el código: FM0033.026

Al trasladar el estudio al manuscrito de la partitura para canto y piano, nos encontramos con que el subtítulo original fue también borrado y con una sobreescritura se consignó la nueva determinación estructural: “Tres Actos y Cuatro Cuadros”⁴⁴ (ver Figura 2). Por su parte, las denominaciones de las subdivisiones dramático-musicales al interior de la partitura, escritas a lápiz, están asimismo borradas y reescritas con bolígrafo azul con las nuevas indicaciones: el cuadro inicial original pasó a ser el primer acto; el segundo cuadro y el tercero, se convirtieron en los dos cuadros del segundo acto; y el cuarto cuadro se transformó en el tercer acto.

38 Es inusual que una ópera de un acto tenga ese número de cuadros. Generalmente, están compuestas como óperas de un solo cuadro. Una excepción sería *Die Bassariden*, ópera seria en un acto -así reza el subtítulo-, de Hans Werner Henze, compuesta como una sinfonía clásica en cuatro movimientos. Actualmente, se tiende a catalogar como obras de “un” acto a ciertos intermezzos, como por ejemplo *La serva padrona* o *Livietta e Tracollo* de Pergolesi, porque su duración puede ser menor o igual a una hora, aunque en realidad son obras de dos parte o actos, que funcionaban como intermedios entre los actos de óperas serias mayores.

39 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), s/n.

40 *Ibid*, 1.

41 *Ibid*, 15.

42 *Ibid*, 17.

43 *Ibid*, 21.

44 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.025A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), (portada).

El mismo procedimiento siguió Salgado con la partitura canto-orquesta al corregir las subdivisiones de la misma manera, mírese por ejemplo el inicio del “Acto Tercero”⁴⁵ (ver Figura 3). Todo ello evidencia que el compositor, una vez culminada la obra, reconsidera la estructura dramático-morfológica ajustándola a la versión final de tres actos y cuatro cuadros, de los cuales dos pertenecen al segundo acto.

A falta de informaciones de una bitácora de composición, podemos aventurar una hipótesis: Salgado interrumpe la escritura de *Eunice* por razones de muchísimo ímpetu, que podrían estar relacionadas con la conmoción nacional del momento, y genera un plan de composición compacto, expuesto en un concepto de obra de acto único para la segunda ópera de la trilogía. Sin embargo, en la creación de la música, ese concepto se va transformando, probablemente por el aliento sonoro que se proyecta sobre las palabras del ajustado libreto, lo que expande la composición para generar una obra final superior a la del plan original.

Al respecto cabe comparar la extensión de 140⁴⁶ páginas de *Eunice*, en su versión para canto y piano, con la de *El Centurión* que llega a las 91⁴⁷ páginas, y el volumen de la partitura de *Eunice* para canto-orquesta de 266 ⁴⁸páginas, con el volumen de la respectiva partitura de *El Centurión*, que tiene 192⁴⁹ páginas⁵⁰. Estas comparaciones nos muestran que la segunda ópera de la trilogía representa aproximadamente las dos terceras partes de *Eunice*. Si tomamos como referencia la duración del estreno absoluto de esta, podemos postular una duración aproximada para la puesta en escena de *El Centurión*, que podría contener un poco más de una hora de música, a lo cual se deberían sumar los tiempos de los cambios escenográficos. En conjunto, la realización espectacular de *El Centurión* podría llegar a una duración de alrededor de una hora y veinte minutos.

45 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1960), (portada).

46 Luis Humberto Salgado, *Eunice* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.023/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1957), 140.

47 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.025A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 91.

48 Luis Humberto Salgado, *Eunice* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.021), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1962), 266.

49 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1960), 192.

50 Se trata de dos pares de partituras correspondientes que permiten una comparación, dado que se trata de manuscritos autógrafos del compositor con el mismo punto de alta densidad, propio de Salgado, escritos en las famosas hojas G. Schirmer de 12 pentagramas, en el caso de las partituras canto-piano, y de 24 pentagramas en el caso de las de canto-orquesta. Sobre el material que utilizaba Salgado para consignar sus composiciones conviene recordar el inicio de la reseña de Hernán Rodríguez Castelo publicada en el diario *El Tiempo*, el 26 de julio de 1970, allí el reconocido crítico relata que encuentra al maestro: “varado en su trabajo por falta de papel”. En efecto la llegada de ese material, importado por un único almacén de la ciudad, tenía en ese momento ya varios meses de retraso.

4. Revisión argumental de la ópera

Para el primer recital realizado con la finalidad de recuperar la composición lírica para la escena de Luis H Salgado, en el Teatro Nacional Sucre de Quito el 3 de diciembre de 2007, por los 30 años de su fallecimiento, se presentó una primera versión del resumen del argumento de la ópera *El Centurión*⁵¹. A continuación, se expone en una versión revisada:

4.1 Primer acto

Cuadro único: En el campamento de vanguardia del ejército del general Galba, frente a la tienda del capitán Cotta, dos decuriones conversan sobre las alarmantes noticias provenientes de Roma. Se sabe que en la ciudad impera el pillaje. También hay rumores de un entendimiento entre los partidarios de Galba y los del general Nerva, que permitirá que el primero marche triunfante a Roma para asumir el trono imperial. Se aguarda solo la llegada de una confirmación secreta para iniciar la marcha. Un gallardo centurión, Fabricio, llega con dicha información y es inmediatamente conducido a la tienda del capitán Cotta.

Priscila, una patricia romana, arriba poco después al campamento en estado casi desfalleciente. Viene acompañada de Fulvia, una joven liberta cristiana, que la protege. Priscila se queda dormida, mientras Fulvia le cuenta que el Dios cristiano se le presentará en los sueños para brindarle un descanso reparador. Poco después, la joven también se adormece al lado de la señora.

Cotta, Fabricio y los decuriones salen de la tienda y descubren a las mujeres dormidas. Asumen inmediatamente que se trata de dos refugiadas más que han huido de la ciudad convulsionada. Uno de los decuriones parte del lugar con el esperado mensaje para el general Galba, mientras Cotta, para su felicidad y sosiego, descubre en la dama dormida a su propia esposa. Fabricio, por su parte, reconoce en la otra mujer a su prometida Fulvia. Las respectivas parejas de esposos y amantes se reencuentran, entonces, en un tranquilizador abrazo.

En ese instante, el júbilo general estalla por las noticias favorables al ascenso de Galba al trono. Al alba marcharán todos hacia Roma. Otros refugiados cantan su

51 Véase: Javier Andrade Córdova, "Tras el rasgo lírico de Salgado – Artículo introductorio del programa de mano" en Repositorio Salgado Lírico. (Página web), 24-09-2024, <https://www.javierandradercordova.com/repositoriosalgado>

alegría por el nuevo amanecer que se acerca para la ciudad eterna, mientras la decuria entona saludos para el futuro emperador: “Ave Galba Imperator”⁵².

4.2 Segundo acto

Primer cuadro: En las afueras de una cantera aledaña a la vía Appia se encuentran los dos decuriones. Han seguido furtivamente a Fabricio, el centurión, intrigados por sus extrañas acciones. Cuando este ingresa en una gruta, deciden seguirlo.

Segundo cuadro: Dentro del lugar, los cristianos celebran sus ritos. Desde un escondite, los decuriones observan al obispo Lino impartir sus bendiciones a los congregados y agradecer a Fabricio por haber cumplido exitosamente su arriesgada misión y estar difundiendo la doctrina cristiana entre las milicias. Fabricio indica que fue un designio del cielo que el centurión de Nerva, quien llevaba la esperada noticia de su apoyo para Galba, haya muerto en sus brazos. Un destino divino quiso que sea él, entonces, quien porte una noticia tan importante para el triunfo de Galba en sus aspiraciones al solio imperial. Al conocer esto, los decuriones reconocen en Fabricio a un impostor. No se trata de un auténtico centurión, sino de un cristiano que habría aprovechado una oportunidad para congraciarse con los jefes militares e infiltrarse en sus filas.

4.3 Tercer acto

Cuadro único: En el Templo de Vesta tiene lugar un ritual en presencia del emperador Galba con el fin de hacer votos por su gobierno. Entonces, llega el primer decurión, quien trae a Fabricio prisionero, acusándolo de ser un impostor cristiano. Galba lo condena a morir en la arena del circo. En ese instante, aparece Cotta seguido de Priscila y Fulvia. El capitán recuerda al nuevo emperador que fue Fabricio quien recogió y transmitió la noticia de la secreta alianza con Nerva, lo que le permitió asumir el solio imperial. Priscila, por su parte, relata como Fulvia, la prometida de Fabricio, la salvó de ser maltratada por exaltados plebeyos que atacaron su litera y luego la condujo al campamento donde pudo reencontrarse con su esposo. Fulvia, por su parte, implora clemencia y llama al emperador “el anverso de Nerón”⁵³, mientras que Fabricio se declara limpio de culpabilidad.

Galba decide, entonces, liberarlo, pues no quiere manchar el inicio de su gobierno con sacrificios humanos. Todos lo aclaman por su decisión. Finalmente, el empe-

52 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 15.

53 Luis Humberto Salgado, *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con nro. de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 24.

rador condena a las galeras al decurión que trajo prisionero a Fabricio, acusándolo de haberlo hecho por ambición. El condenado prefiere suicidarse a enfrentar aquella pena que bien sabe solo le traerá tormento y muerte.

La relación detallada del argumento nos permite reconocer que el primer cuadro del segundo acto no es más que una introducción a la funcionalidad principal de ese acto: el descubrimiento en la gruta donde se reúnen los cristianos proscritos de que Fabricio no es un auténtico centurión, sino un impostor. Por lo tanto, este primer cuadro sirve básicamente como antecedente inmediato y directo del segundo. Su brevedad compositiva, pues ocupa apenas 4 páginas de las 91 de la partitura para canto y piano⁵⁴ y 8 páginas de las 192 de la partitura canto-orquesta⁵⁵, confirma plenamente esta impresión.

Conclusiones

1. Las posibles relaciones entre el contexto histórico y el argumento ficticio en el caso de *El Centurión* generan preguntas de investigación de alta relevancia: ¿reacciona Salgado, desde la ficción artística y la licencia poética, al estado de convulsión de la realidad nacional de ese momento, generado por la masacre de Guayaquil de junio de 1959? ¿Es esta la razón para la intempestiva interrupción del proceso de *Eunice* y la creación en un solo aliento de *El Centurión*? De manera extensiva, surge una interrogación de fondo: ¿el plan original de Salgado fue componer una trilogía o esta decisión aparece recién por el impulso que le lleva a interrumpir la creación de *Eunice* para emprender la de *El Centurión*, creación que, a su vez, deja abierta una tensión compositiva que tendrá una resolución final en un formato de trilogía⁵⁶? La indagación exhaustiva de las indicadas relaciones podría dar lugar a reconocimientos fundamentales para: la cabal comprensión de *El Centurión*, su puesta en valor en forma de un espectáculo operístico completo y la profundización del entendimiento de las intenciones creadoras de Salgado en la trilogía.
2. La certeza alcanzada por Salgado en la definición estructural de la ópera clarifica un sentido de tres unidades básicas de espacio para la acción en su argumento, aspecto que es determinante para el desarrollo de la puesta en escena. La prime-

54 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.025A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1959), 58-61.

55 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1960), 116-23.

56 Existen pocos ejemplos de series de óperas relacionadas entre sí que se hayan cerrado con dos títulos, si acaso *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride* de Gluck.

ra, corresponde a las acciones que ocurren en “un campamento de la vanguardia del Ejército del General Galba, en las cercanías de Roma”⁵⁷. La segunda, primero en los exteriores y luego adentro de una “cantera aledaña a la vía Appia”⁵⁸. Y, finalmente, la tercera, en “el interior del templo de Vesta”⁵⁹. En esta arquitectura, además, el primer cuadro del segundo acto se muestra como un antecedente muy breve a la acción del segundo cuadro, lo que permite imaginar una puesta en escena con una solución escenográfica que fusione ambos espacios, los externos y los internos de la cantera, en una sola imagen escenográfica, aliviando así la carga de producción de la ópera.

3. La reconsideración estructural hecha por el compositor en relación con el plan compositivo inicial, que transforma el concepto de obra de acto único a obra en tres actos, le confiere a *El Centurión* un estatus análogo al de la primera ópera, *Eunice*⁶⁰, también estructurada en tres actos y cuatro cuadros; y al de la tercera, *El Tribuno*⁶¹, ópera en tres actos y, en este caso, cinco cuadros. Más allá del menor volumen compositivo de la segunda obra de la serie, no se trata de una hermana menor, ni de una pieza de transición entre la primera ópera y la tercera, puesto que contiene un proceso argumental propio y conclusivo en sí mismo, que permite, además, su ejecución independiente del conjunto con pleno derecho⁶²
4. Finalmente, la reproducción de miradas sesgadas sobre la selección temática de Salgado para su trilogía solo ha aletargado más la posibilidad de que finalmente escuchemos las voces profundas de este compositor, expuestas en estas obras. El mecanismo de Salgado de recurrir a argumentos legendarios⁶³ es una estrategia totalmente legítima y frecuente en la historia de la ópera, vinculada principalmente a la amplia libertad de creación que se genera por una intencionalidad poética que se sirve de elementos históricos. En este contexto, la profundización en el estudio de la trilogía, así como el estreno ya realizado de *Eunice*, reafirman el interés profundamente humano y probablemente resonante con el contexto social del momento, de un compositor que pone en relieve la fuerza subversiva de unos

57 Luis Humberto Salgado, *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1960), 1-115.

58 *Ibid.*, 116-157

59 *Ibid.*, 158-192

60 Luis Humberto Salgado, *Eunice* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.021), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1962), (portada).

61 Luis Humberto Salgado, *El Tribuno* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con nro. de catálogo FM0033.027), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (1971), (portada).

62 A la manera de las jornadas que conforman la tetralogía wagneriana del *Anillo de los Nibelungos*, que se pueden representar también independientemente del conjunto.

63 Luis Humberto Salgado, *Argumentos legendarios de la ópera actual* (Artículo manuscrito autógrafa con nro. de catálogo FM0033.204), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (ca.1965).

proscritos frente a la violencia, corrupción y decadencia de la sociedad y el poder, a través de una construcción ficticia con ciertos referentes históricos. Por lo tanto, el tema de fondo de estas obras tiene plena vigencia, más aún de cara a la presencia continua e intensidad creciente de esos rasgos de descomposición social en nuestra realidad nacional. En consecuencia, la necesidad histórica de avanzar hacia el estreno absoluto de *El Centurión*, y extensivamente de *El Tribuno*, no puede ser relegada por más tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade Córdova, Javier. *Repositorio Salgado Lírico* (Página web). <https://www.javierandrasedcordova.com/repositoriosalgado>. (Consultado 24-09-2024).
- . 2024. «El rasgo lírico de Salgado: Cronologías y denominaciones.», en *III Jornadas de investigación musical*. (Videoponencia). Loja: Universidad Nacional de Loja, 2024.
- León G., Natalia Catalina. «Solo la sangre salva: represión cruenta y memoria política en Guayaquil bajo el mandato de Camilo Ponce (1959)». *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura* 45, Núm. 1 (15 de diciembre de 2017): 338-66. <https://doi.org/10.15446/achsc.v45n1.67563>
- Meza, Guillermo. *Francisco Salgado: oído distinto*. Quito: El Fakir. 2022.
- Orquesta Sinfónica de Cuenca. *Estreno mundial - Ópera Eunice*. Cuenca: Orquesta Sinfónica de Cuenca. 2018.
- Rodríguez Castelo, Hernán. «Luis H. Salgado, por él mismo.» En *Luis Humberto Salgado: Grandes compositores ecuatorianos*, editado por Pablo Guerrero, 16-22. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Conservatorio Franz Liszt, 2001.
- Salgado Merizale, Fausto. «Recibo de Fausto Salgado Merizalde a Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador del 22 de diciembre de 1977», Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.
- Salgado, Luis Humberto. *Argumentos legendarios de la ópera actual* (Artículo manuscrito autógrafo con N° de catálogo FM0033.204), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, (ca.1965).
- . *El Centurión. Ópera en un acto y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con N° de catálogo FM0033.026), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959).
- . *El Centurión* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.024A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1960).
- . *El Centurión* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.025A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1959).
- . *Eunice. Ópera en tres actos y cuatro cuadros* (Libreto manuscrito autógrafo con N° de catálogo FM0033.023/A), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1957).

- . *Eunice* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.021), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1962).
- . *Eunice* (Partitura para canto y piano manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.022), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1961).
- . *El Tribuno* (Partitura para canto y orquesta manuscrita autógrafa con N° de catálogo FM0033.027), Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, (1971).
- Wong Cruz, Ketty. *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música*. Quito: Ediciones Banco Central del Ecuador. 2003-2004.

EDO

LINDBERG VALENCIA ZAMORA



Foto: Casa Ochún.

LOS ARRULLOS Y LA
ESPIRITUALIDAD
AFRO-ECUATORIANA

Edosonía, n° 05, p. 54-65. Quito, 2025.

LOS ARRULLOS

Y LA ESPIRITUALIDAD AFRO-ECUATORIANA

LINDBERG VALENCIA¹



Paquita Espinosa, cantora de *salves* de Santa Ana. Centro de Convenciones Eugenio Espejo. Quito, 21-03-2012. Foto Colección Casa Ochún.

Resumen:

Aborda aspectos de la religiosidad y sincretismo afroecuatorianos a través de los *arrullos*, género de la tradición dedicado a divinidades.

Palabras clave:

Esmeraldas, música afroesmeraldeña, *arrullos*, espiritualidad.

Abstract:

It addresses aspects of Afro-Ecuadorian religiosity and syncretism through lullabies, a traditional genre dedicated to divinities.

Keywords:

Esmeraldas, afroesmeraldeña music, *arrullos*, spirituality.

LOS ARRULLOS Y LA ESPIRITUALIDAD AFRO-ECUATORIANA

Una de las potencialidades del pueblo afrodescendiente en general, es la fuerza de su espiritualidad heredada de los ancestros, quienes desde muchísimo antes del trágico crimen de la esclavitud, cultivaban y veneraban la presencia de

¹ Investigador musical. Colaborador externo. Correo: lovz1966@gmail.com

sus espíritus mayores, que intercedían ante el Dios Supremo para el perdón de sus pecados y para enrumbarse hacia una vida de bienestar. El Dios Supremo y los dioses menores: vírgenes y santos, de acuerdo con la creencia de cada persona, por imposición o por devoción verdadera, han sido celebrados con mucho fervor y entusiasmo por las poblaciones afrodescendientes, siempre sintiendo el apego a sus dioses verdaderos, que fue relacionando, como una forma de sincretismo religioso, con los dioses del panteón Yoruba o Lukumí, que predominan hacia la parte noroccidental africana, desde donde se trasladaron mayormente las personas secuestradas y esclavizadas.

En Esmeraldas y gran parte de la costa del Océano Pacífico colombo-ecuatoriano, esta devoción de la espiritualidad afrodescendiente, se evidencia fuertemente en la tradicional interpretación de los *arrullos* a lo divino², dedicados a las vírgenes y santos; y, al nacimiento de Jesús en la noche del 24 y amanecer del 25 de diciembre. Es evidente y conmovedora la pasión y entusiasta devoción de los pobladores afros de esta región, al momento de celebrar estas fiestas de *arrullos*, al punto de cantar la noche entera, *bundes* y *bambuquia'os*, al ritmo de los tambores, bombos y cununos que se ejecutan sin cesar.

Vale la pena hacer también una mirada breve a los saberes aprendidos de músicos religiosos cubanos, brasileños, uruguayos, puertorriqueños y de otros países, estudiosos de nuestra espiritualidad. En las religiones africanas Yorubas y Lukumí, el Dios supremo encarnado en el mismo Universo resultante de su propia creación, se denomina Olodumare³, llamado también Olofi⁴. Otros dioses del Panteón Yoruba⁵, venerados por millones de afrodescendientes, son Yemayá⁶

2 *Arrullos a lo divino* se les llama a los cantos tradicionales afros dedicados a las vírgenes y santos, según la devoción de cada pueblo, interpretados con bombos y cununos en género musical de *bundes* y *bambuquia'os*.

3 Olodumare es el Dios Supremo, creador del Universo. En el sincretismo con la religiosidad católica, es asociado con Jesús Cristo. En la religión Yoruba o Lukumí, es el dador de vida a todos los seres que creó la madre Yemayá y de los cuerpos humanos que creó el padre Obbatalá. "Oludumare, dios en la cultura Yoruba". <https://www.cibercuba.com/lecturas/oludumare-dios-en-la-cultura-yoruba>

4 Olofi, como también se llaman al Dios supremo en la religión Yoruba. Tomado de la página: www.ecured.cu

5 Enseñanzas del maestro Omar Sosa, músico pianista cubano muy religioso y creyente.

6 El nombre Yemayá se deriva de la frase en yoruba "Yeye Omo Eja", que significa "Madre de los Peces". Esto quiere decir que sus hijos son innumerables. Que la vida comenzó en el mar. El líquido amniótico del vientre de las madres, representa el mar, donde el embrión se debe transformar y evolucionar de su forma de pez, a convertirse en un bebé humano. De esta manera, se concibe a Yemayá como la madre de todos los seres del Universo que creó Olodumare, quien les da vida a todos esos seres. En el sincretismo con la religiosidad católica, Yemayá es asociada con La Virgen de Regla en Cuba; y con la Pura y Limpia Inmaculada Concepción, en otros países, donde impera el catolicismo. "Oludumare, dios en la cultura Yoruba". <https://www.cibercuba.com/lecturas/oludumare-dios-en-la-cultura-yoruba>



Músicos y cantoras de Borbón, en veneración al santo negro San Martín de Porres, calles de Borbón, 03-11-2008. Foto Lindberg Valencia.



Cantoras de arrullos, acompañadas por el cununeros Juan Pablo Garcés, en veneración al santo negro San Martín de Porres, calles de Borbón - 03-11-2008. Foto Lindberg Valencia.



Jóvenes estudiantes del colegio de la parroquia Santo Domingo del cantón Eloy Alfaro, luego del desfile por sus fiestas patronales, 04-05-2010. Foto Lindberg Valencia.

y Obbatalá⁷, considerados madre y padre de los seres del mar y de la tierra, respectivamente, a quienes dio vida Olodumare. Contamos también con otros dioses menores, que son los Orishas o Deidades: Changó, Ochún, Oggún, Babalú Ayé, Ochossi, Olokun y otros, a todos los cuales, actualmente los afrodescendientes les hacen sus oraciones, pedidos, ofrendas y rituales, según la tradición desarrollada en cada ‘pedazo de diáspora’⁸ y según la devoción de cada persona o comunidad. Esta espiritualidad de origen Yoruba o Lukumí, se mantiene y preserva fuertemente en Cuba, República Dominicana, Haití, Jamaica, Brasil, Uruguay, Venezuela y otros países.

Considerando la tragedia de la esclavización y vaciamiento cultural que sufrió el pueblo afrodescendiente, con mucha más fuerza se afianza la devoción en sus dioses originarios africanos, a los cuales les canta y los

7 Obbatalá, ó Obanla, Ochanla ó Oxalá, es el mayor de los orishas. Su color es blanco porque es la fuente de todo lo que es puro, sabio, apacible y compasivo. Representa la paz, la razón, la lógica y la diplomacia. Aunque tiene también su aspecto de guerrero, a través de lo cual impone justicia. Es considerado como el Padre de la Humanidad, puesto que conjuntamente con Yemayá, la madre, crean a todos los seres humanos, pero es Olodumare quien les da vida a todos ellos. En el sincretismo con la religión católica, es asociado con la Virgen de las Mercedes, puesto que Obbatalá es considerado como el único orisha hermafrodita, tiene los dos caminos: masculino y femenino.

8 Llamamos ‘Pedazo de Diáspora’, a cada palenque territorial donde quedaron asentados los afrodescendientes, que, luego de cimarronear y liberarse de la esclavitud, desarrollaron sus propias formas de vida.



Grupo de Animeras en el Ritual de Ánimas Benditas en la parroquia Telembí del cantón Eloy Alfaro, en el alto río Cayapas, 01-11-2009. Foto Lindberg Valencia.

venera de manera ‘camuflada’, encarnándoles en las imágenes divinas que impuso el esclavizador a través de la religión católica. Por ejemplo, en la imagen de la Virgen de la Caridad, se venera a Ochún; en la Virgen de las Mercedes, venera a Obbatalá; en los cantos de arrullos a San Pablo, Dios de las aguas del mar, venerado por los pescadores, canta a Yemayá; en *Santa Bárbara bendita* o en los toques de marimba del *Fabriciano* afro-esmeraldeño, venera a Changó; en el *Divino Niño* y en los toques de marimba de *Torbellino* y sus travesuras, se venera a Elegguá.

Con esta premisa, en el ‘pedazo de diáspora’ sembrada en la región del palenque⁹ territorial de la costa del Pacífico, entre lo que actualmente son los países Colombia y Ecuador, se cultiva con mucha fuerza el ritual a las vírgenes y santos, resultante de lo que muchos estudiosos llaman ‘sincretismo religioso’, alabando y venerando a las imágenes divinas de vírgenes y santos católicos, pero con una expresión musical y formas de cantos, de evidente sentir afro, por su expresividad oral muy extrovertida, por la estructura y característica de los instrumentos musicales, así como por las células rítmicas de los géneros que se interpretan.

9 Palenque, es un espacio territorial de libertad, donde se refugiaban las personas cimarronas, que lograban liberarse de los esclavizadores.

LOS ARRULLOS

Los *arrullos* son cantos tradicionales afro-ecuatorianos, concebidos como uno de los géneros musicales más representativos de nuestro bagaje cultural. Se clasifican, por su contenido, en *arrullos a lo divino* y *arrullos a lo humano*; y por su compás en *arrullos bundea'os*, en 4/4, y *arrullos bambuquia'os*, en 6/8.

Se interpretan en formato musical sencillo, en el que las voces de las cantoras llevan la melodía, con la glosa primera y estribillos, armonizándose con los coros naturales de las respondedoras, sobre la base rítmica de los bombos golpeador y hondeador, sincronizados con las maracas y guasás; y enriquecidos por la *polirritmia* de los cununos hembra y macho, que van haciendo un contrapunteo de repiques y matices.

Con este mismo formato musical, se interpretan todos los tipos de *arrullos*. La diferencia está en el contenido y el sentido que se da al canto. Por ejemplo, para acompañar la celebración de las vírgenes, santos y el nacimiento de Jesús, según la devoción y religiosidad de cada pueblo, se interpretan los ***arrullos a lo divino***. Se cantan *arrullos bundea'os* a lo divino en compás de 4/4, de preferencia, para acompañar la procesión o romería que se haga con la imagen divina -porque el *bundea'o* es más cadenciado- y es más fácil llevar la comparsa y cantar mientras se camina. Mientras que el *arrullo bambuquia'o* a lo divino en compás de 6/8, se cantan mientras estamos ante el altar de la imagen divina, o ante el nacimiento del Niño Jesús. Este tipo de *arrullo* es más rítmico y fogoso.

De igual manera se pueden interpretar ***arrullos a lo humano***, tanto en *bundea'o* como en *bambuquia'o*. La diferencia está en que estos son *arrullos* en los que se cantan temas terrenales, o que tienen que ver con el ser humano; es decir, ya no se cantan a las divinidades, sino a las cosas materiales o del mundo terrenal. Se pueden cantar versos al agua, a la tierra, al hombre, a la mujer, a las aves, a los animales, etc. Estos *arrullos* a lo humano se interpretan, una vez terminada la celebración divina, más o menos a las 03h00 de la madrugada, que ya se cubre la imagen divina y comienza la fiesta a lo humano, de tinte más profana.

También sucede este fenómeno en Noche Buena, cuando nace el Niño Jesús, ya pasada las 12h00 de la noche, se le sigue cantando al nacimiento, hasta una hora determinada, que el encargado de llevar la ceremonia dispone que

se cubra la imagen divina del Niño Jesús y se da paso a los cantos de *arrullos* a lo humano, iniciando la fiesta ya de carácter ‘mundano’, donde se come y bebe licor hasta el amanecer.

Uno de los *arrullos* tradicionales más popularizados que se cantan en las ceremonias de Noche Buena, es el *arrullo* bambuquia’o a la Virgen María y a San José:

Dos bolitas de oro, Araré

Voy a madá a hacé, Araré

Una pa’ María, Araré

*Otra pa’ José, Araré*¹⁰

Este *arrullo* canta a la Virgen María y a San José, imágenes divinas impuestas evidentemente por el catolicismo occidental, pero con clara expresividad de lo afro, que se hace patente en el sonar de los tambores, como el bombo afro, que lleva el patrón rítmico fundamental junto al guasá, cununos hembra y macho, que se ejecutan usando el contrapunteo polirítmico de repiques, característica de la música membranófono de raíz afro¹¹. Además de los guasás, se integra también la sonoridad idiofónica¹² de las maracas que las ejecutan las cantoras.

LOS CHIGUALOS Y ALABA’OS

También en el ritual llamado **chigualo**, se cantan *arrullos* que glorifican a un niño/a que muere, que por no tener pecado, se convierte en un angelito/a que va directo a la “gloria de Dios”, e intercede por el perdón de los pecadores, principalmente, de sus padrino y madrina, que son quienes realizan la ceremonia e invitan a la comunidad. La madre del niño muerto, se encuentra muy acongojada por lo que, todas las demás mujeres le consuelan y se encargan de ayudar a la madrina del niño, a realizar toda la ceremonia, que incluye las rondas, juegos, danzas en medias lunas y otras figuras, que es lo que se llama **chigualeo**, de donde se deriva la palabra que da nombre a esta ceremonia ritual de mucha espiritualidad, el **Chigualo**.

Cuando muere un adulto, los cantos se llaman **alaba’os** en Esmeraldas; y, en la región del Valle del Chota en Imbabura y la Concepción en Carchi, se llaman **salves**.

10 *Dos bolitas de oro, araré, arrullo* interpretado por la cantora Rosita Wila Valencia.

11 Sonoridad que emiten los instrumentos membranófonos, que son los construidos con membranas (naturales o sintéticas) tensadas sobre sus cajas de resonancia; es decir, bombos, cununos y tambores.

12 Idiofonos, instrumentos de la familia de percusión, caracterizada por la emisión sonora del propio cuerpo del instrumento.



Músicos y cantoras juntos al altar del Corazón de Jesús, listos para iniciar cantos de *arrullos* a lo divino, en casa de doña Leno Zamora, Esmeraldas, 24-06-2014.
Foto Lindberg Valencia.

Arrullo a lo divino: **Lindo e'**, interpretado la cantora esmeraldeña Erodita Wila:

LINDO E'
Arrullo bambuqia' o a lo divino

Al pasar el puente
encontré un tesoro
un niño de plata
que parecía marfil.

Y lo reviraba,
y lo reviré
y le preguntaba
niño bendito lindo e'.

Buenas noche compañero,
buenas noches cómo está,
reciba este saludo
que este canto se lo da'.

Niño bendito e' los cielos
te canto arrullo divino,
cuando llegues a la gloria
que nos abras los caminos.

Niñito cuando te vayas
me dejarás tu corona
para que yo cuando muera
vaya directo a la gloria.

Te canto mis alabanzas
pa' que llegues a Belén
canto también a María
que el niñito lindo e'.



Imagen divina del altar a la virgen de las Mercedes, Borbón - 24-09-2012.
Foto Lindberg Valencia.

Estos cantos de *salves* y *alaba'os*, se interpretan solo con las voces humanas, sin utilizar instrumento musical alguno. Son cantos para pedir perdón por el alma de la persona fallecida. Son cantos para purgar sus pecados, con los que se pide al Dios Supremo, la salvación del alma del difunto y que puedan entrar limpio, al reino del cielo, a la gloria de Dios.

Tanto los ***chigualos*** como los ***alaba'os***, se consideran cantos ceremoniales litúrgicos, ya que se los interpreta para acompañar las ceremonias que tienen que ver con la muerte de un ser humano, que en el caso del *chigualo* al morir el niño/a, pasa de la 'amargura' de la agonía y llega a la 'dulzura' de la muerte, que lo glorifica, por lo que no es una ceremonia triste, más bien lo contrario, es llena de esperanza, de luz, con la alegría de la glorificación del angelito que subió a estar al lado de Dios y podrá interceder por los pecadores. Por el contrario, cuando es el funeral de un adulto/a, los cantos de *alaba'os* y *salves* son lúgubres, de lamentos y pedido de perdón por sus pecados y la liberación de su alma.

CALENDARIO DE CELEBRACIONES A LAS VÍRGENES Y SANTOS

El siguiente cuadro es un recorrido por el calendario de las celebraciones a cada virgen y santo, de acuerdo a la devoción de cada pueblo, en las cuales se interpretan *arrullos* a lo divino, *loas* y *alabanzas*.

- **Reyes Magos**, se celebra durante los días **6, 7 y 8 de enero**, fiesta en la cual las matriarcas de la comunidad se disfrazan de cucuruchos¹³, para poner orden, pues toman el mando durante los tres días de los Reyes Magos. Esta celebración se preserva y aún se realiza en las comunidades de las parroquias Borbón y Concepción al norte de Esmeraldas.
- **San José**, su fiesta el **19 de marzo**. Se celebra en la parroquia del mismo nombre, ubicada a orillas del río Cayapas en el cantón Eloy Alfaro.
- **Viernes Santo**, la ceremonia se realiza con cantos de Alabaos, por la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesús Cristo. En las parroquias 5 de Junio – Wibí y Concepción del cantón San Lorenzo; y Selvalegre, Colón Eloy y Timbiré del cantón Eloy Alfaro, durante la Semana Santa, se realiza todo un despliegue representativo de la pasión, captura, muerte y resurrección de Cristo, en el cual participa toda la comunidad, en cada una de estas parroquias. Las personas mayores dirigen esta ceremonia y asignan, según sus comportamientos, el papel que debe cumplir cada participante, desde los ‘soldados romanos’, hasta Jesús Cristo, pasando por la virgen María, María Magdalena, Barrabás, Caifás, Herodes, Poncio Pilatos, el ladrón bueno, el ladrón malo y demás personajes de este acontecimiento histórico.
- **San Antonio**, su fiesta se celebra con arrullos a lo divino el **13 de junio**.
- **San Juan**, su fiesta se celebra con arrullos a lo divino el **24 de junio**. También esta fecha se celebra el **Corazón de Jesús**.

13 Los Cucuruchos es una tradición festiva que se realiza con motivo y en representación de la llegada de los Reyes Magos cada 6 de enero. Los Cucuruchos se representan con varias formas de disfrazarse, que parodian y ridiculizan las representaciones simbólicas del poder, desde el machista y patriarcal sistema de vida en las comunidades, al punto que las mujeres se disfrazan de varones; hasta la burlesca y satírica forma de representación del militar, del cura, de la autoridad de turno, etc., que realizan principalmente las mujeres de la comunidad. El primer día representa a Melchor y los disfraces giran en torno a los ‘blancos’; el segundo día representa a Gaspar y los disfraces giran en torno a los ‘indios’; y el tercer día representa a Baltasar y los disfraces giran en torno a los ‘negros’. Destacan los disfraces de ‘Mono diablo’, ‘Hojarasquín’, las reinas (representadas por varones) y distintos personajes de las autoridades del pueblo, que son ridiculizados (aportes de Juan Ayoví Caicedo).

- **San Pedro y San Pablo**, su fiesta se realiza en el barrio El Panecillo de Esmeraldas, cada **29 de junio**. Es una ceremonia en la cual los pescadores de Esmeraldas, hacen sus ofrendas al mar, en agradecimiento, por la riqueza de especies marinas recibidas.
- **Virgen del Carmen**, su fiesta con arrullos a lo divino se realiza el **16 de julio**. La fiesta grande la realizan las mujeres vendedoras y trabajadoras del Mercado Municipal de Esmeraldas. También le celebran en el sector de la Isla Piedad.
- **Santa Rosa y San Ramón**, su fiesta se realiza con arrullos del ‘Román Román’, cada **30 de agosto**. Se celebra en los cantones Atacames y Quinindé; y, en la parroquia Rocafuerte del cantón Ríoverde.
- **Las Marías**, es la fiesta en la que todas las mujeres son María la virgen. Esta celebración se realiza cada **8 de septiembre**, que en la religión africana Yoruba, es el día de la Diosa Ochún, la Virgen de la Caridad, la Miel de Abeja.
- **Virgen de las Mercedes**, su fiesta se realiza con una balsada por el alto río Santiago, cantándole arrullos a lo divino cada **24 de septiembre**. La celebración fuerte se realiza en la parroquia Vargas Torres – Playa de Oro, del cantón Eloy Alfaro.
- **Ángel de la Guarda**, su celebración se realiza cada **1 de octubre**, principalmente en la comunidad La Peñita, recinto de la parroquia Borbón del cantón Eloy Alfaro.
- **Romería acuática que celebra a San Martín de Porres**, se realiza cada **3 de noviembre**, con una romería acuática hacia su altar mayor ubicado en el poblado de **Canchimalero**, perteneciente al pueblo de Limones cabecera cantonal de Eloy Alfaro.
- **Virgen de la Candelaria**, su fiesta se realiza cada **15 de noviembre**. Es conocida también como la **Virgen de los Músicos**.
- **La Pura y Limpia Concepción**, su fiesta se realiza con cantos de arrullos a lo divino cada 8 de diciembre, principalmente, en la parroquia Concepción del cantón San Lorenzo.
- **Arrullos a lo divino que celebran la Noche Buena por el Nacimiento de Jesús**, la noche del **24 amanecer 25 de diciembre**, que es la Navidad. En la cultura afro-esmeraldeña, los cantos que se interpretan en esta celebración, son arrullos del nacimiento, a diferencia de los *villancicos* que se entonan en las comunidades mestizas y de otros pueblos.

Todas estas celebraciones, tienen una fuerte carga de la espiritualidad afro, aunque se interpretan y celebran en lengua española, conforme al santoral católico, son de indiscutible expresión afrodescendiente, por todo lo que denota su alegría, extroversión y vibraciones intensas de los cantos y formas de ejecutar de los tambores.

La fuerza de la espiritualidad afro está presente en cada uno de sus cantos religiosos y en cada una de las ceremonias que realiza; incluso, si son a lo humano, siempre tienen una gran carga de espiritualidad que caracteriza al pueblo afrodescendiente.

BIBLIOGRAFÍA:

Escobar, Remberto; y, Valencia, Lindberg. *Memoria viva, costumbres y tradiciones esmeraldeñas*. Quito, 1998.

Estupiñán, Telia. *Azabache*. Esmeraldas: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997.

García, David. *Instrumentos y ritmos negros esmeraldeños*. Esmeraldas: Universidad Católica – Esmeraldas, 1989.

“Oludamare, dios en la cultura Yoruba”. <https://www.cibercuba.com/lecturas/oludamare-dios-en-la-cultura-yoruba>

Ramírez de Morejón, Mireya. *Folklore de la zona norte esmeraldeña*, Colección Pambil, n° 8. Esmeraldas: Banco Central del Ecuador, Sucursal Esmeraldas, 1984.

Valencia, Tomás. *Relatos del Río Santiago*. Obra inédita.

EDO

JUAN CARLOS PANCHI

CONCIERTOS DE
CANDELABRO:
RECONSTRUCCIÓN DE LOS
RECITALES DE MÚSICA DE
CÁMARA RELACIONADOS A
LA OSNE

Edosonía, n° 05, p. 66-85. Quito, 2025.



CONCIERTOS DE CANDELABRO: RECONSTRUCCIÓN DE LOS RECITALES DE MÚSICA DE CÁMARA RELACIONADOS A LA OSNE

JUAN CARLOS PANCHI CULQUI*

Resumen

Este estudio analiza los conciertos de música de cámara en el panorama musical de Quito durante la segunda mitad del siglo XX, con especial énfasis en la participación de los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en estos recitales. A través de una revisión documental y hemerográfica, esta investigación ofrece un primer acercamiento al conocimiento de las agrupaciones y el repertorio ecuatoriano, con el propósito de comprender la dinámica de los conciertos de música de cámara en este contexto.

Palabras clave: música de cámara, compositores ecuatorianos, conciertos de candelabro, Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

Abstract

This study explores chamber music concerts within the musical landscape of Quito during the second half of the 20th century, with a particular emphasis on the participation of musicians from the National Symphony Orchestra of Ecuador in these recitals. Through a documentary and periodical review, the research provides an initial approach to understanding Ecuadorian ensembles and repertoire, aiming to comprehend the dynamics of chamber music concerts in this context.

Key words: chamber music, Ecuadorian composers, candlelight concerts, National Symphony Orchestra of Ecuador.

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

Introducción

El término “música de cámara” hace referencia a la música académica europea interpretada por un pequeño ensamble, destinada a ser ejecutada en un espacio íntimo, donde cada instrumento cumple un rol destacado, similar al de un solista, y se caracteriza por una profunda interacción entre los músicos, una característica que se define claramente desde la época de Beethoven. Aunque tradicionalmente asociado a la música académica, este concepto también se puede aplicar a cualquier grupo pequeño que interpreta algún tipo de música, y que a lo largo de la historia ha sido una actividad social en la que las personas se reúnen para hacer música.



Figura 1: London Sextet: Augusto Terán (flauta), Teodelinda Terán (cello), Pedro Paz (violín), Enrique Terán (violín), Sidney Knapp (piano), Alfredo Fernández Aspra (violín).

La dinámica de la música de cámara en el Ecuador ha sido documentada en diversos escritos de músicos ecuatorianos y artículos de prensa del país. Un ejemplo de ello es el boletín conmemorativo de los 50 años de vida del Conservatorio Nacional de Música, que incluye el artículo: “El Cuarteto Terán, reminiscencias sentimentales” escrito por el músico y profesor del Conservatorio Víctor A. Paredes. En este artículo se aborda de manera sucinta el contexto de creación del cuarteto, su trayectoria y la relevancia de esta agrupación, que desde agosto de 1925 ha contribuido al desarrollo de la música de cámara en Quito. Así mismo, en un artículo del diario *El Comercio* de 1937,



Figura 2: Segmento de programa de mano en que se señala que como parte de las actividades pro-orquesta sinfónica actuará el cuarteto de cuerdas dirigido por Tomás Ortiz. Quito, junio, 1948. Col. AEQ.

se expone una crónica sobre un recital de música de cámara organizado por la Sociedad de Artistas con la participación del “Cuarteto de Cuerdas Pro-Arte”¹, donde se manifiesta el valor estético, la actitud de los intérpretes frente a las obras y la importancia de estos conciertos en el entorno social de Quito. Finalmente, Pablo Guerrero, en la *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, destaca la importancia de Enrique Terán² en la difusión y práctica de la música de cámara en Quito. Es Terán quien funda un primer grupo de música de cámara, denominado “Cuarteto Terán-Bueno,”³ también crea el ensamble “London Sextet,”⁴ que realiza varias presentaciones en Quito en 1910.

Desde la época del Cuarteto Terán y de las agrupaciones mencionadas, en la primera mitad del siglo XX, la música de cámara en Quito ha contado con diversos espacios de difusión de música de cámara, impulsados por diversas instituciones empeñadas en la difusión musical. En este contexto, destacados artistas como Bogumil Sykora, Joshep Matza, Jascha Heifetz ofrecen recitales de cámara, enriqueciendo la escena musical de la capital. Así mismo, el Sindicato Ecuatoriano de Artistas y Músicos (SEDAM) desde 1947, proponen una campaña pro-creación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, donde la música de cámara es un eje para este propósito.

- 1 Integrantes del Cuarteto de Cuerdas Pro Arte: Raquel Arévalo, primer violín; Manuela de Freile, segundo violín; Francisco Alexander, viola; y Nicanor Muller, violoncelo.
- 2 Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito: Conmúsica, 2004, 1352.
- 3 Integrantes del Cuarteto Terán Bueno: Enrique Terán, violín; Augusto Terán, flauta; Teodelinda Terán, Chelo; y Gustavo Bueno en el piano.
- 4 Integrantes del London Sextet: Alfredo Fernández Aspra, Sidney Knapp, Pedro Paz, Teodelinda Terán, Augusto Terán y Enrique Terán.

Antecedente histórico de la música de cámara en la OSNE

En la segunda mitad del siglo XX, la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el propósito de aportar con el inicio de las actividades musicales de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador contrata a varios músicos españoles para apoyar con este objetivo. El 24 de abril de 1955 arriban a Quito los músicos Ernesto Xancó, Luis Benejam, José Rodríguez y Roberto Plaja, quienes conforman un Cuarteto de Cuerdas que tiene como finalidad brindar conciertos de manera regular al público quiteño y difundir un repertorio de música de cámara. Además, su presencia contribuye a los esfuerzos locales por consolidar el inicio actividades musicales de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, un proyecto largamente anhelado por varios músicos ecuatorianos y varias instituciones del país.

El cuarteto de cuerdas ofrece un primer concierto el 27 de mayo de 1955 en el Auditorio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) ejecutando obras de Haydn y Beethoven⁵. El 17 de junio de 1955, la Casa de la Cultura y la Universidad Central del Ecuador presentan un concierto de cámara⁶ dedicado a los estudiantes de la universidad, del Conservatorio Nacional de Música y de los cursos superiores de los colegios con obras de Mozart y Tchaikovski. El 22 de julio de 1955, en el Teatro Sucre, se

5 En este recital se ejecutan el *Cuarteto en re menor*, Op. 9 No. 4 de Joshep Haydn y el *Cuarteto en sol mayor*, Op. 18 No. 2 de Ludwing van Beethoven.

6 En este concierto se interpreta el *Cuarteto No. 5 en la mayor* de W. A Mozart y el *Cuarteto en re mayor*, Op. 11 de P. I. Tchaikovski.

GRAN CONCIERTO DEL
CUARTETO DE CUERDA DE LA CASA DE
LA CULTURA ECUATORIANA
con
MEME DAVILA DE BURBANO
PIANISTA
Viernes 22 de Julio, a las 6.15 p. m., en el
Teatro Sucre
PROGRAMA SCHUMANN

PRECIOS:	
Palcos de primera, con 5 entradas	\$ 60,00
Palcos de segunda, con 5 entradas	40,00
Butacas	10,00
Lunetas	7,00
Galerías	3,00

Localidades en venta en la boletería del Teatro Sucre.
NOTA: El producto de este concierto se destinará exclusivamente al fomento del arte musical.

Figura 3. Promoción de recital. *El Comercio*, 20 julio, 1955.

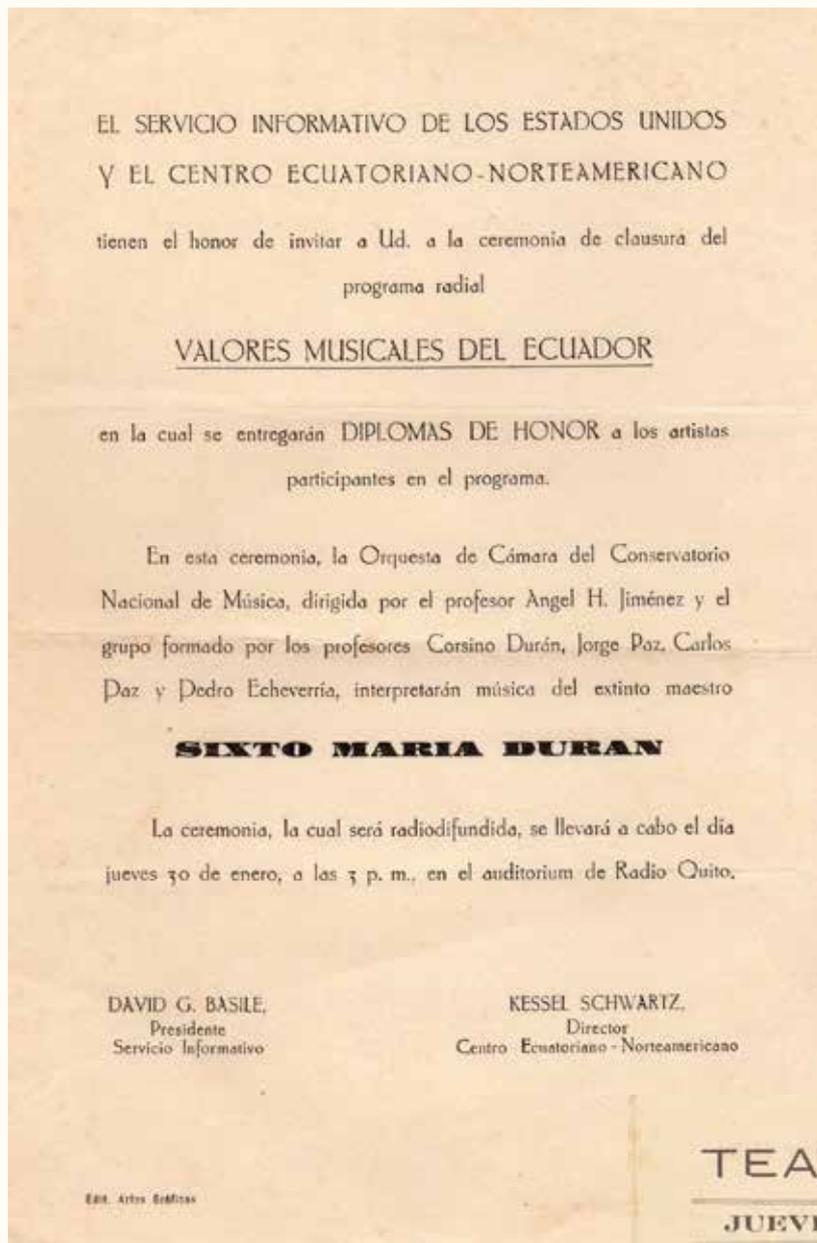


Figura 4. La Orquesta de Cámara dirigida por el músico Ángel Honorio Jiménez, presentó un concierto con música del compositor Sixto María Durán (fallecido el 13 de enero de 1947). Col. AEQ.

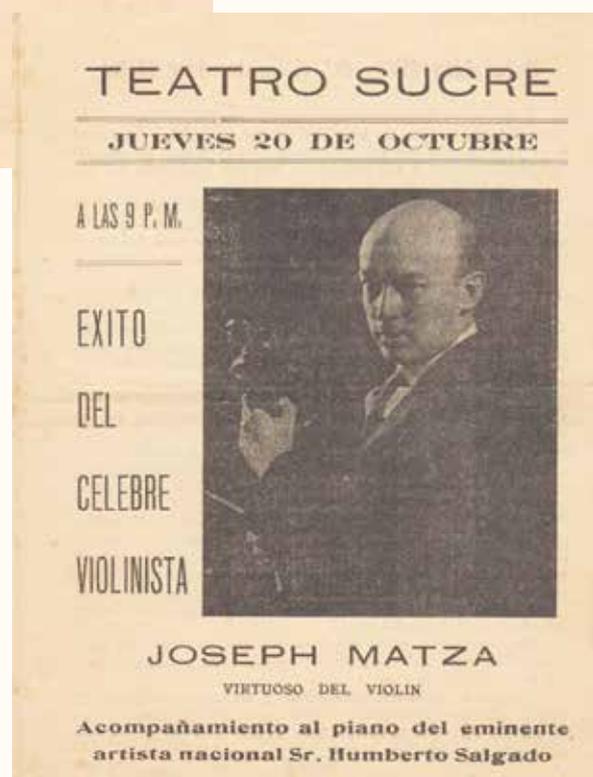


Figura 5. Los músicos Luis Humberto Salgado y Juan Pablo Muñoz Sanz eran los acompañantes de los músicos extranjeros que venían a presentarse en nuestro medio. Portada de programa de mano del violinista Joseph Matza que actuó en el Teatro Sucre en 1949. Col. AEQ.

presenta un nuevo concierto de cámara⁷ con la participación del Cuarteto de Cuerdas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la pianista Memé Dávila ejecutando obras de Schuman.

Para 1956, varias instituciones en Quito se encargan de promover y difundir a través de conciertos la música académica en Quito. El Conservatorio Nacional de Música anexo a la Universidad Central del Ecuador, contrata músicos extranjeros para fortalecer el proceso formativo musical y en miras de consolidar una orquesta sinfónica y grupos de cámara⁸, gran parte de estos músicos contratados serán miembros de la OSNE. La Sociedad Filarmónica de Quito (SFQ)⁹, fundada en 1952, tiene como misión la difusión de la cultura musical a través de la presentación de músicos de alto nivel, con énfasis en la educación, y organiza diversos recitales con la participación de artistas nacionales e internacionales. Además, varias emisoras locales¹⁰ incluyen en su programación música académica, incluyendo la música de cámara, lo que contribuye a fomentar su difusión y apreciación.

Recitales de música cámara en 1957

La actividad musical en Quito en 1957 adquiere gran relevancia, especialmente por los conciertos de temporada ofrecidos por la Orquesta Sinfónica Nacional. A través de presentaciones mensuales, la orquesta consolida un espacio permanente para la apreciación de la música académica. Por otro lado, la Sociedad Filarmónica de Quito presenta conciertos y recitales con solistas internacionales. Además, en colaboración con la Orquesta Sinfónica Nacional, varios artistas de renombre se presentan como solistas junto a la orquesta, enriqueciendo la oferta musical de la ciudad. En esta misma línea, la Casa de la Cultura Ecuatoriana desempeña un papel fundamental en el impulso del arte musical, facilitando y apoyando la realización de conciertos. Así mismo, esta entidad gestiona y amplía la asignación presupuestaria destinada al sostenimiento de la orquesta, asegurando su continuidad y desarrollo.¹¹

Los gobiernos extranjeros, a través de sus representaciones culturales en Quito, presentan a notables solistas para el deleite del público. En este contexto,

7 Las obras ejecutadas son el *Cuarteto en la menor*, Op. 41 No. 1 y el *Quinteto con piano en mi bemol*, Op. 44 de R. Schumann

8 "Será totalmente reorganizado el Conservatorio de Música". *El Comercio*. Quito, 10 septiembre, 1956.

9 La Sociedad Filarmónica de Quito presenta en estos primeros años a grandes artistas como: Alfred Cortot, Artur Rubenstein, Jascha Heifetz, Igor Bezrodny, entre otros.

10 Radio Casa de la Cultura, Radio Quito, Radio HCJB, Radio Atahualpa, Radio Cordillera y la Radiodifusora del Departamento Municipal de Educación y Cultura Popular que mantenía conciertos dominicales con música académica y obras interpretadas por la Banda Municipal.

11 "La música en Quito en 1957". *El Comercio*, Quito, 1 enero, 1958.



Figura 6. Recital de Piano. *El Comercio*, 11 marzo, 1957.

la Embajada de Estados Unidos auspicia la presentación del violinista Joseph Fuchs y el pianista Daniel Ericourt; la Embajada de Alemania, la del violonchelista Hermann von Beckerath; y la Embajada de Italia, la del pianista Marcello Abbado. Así mismo, el Club Femenino de Cultura (CFC), el Centro Ecuatoriano Norteamericano y la Alianza Francesa contribuyen a la vida musical de la ciudad mediante la presentación de recitales y conciertos.

El Conservatorio Nacional de Música en septiembre de 1956, bajo la dirección de Gerardo Alzamora y con el apoyo del Dr. Alfredo Pérez Guerrero, rector de la Universidad Central del Ecuador, inicia un proceso de reorganización académica¹² con el objetivo de fortalecer la formación musical en este centro educativo. Sobre esta iniciativa, se contrata a profesores extranjeros y, a partir de 1957, con la participación de los docentes de la institución, se organizan varios recitales de música en el entorno universitario. La pianista francesa Françoise Lambert, una de las primeras profesoras contratadas por la universidad en este nuevo período de gestión del Conservatorio, ofrece un recital de piano el 21 de marzo de 1957 en el Teatro Sucre por un aniversario de la Universidad Central del Ecuador con obras de Bach, Mozart y Chopin, su interpretación es ponderada de una frescura singular, con un fraseo limpio y sonido purísimo y logro

12 Esta reorganización suprime la jornada nocturna. El Consejo Universitario expide un nuevo reglamento sobre la edad para el ingreso al conservatorio. Se reduce el personal de profesores para contratar maestros extranjeros en las especialidades de piano, canto, dirección de coros, cello, violín e instrumentos de viento.

de matices que hacen sea una interpretación magistral¹³.

El 24 de abril, con el auspicio del Ministerio de Educación y la Casa de la Cultura, se realiza un concierto instrumental-lírico en honor a los 50 años de vida profesional de Francisco Salgado donde se ejecutan varias de sus obras. Las composiciones que se integran son: *Tríptico a la bien amada* ejecutada por Gustavo Salgado; *Aires de mi tierra*, *Balada* y la fantasía para piano *La sierra y el litoral ecuatoriano*, obras ejecutas por Luis H. Salgado. La pianista Aliz Fernández ejecuta *Huelga de campesinos*; Yolanda Salgado toca al piano la danza ecuatoriana *Paisaje andino*. El violinista Alfonso Correa y la pianista Inés Jijón interpretan la romanza para violín y piano *Por el sendero de tu cabaña*. El cierre de este recital integra las obras vocales *Los vencedores*, *Tu voz*, *Canción indiana* y *Sembrando espinas* interpretadas por Luis Cano e Hipatia Bucheli.

El 31 de mayo, en el Teatro Sucre, se presenta un recital de los profesores europeos contratados por el Conservatorio Nacional de Música, el cantante austriaco Leopold Winklhofer, el violonchelista francés Yves L'Helgoualch y el cornista suizo Max Jurth, los dos últimos miembros de la orquesta sinfónica.

Bajo el auspicio de la Sociedad Filarmónica, varios son los recitales presentados en Quito en 1957¹⁴, entre los más

13 "Pianista francesa Françoise Lambert conquistó aplausos en Teatro Sucre". *El Comercio*. Quito, 22 marzo, 1957, 6.

14 Luis Galvez presenta un recital de piano el 27 de mayo con obras de Bach, Mozart, Chopin, Schuman, Liszt, Albeniz, Rodrigo y Ravel;



Figura 7. Profesores del CNM. *El Comercio*, 31 mayo, 1957

relevantes se puede mencionar al violinista ruso Henri Lewkowitz y la pianista Francoise Lambert, que presentan un recital de cámara el 21 de mayo de 1957 en el Teatro Sucre. El 29 de mayo se presenta el violinista norteamericano Joseph Fuchs con acompañamiento del pianista Arthur Balsam interpretando obras de Bach, Mozart, Brahms, Porter, Falla, Bloch y Paganini. El cierre de la participación de artistas internacionales en esta primera mitad de año bajo el auspicio de la SFQ se lleva a cabo con los recitales del pianista alemán Gerd Kaemper el 4 de junio y el pianista francés Daniel Ericourt el 2 de julio.

El organista norteamericano Russell Woollen se presenta el 21 de junio con el apoyo del Conservatorio y la Embajada de Estados Unidos en concierto donde se puede escuchar en órgano eléctrico un concierto de música académica en el Teatro Sucre. El 1 de julio se presenta un segundo recital de la pianista Francoise Lambert con un repertorio de música francesa en el auditorio del Club Femenino de Cultura¹⁵. El 8 de julio actúa el arpista Nicanor Zabaleta en el Teatro Sucre ejecutando obras de Bocha, Mehul, Alvars, Glinka, Prokófiev y Salcedo en un recital para arpa sola. El 18 de Julio, la compositora Mercedes Silva Echanique presenta un recital de música estilizada ecuatoriana en formato de orquesta de cámara, bajo la dirección de Enrique Espín Yépez. El evento, promovido por la radiodifusora de la Casa de la Cultura, se realiza en honor a la presidenta de la SFQ, María de las Mercedes Uribe. Un nuevo recital se ejecuta el 9 de septiembre en la Casa de la Cultura con el tenor Jaime Kalinhoff acompañado por la profesora del Conservatorio Francoise Lambert. En la Casa de la Cultura, el



Figura 8. Mercedes Silva. *El Comercio*, 23 julio, 1957

15 El 6 de octubre se presenta la pianista portuguesa Bela Ribei-ro con un programa de compositores lusitanos

19 de noviembre se presenta un recital de la soprano Rina Falconieri, el tenor Nerino Negri y el barítono Sergio Jotti, todos artistas italianos.

El 11 de octubre de 1957 se presenta un concierto en colaboración con la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Embajada de Alemania con la participación del violonchelista alemán Hermann von Beckerath. En este concierto se ejecutan cinco obras, la primera fue orquestal y el resto fue un recital acompañado por Françoise Lambert en el piano.

Recitales de música de cámara en 1958

Los recitales de cámara en la ciudad Quito en 1958, tiene un gran impulso a través del aporte de varias instituciones públicas y privadas que patrocinan y auspician los recitales de cámara. Así, la Casa de la Cultura presenta al violinista chileno Pedro D'Andurain y al pianista Enrique Fenster en dos recitales los días 2 y 3 de enero en el aula Benjamín Carrión de la CCE. El 13 y 14 enero, la Sociedad Filarmónica de Quito y la CCE auspician dos recitales al pianista belga Tibor Yusti. El 8 de abril, se presenta Zobeida Jiménez, soprano guayaquileña, junto al pianista Enrique Fenster ejecutando obras de Marcello, Pergolesi, Mozart, Bach, Beethoven, Brahms, Schubert, Massenet, Puccini con el auspicio de la Casa de la Cultura y del Ministerio de Educación, en el Teatro Sucre. El 5 de junio en la Alianza Francesa, hay un recital de violín y piano con la participación de Françoise Lambert y el violinista Luis Benejam. El 10 de julio la CCE, la SFQ y el Club Femenino de Cultura presenta el recital de la soprano quiteña Mercedes Páez con el pianista Bela Ribeiro.



Figura 9. Quinteto del CNM. *El Comercio*, 20 julio 1958.

**EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA
Y
EL CLUB FEMENINO DE CULTURA**

Tienen el honor de invitar al culto público de Quito al recital de piano que ofrece el señor MESIAS MAIGUASHCA GUEVARA, alumno de la Profesora Françoise Lambert, en el local del Club, altos del Teatro Sucre, el día de hoy a las 6:30 p. m.

PROGRAMA

Dos Sonatas	D. SCARLATTI
Sonata en do mayor	W. A. MOZART
NOVELETA	S. SCHUMANN
BALADA Nº 1	F. CHOPIN
SONATINA	M. MAIGUASHCA
Romanza	A. JIMENEZ
Sevilla	I. ALBENIZ
Seguidillas	I. ALBENIZ

GERARDO ALZAMORA,
Director del Conservatorio,
FLORENCE DE COLOMA,
Presidenta del Club.

—NOTA: LA ENTRADA ES LIBRE—

Figura 10. Afiche recital. *El Comercio*, 23 julio, 1958.

SOCIEDAD FILARMONICA DE QUITO

PRESENTA UN
RECITAL DE MUSICA
de la compositora ecuatoriana
MERCEDES SILVA ECHANIQUE
el día de hoy 15, a las 6:30 p. m., en el
TEATRO NACIONAL SUCRE

Bajo los auspicios de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y dentro de su programa de fomento de la Música Nacional. Colaboran los duetos Hermanas Mendoza Suasti, Benítez Valencia y el tenor Oscar García, con la orquesta de 36 profesores miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional y bajo la dirección de LUIS BENEJAM y ENRIQUE ESPIN YEPEZ.
Agosto, 15 de 1958.

Figura 11. Recital de música. *El Comercio*, 15 agosto, 1958.

SOCIEDAD FILARMONICA DE QUITO

Presenta un Recital de Música de la compositora ecuatoriana



MERCEDES SILVA ECHANIQUE,

el día de hoy martes, 19 del presente, a las 9 y 15 p. m. en el

TEATRO SUCRE

con los auspicios de la Casa de la Cultura y la intervención de los Profesores de la Orquesta Sinfónica Nacional. Dirección: Profesores Enrique Espin Yépez y Luis Benezam.

Figura 12. Recital de música ecuatoriana. *El Comercio*, 19 agosto, 1958.

CONCIERTO DEL CUARTETO DE CUERDAS EN HONOR DE ESTUDIANTES EXTRANJEROS



actuación del Cuarteto de Cuerdas, ofrecido anteanoche en el Teatro Nacional Sucre, en honor de los profesores y estudiantes extranjeros que concurren al Ciclo Internacional de Verano y que fue organizado por la Sociedad Filarmónica Nacional y la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. Se interpretó música de Claudio Auzas, Víctor Paredes, José I. Canelo y Enrique Espin Yépez. Tuvieron una lucida actuación artística.— (Foto EL COMERCIO, de Pacheco).

Figura 13. Cuarteto de cuerdas. *El Comercio*, 23 agosto, 1958.



El cuarteto de cuerdas que dirige Ernesto Xancó, en el momento que actuaba en el Candlelight Concerts. Aparecen de izquierda a derecha Luis Benezam, Egon Fellig, Ernesto Xancó y de espaldas José Rodríguez de la Fuente. (Foto Pacheco).

Figura 14. Cuarteto de cuerdas. *El Comercio*, 2 junio, 1958.

CONCIERTO ANUAL DE PROFESORES DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA



Figura 15. Recital de piano. *El Comercio*, 18 julio, 1958.

En el Teatro Sucre, se ofreció un concierto de Música de Cámara y canto, por la finalización de cursos, con la participación de destacados profesores del plantel y sus alumnos. Fue un acto de alta categoría artística. (Foto *El Comercio*, de Paceco).

El 29 de junio el Cuarteto de Cuerdas “Quito” integrado por los violinistas Enrique Espín Yépez y Pedro Echeverría, viola Jorge Paz e Yves L´Helgoualch en el chelo, todos miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional presentan en Riobamba un recital en homenaje al Colegio Nacional Maldonado. Las obras interpretadas por este cuarteto son de Joshep Haydn, Víctor Aurelio Paredes, Espín Yépez y Pedro Echeverría.

El 27 de agosto se ofrece un recital por el pianista Mesías Maiguashca, Lucrecia Gómez, violín y Manuel Gómez en el oboe para la Facultad de Filosofía de la Universidad Central del Ecuador, donde se ejecutan obras de Beethoven, Albéniz, Vivaldi, Haendel y Nohr. El 26 de septiembre la CCE y el Consulado de Austria presentan un recital con el pianista austriaco Walter Klien con obras de Bach, Busoni, Mozart, Chopin, Debussy y Prokofiev. El 31 de octubre se ofrece en la CCE un recital de la soprano Clara Espinosa con el pianista Enrique Fenster con un repertorio que incluye obras de Dvóřak, Gounod, Bohm, Schubert, Denza y Puccini. El 13 de diciembre, el padre Manuel Mola se presenta en el Teatro San Gabriel, ejecutando un repertorio de Oxinagas, Bach, Mendelssohn, Guilmant, Frack, Dubois, Grecháninov, Ward, Bingham y Callaerts en un órgano eléctrico..

El 16 y 18 de julio de 1958, el CNM, con motivo de la finalización del año escolar, los profesores y estudiantes un recital instrumental y vocal. En este evento

participan los pianistas Françoise Lambert, Claudio Aizaga, Mesías Manguashca y Héctor Bonilla; Manuel Gómez, oboe; Georges Gallandre, fagot; Eduardo Didonato, flauta; Jorge Salgado, clarinete; Max Jurth y Haroldo de León, cornos; Egon Fellig y Enrique Espín Yépez, violines; Jorge Paz, viola; Yves L'Helgoual'ch, violonchelo; Carlos Bonilla, contrabajo; y Leopold Winklhofer, barítono.

El 23 de julio el joven pianista ecuatoriano Mesías Manguashca ofrece un recital en el salón del Club Femenino de Cultura donde estrena una *Sonatina* de su autoría; así como un *Romance* de Ángel Jiménez bajo el auspicio de la CCE y el CFC.

El 15 y 19 de agosto de 1958 la CCE, la SFQ en el Teatro Sucre ofrecen dos conciertos de la compositora ecuatoriana Mercedes Silva Echanique con la participación de una orquesta de cámara dirigida por Enrique Espín Yépez. En este concierto se ejecutan las obras: *Lejanías del alma* (pasillo) arreglo de C. Durán; *No sé nada* (vals), *Tú no has muerto* (pasillo), *Arrebol* (pasillo), *Retorno de amor* (pasillo), *No hay sol como tus ojos* (vals), *Elbita* (pasillo) y *Recuerdos* (pasillo) con arreglos de E. Espín; *Para los dos* (pasillo) y *Gotas de hiel* (pasillo) con arreglos de G. Guevara; *Mi corazón se volvió nieve* (pasillo) con arreglo de J. Becerra, *El agonizar de un corazón* (pasillo) y *Alburas de la luna* (vals) arreglo de J. García. Adicionalmente, las obras *Cómo se va la vida* (pasillo), *Sinfonías del corazón* (pasillo), *Lagrimones de indio* (danzante), *Paquita* (vals), integradas en una *suite*, con arreglos de Luis Benejam. Finalmente, los dúos Benítez Valencia y Hnas. Mendoza Suasti participan como solistas de este recital, acompañados por la orquesta.



Figura 16. Cuarteto de cuerdas. *El Comercio*, 17 junio, 1959

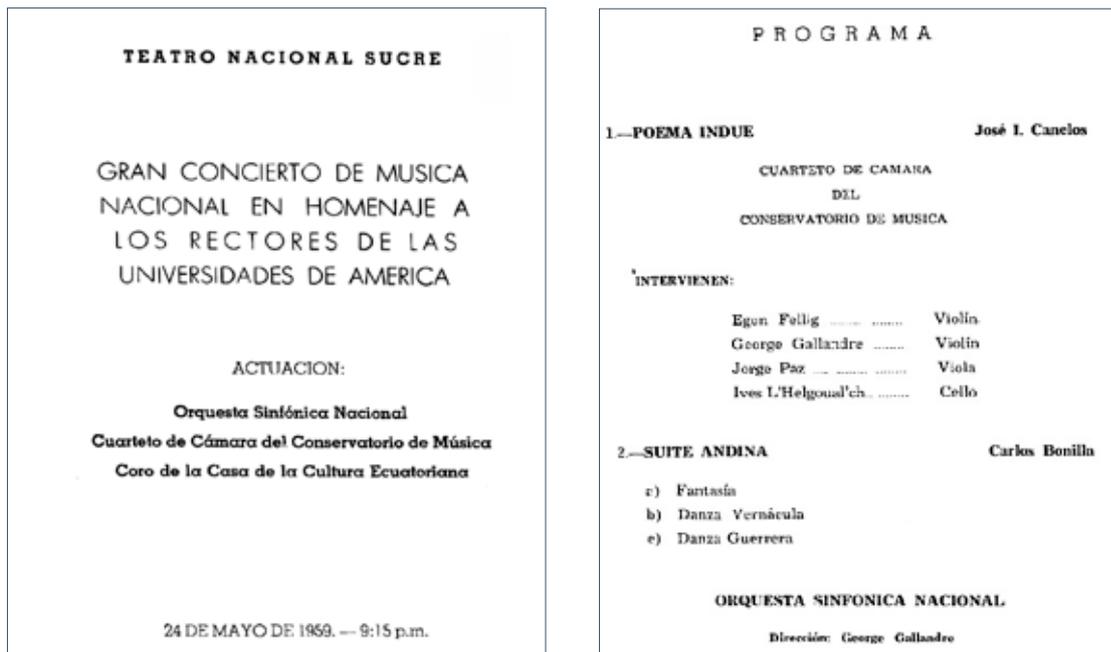


Figura 17: Programa de mano. OSNE 24 de mayo de 1959

EL 21 de agosto en el Teatro Nacional Sucre se realiza un concierto en honor de los profesores y estudiantes que concurren al Primer Ciclo Internacional de Verano organizado por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador y la Sociedad Filarmónica de Quito. En este concierto participa el Cuarteto de Cuerdas, conformado por Egon Fellig y Enrique Espín Yépez, violines; Jorge Paz, viola; e Yves L'Helgoual'ch en el violonchelo. En la primera parte de este recital se interpretan el *Preludio en do menor* de Claudio Aizaga; *Introducción y pasillo en re menor* de Víctor Aurelio Paredes, *Danzante* de Pedro Echeverría; *Poema Indio* de José Ignacio Canelos. En la segunda parte se ejecutan el *Cuarteto en re menor*, *Pasillo en la menor*, *Romanza (Pasional)* de Enrique Espín Yépez.

Conciertos de Candelabro

El año de 1958 marca el inicio de una programación de recitales de música de cámara con el nombre de *Candelight Concerts* auspiciada por la señora Doris de Mantilla, cuyo fin es ofrecer un espacio sostenible para la difusión del repertorio camerístico. Esta propuesta reúne a un grupo de músicos nacionales y extranjeros, todos miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, que a través de un ensamble estable proponen un repertorio de cámara de compositores europeos y ecuatorianos.

El 30 de mayo de 1958 se inicia los recitales de música de cámara que tiene un

Figura 18. Concierto de cámara. *El Comercio*, 10 febrero, 1960.



gran impacto en la vida musical de Quito, el repertorio que se ejecuta son cuartetos de J. Haydn y de L. van Beethoven. Estos recitales se llevan a cabo en los Salones del Quito Tennis Golf Club y están presentados en un ambiente íntimo a la luz de candelabros. El repertorio del segundo y tercer concierto consiste en el "cuarteto americano" de Dvorak y un cuarteto de Luis Benejam, integrante del grupo cameral. La primera temporada de estos conciertos de candelabros se cierra el 17 de julio de 1958 con un repertorio que incluye obras de J. Haydn y A. Dvorak

Recitales de música de cámara en 1959

Durante 1959, los recitales de cámara tienen una actividad regular por parte de músicos nacionales y extranjeros residentes en Quito. Así, los varios recitales de piano son presentados por Nicole L'Helgoual'ch, Françoise Lambert y Celia Zaldumbide Rosales; las sopranos Mercedes Páez e Hilda Olglesser y el organista padre Jaime Mola. Por otro lado, la temporada de los Conciertos de Candelabro empiezan el 16 de junio de 1959 con la actuación del cuarteto de cuerda formado Egon Fellig, Georges Gallandre en los violines; Jorge Paz, viola e Yves L'Helgoual'ch y por el quinteto de vientos integrado por Manuel Gómez, oboe; Eduardo Didonato, flauta; Jorge Salgado, clarinete; Haroldo de León, corno francés y George Gallandres, fagot; todos miembros

de la Orquesta Sinfónica Nacional. El Club Femenino de Cultura propone una serie de recitales denominado “Nuevos Valores,” cuyo propósito es promover a jóvenes músicos.

Como uno de los recitales más notables se puede mencionar al concierto presentado por el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio, integrado por los violinistas Egon Fellig, Georges Gallandre, el violista Jorge Paz y el violonchelista Yves L’Helgoual’ch, en homenaje a los profesores y estudiantes del II Ciclo de Verano de la Facultad de Filosofía y Letras donde se interpreta una *Poema Indue* de José Ignacio Canelos.

Recitales de música de cámara en 1960

Los recitales de cámara “Candelight Concerts”, están presentes en esta temporada con la formación de una orquesta de cámara Candelight, a través de los cuales músicos de la Orquesta Sinfónica participan como solistas destacados. El 9 de febrero de 1960 empieza una serie de conciertos cuya orquesta está conformada de Egon Fellig, Pedro Echeverría, Joshep Haga, Eugene Jordan en los violines; Jorge Paz, viola; Néstor Cueva, violoncello y Teófilo Durán en el contrabajo. En este concierto se estrena la *Tocata y fuga para orquesta de cuerdas* del compositor ecuatoriano Aurelio Ordoñez. El 5 de abril en uno de los conciertos se ejecuta la *Fuga nacionalista ecuatoriana para quinteto de arco* del compositor cayambeño Francisco Salgado.

Durante este año varios artistas nacionales e internacionales presentan recitales de cámara, como Fritzky Pataky en el violín y el pianista Gerard Betsche; los pianistas Arnaldo Tapia de Chile, Bela Ujvari de Hungría, Joel Rosen de USA, la ecuatoriana Alicia Cordero, todos estos músicos tocan el Teatro Sucre. En mayo de 1960, se presenta un recital de música sacra a cargo del violista Gerardo Alzamora, la soprano Hilda Olgisser y el organista Vicente Rodríguez en la Iglesia de Santa Teresita. En el ciclo de recitales “Jóvenes Valores” se presenta la pianista Carmen Enríquez, Luz América Ávila y la violinista Gloria Ávila en el Club Femenino de Cultura. El Cuarteto de Cuerdas “Drole” de Berlín y la Orquesta de Cámara de Múnich son los grupos más destacados que actúan en este año.

Recitales de música de cámara en 1961

Los Ciclos de Verano de la Facultad de Filosofía promulgan el conocimiento de solistas y compositores ecuatorianos a través de conciertos y recitales. Los Candelight Conciertos empiezan la cuarta temporada con la orquesta de cámara conformada por María de Lourdes Rodríguez, Pedro Echeverría y Miguel León en los violines, Jorge Paz en la viola, Néstor Cueva en el violonchelo y Teófilo Durán en el contrabajo, agrupación bajo la dirección de Egon Fellig. En el segundo concierto de esta serie de recitales, el 2 de mayo de 1961, se ejecuta la *Danza ecuatoriana No. 2: Huelga de Campesinos* de



Figura 19. Concierto de candelabro. "Segunda presentación de los 'Candleligh Concert'. Anoche, en el Quito Tennis y Golf Club, se presentó el segundo concierto de la nueva temporada que ofrece el Candleligh Concert. Ofreció a los numerosos asistentes un selecto programa ejecutado con brillantez. En la gráfica aparece, al centro, la soprano Hilda Olgiesser; al extremo derecho Françoise Lambert de Laporte. El conjunto está dirigido por Egon Fellig e integrado por María de Lourde Jarodríguez, Pedro Pablo Echeverría y Miguel León, violinistas; Jorge Paz, viola; y Teófilo Durán, contrabajo". (Foto El Comercio, de José Pérez). *El Comercio*. Quito, 3 mayo, 1961. 1-B.

Francisco Salgado obra para orquesta de cámara. En esta temporada actúan en varios recitales los artistas ecuatorianos

Conclusiones y consideraciones temporales

La difusión y desarrollo de los conciertos de música de cámara en la década de 1950 están fuertemente influenciados por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Los músicos de esta institución dinamizaron la escena musical de la época, impulsando la expansión del repertorio de cámara. En particular, la orquesta permite articular los propósitos artístico-musicales de instituciones como el Conservatorio Nacional de Música, de la Universidad Central del Ecuador, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Sociedad Filarmónica de Quito.

A través de diversos artistas y espacios, donde predominaban la participación de los músicos de la Sinfónica, se promovió activamente la música de cámara. Estos espacios permiten la interpretación de obras de cámara de compositores como Víctor Aurelio Paredes, Enrique Espín Yépez, Mercedes Echanique, Claudio Aizaga, Francisco Salgado, Aurelio Ordóñez, Mesías Maiguashca, Pedro Echeverría y José Ignacio

Canelos, tanto por músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional como por jóvenes intérpretes ecuatorianos.

Agrupaciones como el Cuarteto de Cuerdas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Cuarteto de Cuerdas Quito, el Cuarteto de Cuerdas y la Orquesta de Cámara del Conservatorio, el Cuarteto de Cuerdas Nacional y la Orquesta de Cámara Candlelight desempeñan un papel fundamental en la programación artístico-musical de la capital. Sus miembros, en su mayoría músicos de la orquesta sinfónica y profesores del conservatorio, contribuyen a la difusión de la música de cámara. En este contexto, la Universidad Central del Ecuador se consolida como un espacio clave para la realización de conciertos, junto con el Teatro Sucre, el Tenis Golf Club y la sede del Club Femenino de Cultura.

Finalmente, es importante señalar que el estudio de los repertorios y ensambles sigue en construcción, dada la amplitud y diversidad de propuestas artísticas e instituciones involucradas en este desarrollo cultural durante la segunda mitad del siglo XX. Este impulso estuvo evidenciado principalmente por el inicio de las actividades musicales de la Orquesta Sinfónica Nacional y el fortalecimiento de instituciones como la Universidad Central del Ecuador, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Club Femenino de Cultura, la Sociedad Filarmónica de Quito, entre otras entidades que han auspiciado y promovido esta actividad musical.

BIBLIOGRAFÍA:

- “Brillantemente terminaron ayer las audiciones de Candlelight Concerts.” *El Comercio*. Quito, 6 abril, 1960.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. Programa [*Recital del violonchelista Ernesto Xancó*]. Quito, 30 marzo, 1955.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. Programa [*Cuarteto de Cuerda de la Casa de la Cultura Ecuatoriana*]. Quito, 22 julio, 1955.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana y Sociedad Filarmónica de Quito. Programa [*Recital de música popular estilizada*]. Quito, 15 agosto, 1958.
- “Concierto anual de profesores del Conservatorio de Música.” *El Comercio*. Quito, 18 julio, 1958.
- “Concierto del cuarteto de cuerdas en honor de estudiantes extranjeros.” *El Comercio*. Quito, 23 agosto, 1958.
- Conservatorio Nacional de Música. [*Leopoldo Winklhofer, Yves L’helgoual’ch y Max Jurth concierto instrumental y vocal*]. Quito, 31 mayo, 1957.
- “El Conservatorio Nacional de Música y el Club Femenino de Cultura.” *El Comercio*. Quito, 23 julio, 1958.
- “El recital de música de cámara de la Sociedad de Artistas.” *El Comercio*. Quito, 17 julio, 1937.
- “El viernes se inició la temporada de la serie de Candlelight Concerts.” *El Comercio*. Quito, 2 junio, 1958.
- “Gran Concierto del Cuarteto de Cuerda de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.” *El Comercio*. Quito, 20 de Julio de 1955.

Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (tomo I, tomo II). Quito: Conmúsica, 2002, 2014.

“Iniciáronse ensayos de la Orquesta de Cámara para los Candlelight Concerts.” *El Comercio*. Quito, 4 abril, 1961.

“La iniciación de la temporada de Candlelight Concerts marcó un éxito artístico y social.” *El Comercio*. Quito, 10 febrero, 1960.

“La música en Quito en 1957.” *El Comercio*. Quito, 1 enero, 1958.

“La música en Quito en 1959.” *El Comercio*. Quito, 1 enero, 1960.

“La segunda velada de los Candlelight Concerts se realizará la tarde de hoy.” *El Comercio*. Quito, 2 mayo, 1961.

“La última velada de Candlelight Concerts se realizará el martes.” *El Comercio*. Quito, 18 mayo, 1961.

“La Universidad Central se prepara a celebrar su aniversario de fundación.” *El Comercio*. Quito, 11 marzo, 1957.

“Los alumnos del Conservatorio presentaron una velada que fue aplaudida por el público.” *El Comercio*. Quito, 20 julio, 1958.

“Mercedes Silva Echanique ofreció recital de música.” *El Comercio*. Quito, 23 julio, 1957.

“Nueva Temporada de Candlelight Concerts comienza el martes 18.” *El Comercio*. Quito, 16 abril, 1961.

OSNE, Programa. [*Gran Concierto de música nacional en homenaje a los rectores de las universidades de América*]. Quito, 24 mayo, 1959.

“Otro Candlelight Concert habrá mañana en el Tenis y Golf Club.” *El Comercio*. Quito, 4 abril, 1960.

Paredes, Víctor A. “El Cuarteto Terán”. *Boletín del Conservatorio de Música, Declamación y Coreografía*, vol. I, n° 1, de mayo-octubre, p. 79-82. Quito, 1950.

“Pianista francesa Françoise Lambert conquistó aplausos en Teatro Sucre.” *El Comercio*. Quito, 22 marzo, 1957.

“Primer Candlelight Concerts se ofrecerá mañana en el Quito Tennis y Golf Club.” *El Comercio*. Quito, 8 febrero, 1960.

“Recital único de gala Jascha Heifetz, el más grande violinista del mundo.” *El Comercio*. Quito, 13 junio, 1940.

“Segunda presentación de los Candlelight Concert.” *El Comercio*. Quito, 3 mayo, 1961.

“Será totalmente reorganizado el Conservatorio de Música.” *El Comercio*. Quito, 10 septiembre, 1956.

Sociedad Filarmónica de Quito. *Programa* [Heifetz]. Quito, 10 abril, 1955.

Sociedad Filarmónica de Quito. *Programa* [Igor Bezrodny, uno de los grandes violinistas de la Unión Soviética]. Quito, 21 septiembre, 1956.

“Sociedad Filarmónica de Quito presenta un recital de música.” *El Comercio*. Quito, 15 agosto, 1958.

“Sociedad Filarmónica de Quito presenta un recital de música de la compositora ecuatoriana Mercedes Silva Echanique.” *El Comercio*. Quito, 19 de agosto de 1958.

“Temporada de Candlelight Concerts se reiniciará hoy en Quito Tennis Golf Club.” *El Comercio*. Quito, 9 febrero, 1960.

“Tres profesores contratados por la Universidad debutan la noche de hoy.” *El Comercio*. Quito, 31 mayo, 1957.

“Última velada de Candlelight Concerts se realizará hoy.” *El Comercio*. Quito, 5 abril, 1960.

“Un gran suceso social y artístico la iniciación de “Candlelight Concerts”.” *El Comercio*. Quito, 17 junio, 1959.



EDO

TAMYA MORÁN



YACHAYTANTANAKUY -
TAMYA MORÁN VOCAL METHOD

Edosonía, n° 05, p. 86-106. Quito, 2025.



YACHAYTANTANAKUY -TAMYA MORÁN VOCAL METHOD

LA ENSEÑANZA DE LOS CANTOS TRADICIONALES INDÍGENAS. UN PROCESO PEDAGÓGICO, ANTROPOLÓGICO, CULTURAL Y FONÉTICO

TAMYA MORÁN*

Resumen: Para los pueblos del Abya Yala, el modelo educativo ha sido una preocupación constante, ya que ha sido desarrollado desde un enfoque eurocéntrico, alejado del pensamiento andino, su cosmovisión y sus prácticas comunitarias. El *Tamya Morán Vocal Method, Yachaytantanakuy – Método Vocal Andino* busca contribuir a una educación inclusiva que permita la enseñanza de los cantos tradicionales e indígenas dentro de la academia, profesionalizando su estudio. Este método también fomenta la revitalización del idioma *kichwa* y la integración de las prácticas andinas con su geografía y entorno. Se basa en una investigación rigurosa desde perspectivas pedagógicas, antropológicas, fonéticas y filosóficas, facilitando la comprensión del complejo proceso fisiológico y técnico del canto. Promueve una enseñanza inclusiva que acoge a todas las personas interesadas en aprender el arte del canto y sus diversas sonoridades.

Palabras clave: Canto, metodología, pedagogía andina, sonoridades tradicionales, kichwa.

Abstract: For the peoples of Abya Yala, the educational model has been a constant concern, as it has been developed from a Eurocentric approach, far removed from Andean thought, its worldview and its community practices. The *Tamya Morán Vocal Method, Yachaytantanakuy – Andean Vocal Method* seeks to contribute to an inclusive education that allows the teaching of traditional and indigenous songs within the academy, professionalizing their study. This method also encourages the revitalization of the *Kichwa* language and the integration of Andean practices with their geography and environment. It is based on rigorous research from pedagogical, anthropological, phonetic and philosophical perspectives, facilitating the understanding of the complex physiological and technical process of singing. It promotes inclusive teaching that welcomes all people interested in learning the art of singing and its diverse sounds.

Keywords: Singing, methodology, Andean pedagogy, traditional sounds, *Kichwa*.

En la comprensión cultural de los pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador, un gran desafío radica en cambiar el cómo se los ha percibido desde una visión ajena a la vida andina. Y, más allá de aquella percepción occidental, la importancia y reconocimiento que se debe a los pueblos andinos por su aporte en varios aspectos a la sociedad, entre los que cabe señalar su acción por preservar sus tradiciones que ha permitido a las nuevas generaciones desarrollar distintas herramientas culturales.

En ese marco se propone el presente método pedagógico, al que se ha denominado

* Docente de la Carrera de Artes Musicales-FAUCE. Correo: tsmoran@uce.edu.ec

Tamya Morán Vocal Method - Yachaytantanakuy: Técnica vocal andina e inclusiva, que muestra otra alternativa de la enseñanza y aprendizaje del canto. Este método se complementa de un estudio riguroso y respetuoso desde lo pedagógico, antropológico, fonético y filosófico (cosmovisión andina) permitiendo así entender lo complejo del proceso fisiológico y “técnico” que conlleva el aprendizaje del canto profesional y los cantos tradicionales indígenas, este método mostrará una forma más amplia de las distintas formas de producción del sonido en el significativo y consciente proceso “del cantar”.

El *Tamya Morán Vocal Method* se ha desarrollado desde una necesidad pedagógica para la enseñanza de los cantos tradicionales indígenas, desde la profesionalización académica del canto popular. Este modelo pedagógico reúne aspectos socio-culturales que serán claves de este aprendizaje, además comprende la enseñanza de los cantos tradicionales como tecnología, entendiéndola no como un camino ficticio hacia el “progreso” concebido desde la idea occidental que ha desvirtuado las tecnologías y conocimientos ancestrales andinos, sino desde lo que podríamos considerar como una “tecnología blanda”, que se vincula con la necesidad de preservar la identidad indígena y revitalizar sus prácticas y tradiciones, articulando de manera primordial, métodos educativos y enseñanzas inclusivas con herramientas tradicionales latinoamericanas.

Según Peter Drucker, mencionado en Ferrero y Lerch: “Tecnología es una declaración en cuanto combina *techne* con *logos*, saber organizado, sistemático y con un fin determinado”¹.

En un sentido más práctico, ¹Ferrero y Lerch afirman que tecnología,” es el conjunto ordenado de todos los conocimientos empleados en la producción, distribución y uso de bienes y servicios”. No consiste únicamente en artefactos, sino en el conocimiento que ellos llevan incorporado y en la forma en que la sociedad puede usarlos².

Contrariamente a lo que el colectivo imaginario de la sociedad no *kichwa* piensa (erróneamente) de los pueblos y sus prácticas como “abstractas y subdesarrolladas”. La creación de estas mismas prácticas en bien de la preservación de la identidad y cultura indígena han permitido que se creen metodologías de enseñanza y aprendizaje desde el enfoque indígena, y ahora, a través de este ensayo, desde el enfoque femenino *kichwa*. Las prácticas de los pueblos andinos son una muestra de tecnología existente y constante en la sociedad.

1 Ricardo Ferrero y Carlos Lerch, *¿Qué es en tecnología? Manual de uso* (Argentina: Ediciones Granica S.A. 1997) 13-14.

2 *Ibid.*, 14.

Desde lo pedagógico se ha desarrollado y hecho continuidad del aprendizaje significativo andino o también denominado como *Ishkay Yachay*, muy poco conocido y del que damos cuenta más adelante. Desde lo fonético se relaciona al idioma *kichwa* – *quechua* y sus variantes lingüísticas, además de recrear la comunicación entre lo existente, lo humano y lo natural con el *kuri shimi*³ y sus característicos timbres en la comunicación, haciendo posible la exploración de distintos recursos sonoros y registros vocales. Todos ellos desarrollados desde la vivencia de los pueblos andinos y sus espacios en los que geográfica e históricamente han sido ubicados, manteniendo un sonido y característica única del sonido vocal.

Cabe recalcar que esta la técnica del método es pionera en Ecuador y en América Latina, ya que es una propuesta con un enfoque vocal-profesional, recuperando y reivindicando la identidad sonora de los cantos tradicionales indígenas, cuya intención directa es desarrollar y adaptar las herramientas que existen dentro de la cosmovisión andina y encontrar alternativas de la enseñanza y aprendizaje del canto, para no basarse únicamente en lo que establece la enseñanza tradicional del canto europeo (como única metodología de la enseñanza del canto). De esta manera se busca que la educación en el Ecuador y América Latina contribuya a una educación diversa, intercultural e inclusiva.

Este estudio ha sido una búsqueda intensa de los fundamentos de la cultura andina, desde perspectivas pedagógicas y, reflexivamente hablando, de cómo estos componentes fueron vinculados y orientados hacia la enseñanza del canto, entendiéndolo en todo su concepto como un proceso fisiológico y “técnico” de la voz.

Los registros vocales principales, desde lo académico son: registro de cabeza, pecho y mixto. Desde la concepción de este método vocal, a aquellos se los entenderán como ejes primarios y ejes complementarios al uso de cada uno de los resonadores (entendiendo al cuerpo completo como un resonador y desde el control de la laringe) y la resistencia de pliegues tanto media, baja y alta, subtonos y el canto polifónico, falsete, voz de silbido.

En siguiente gráfico explicamos las diferentes representaciones simbólicas de la cultura andina y las relaciones que se proponen con la voz, sus alturas y su significado:

³ *Kuri shimi*, quichua: lengua o habla de oro.

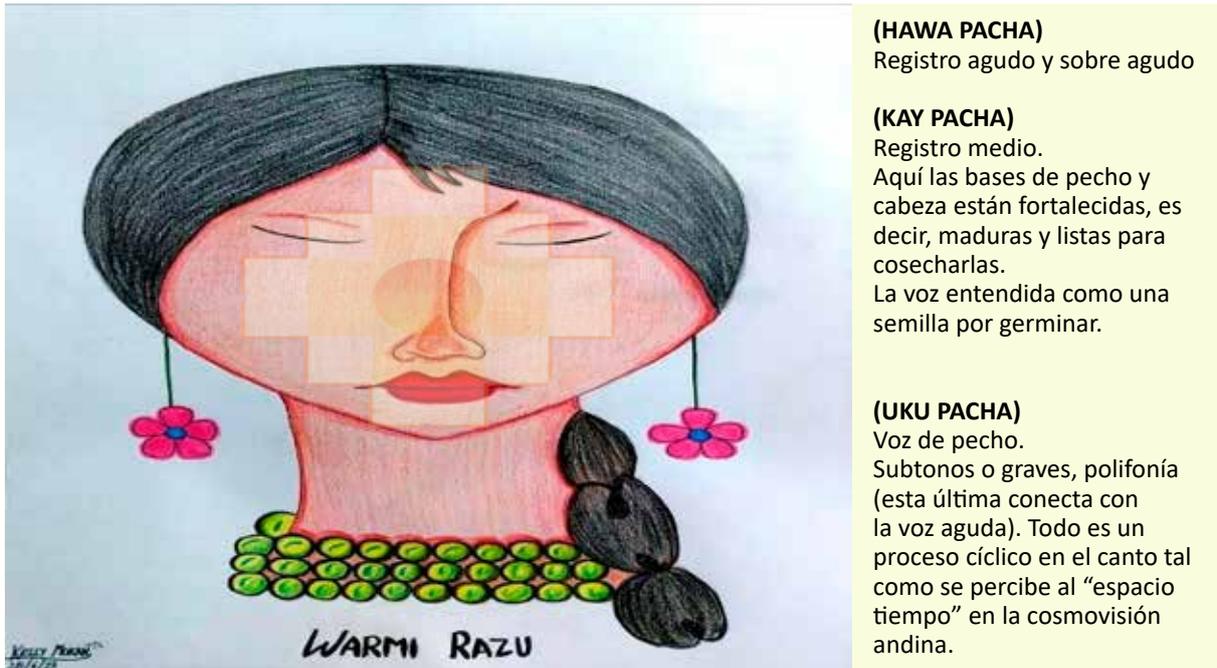


Ilustración 1: Warmi Razu y cosmogonía de pueblos originarios. Autora: Kelly Morán.

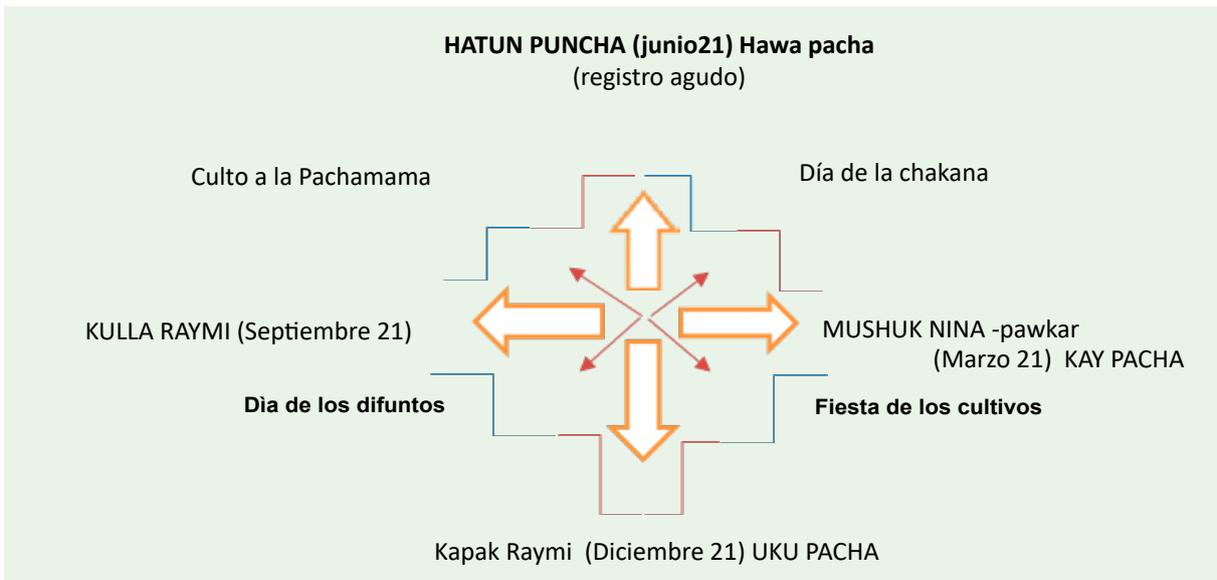


Ilustración 2: Elaboración propia

Para que la explicación sea más didáctica, el método tomará de referencia a la *tawapaqa* o *chakana*, cruz del sur, observando su forma y la descripción de cada una de sus direcciones. A pesar de que su forma principal es de 4 direcciones exactas, tiene sus direcciones secundarias o complementarias. Es decir, todo tiene un sentido complementario, o sea, que lo uno no funciona sin lo otro.

Para este método es primordial involucrar al sistema nervioso central, receptores nerviosos de los músculos, tendones, articulaciones, etc. Se necesita desarrollar un trabajo completamente consciente del sonido no solo en proyección sino de manera interna; es decir, visualizar todo el cuerpo (desde la cabeza hasta las puntas de los pies), músculos, órganos etc. La “propiocepción consciente” no está alejada de la concepción andina y este método la articula como uno de los elementos principales para el aprendizaje del canto.

Por el lado de la cosmovisión y la historia, se ha encontrado otra manera didáctica de la enseñanza de los registros vocales primarios y complementarios relacionándolos con los *raymis*. Para aquello se puede observar el segundo gráfico de la *chakana* que está totalmente relacionada con los 4 *raymis* y cómo también se complementan desde las fiestas primarias y las secundarias, cada una con un número exacto de diferencia y cada una con una función en específico y complementando a otras. Se toma de referencia como eje principal al tiempo-espacio: *kay pacha* (el tiempo presente), *hawa pacha* (el tiempo de arriba) y *uku pacha* (el tiempo de abajo). Para la enseñanza se ha articulado al *hawa pacha* como voz de cabeza, complementarios- voz de silbido, falsete; al *kay pacha*: registro mixto y todas los recursos estilísticos del canto popular con sus resonadores nasales, metálico, *belting*, etc., con relación a la “mix voice”; y, *uku pacha*: registro de pecho, subtonos y canto polifónico, este último conectado con la voz aguda, un proceso cíclico en el canto, tal como se percibe al tiempo-espacio en la cosmovisión andina.

Cada celebración o *raymi* en la cosmovisión andina tiene un orden, desde este sentido se ha partido desde el *Mushuk nina*, relacionándolo con el *Kay Pacha*- registro mixto, y el *Pawkar* describiendo el nacimiento del nuevo año y la madurez de las plantas; después con el *Kapak Raymi* (*uku pacha*-registro grave) o el paso de la niñez a la adolescencia. Así mismo se hace referencia a la voz grave, como muestra el gráfico, la que está por mutar, seguido por el *Kulla Raymi* (*Kay pacha*- registro mixto), relacionándolo con fiesta de la fertilidad y la preparación de la tierra, terminando con el *Hatun Puncha* o *Inti Raymi*: *Hawa pacha*-registro agudo, fiesta de la cosecha y la preparación de las semillas.

Esta referencia de articular a este método con cada fiesta es por su connotación histórica y el uso de ciertos instrumentos primarios como las gaitas⁴ del *Inti Raymi* que son las que ayudarán a encontrar las voces sobre agudas o *whistle voice*, el uso de la resistencia baja de pliegues vocales y no con voz plena.

4 Flautas transversas de carrizo.



Ilustración 2: Estudiantes de la Universidad Central del Ecuador en el Warmi Pucha Cotacachi. Foto de César Patricio Haro.

Otro de los factores importantes a considerar dentro de este método vocal será la inhalación, apoyo, producción del sonido, dosificación, la colocación, dicción, articulación, etc., concebidos como un instrumento musical aerófono o de viento. La enseñanza del canto y el estudio fisiológico de la voz es más complicada de lo que parece ya que es un instrumento musical que está presente pero no se lo puede tocar o “desarmar” como es el caso de otros instrumentos musicales de viento, esta es una de las razones del porqué el aprendizaje se tarda o complica en la mayoría de los casos.

Esta pedagogía recalca la importancia de entender a la voz como un instrumento musical de viento, lo cual permite a los estudiantes visibilizar el proceso de la interpretación vocal. Dentro de la historia musical de los pueblos andinos, sea por necesidad, situación económica o de poder, lo cierto es que los pueblos andinos en su mayoría han sido multifuncionales, y en el caso de la música, no es una excepción; por citar un caso, casi un 60% en una comunidad indígena puede entonar un instrumento musical, ya sea autóctono o de cuerdas y en otros casos, tocan algunos instrumentos de viento y por supuesto no puede faltar el canto colectivo.

Dentro de esta concepción, este método intenta formar cantantes y a la par intérpretes de los distintos instrumentos aerófonos tradicionales y contemporáneos de la cultura andina, ya que estos mismos instrumentos serán los que propicien el aprendizaje de

entender a la voz como un instrumento de viento y permitirá reconocer las distintas formas de apoyo y producción del aparato fonador. El método articula no solo la técnica, sino también la lengua, la historia, la organología regional, entre otros elementos para el aprendizaje del canto popular, *world music* y los cantos tradicionales indígenas. Ningún recurso en este estudio puede desligarse de los otros.

Estudio de la organología

Para este método es vital partir desde las sonoridades tradicionales andinas; en esta pedagogía ser un cantante versátil es algo que se maneja con absoluta seguridad. Aquí se rompe la idea de que la música tradicional y sus recursos vocales estilísticos no complementan el desarrollo profesional del cantante, pasando a ser una herramienta complementaria y significativa.

Recurso principal del método, son los instrumentos aerófonos contruidos de materiales vegetales, cerámicos y animales, donde no puede faltar también la inigualable sonoridad del mar o del agua, muy característico de los pueblos andinos. A partir de estudiar distintos instrumentos aerófonos tradicionales temperados y no temperados, es posible lograr una correcta respiración y postura al cantar.

Cada instrumento de viento tiene un tono asociado a su longitud (la frecuencia natural

Ilustración 3: Estudiantes de la Universidad Central del Ecuador en el *Warmi Puncha* Cotacachi.
Foto de César Patricio Haro.



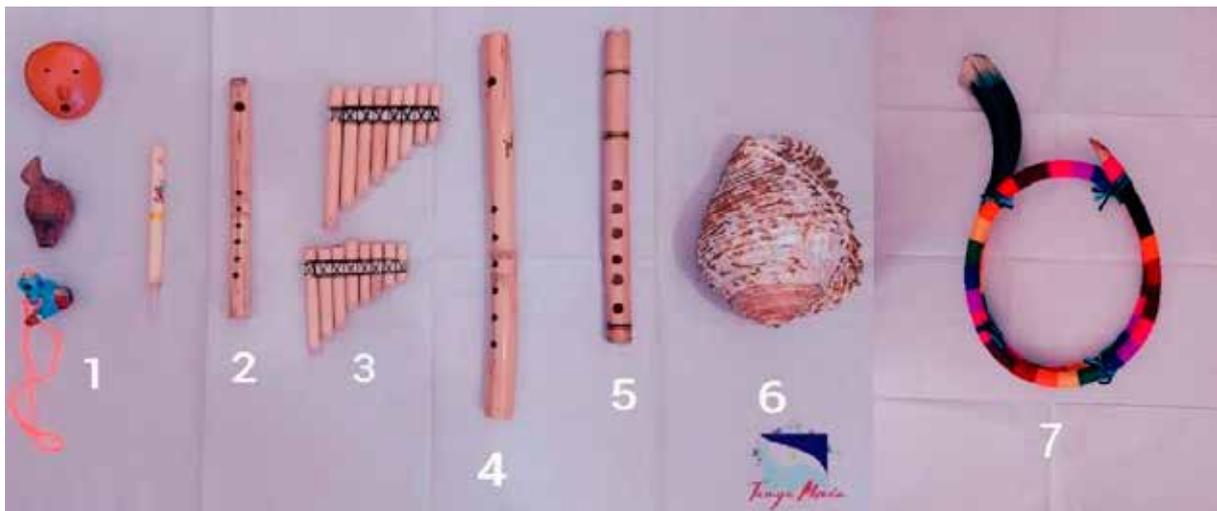


Ilustración 4: Instrumentos aerófonos. Autora: Tamy Sisa Morán.

de su tubo), lo que claramente desde la práctica mostrará que tipo de respiración será la necesaria al momento de cantar. Por otro lado, la frecuencia natural del tubo será la característica que proporciona el sonido único de cada uno de los instrumentos musicales, tal como ocurre con la voz según este método.

En la ilustración de instrumentos de viento se muestran los aerófonos ordenados gradualmente, partiendo desde los más livianos hasta los más pesados⁵ como el “cacho” (entendido como aerófono de madera) y el “churo” (entendido como aerófono de metal), los cuales permitirán al estudiante llegar a la respiración y postura correctas dependiendo del género y sonoridad que se desea al interpretar; en la interpretación de estos instrumentos el estudiante entenderá, desde la práctica, si se requiere de una respiración superior y circular, baja o profunda o una respiración mixta.

Así se comprenderá de manera visual, física e interna cómo funciona el cuerpo y voz de cada persona, mediante la interpretación de cada instrumento y cómo estos influyen todo nuestro ser en la proyección del sonido; es decir, puede descubrir distintas frecuencias y registros desde el concepto andino.

Partiendo de los instrumentos del numeral 1 y 2 de la gráfica, los más livianos y accesibles en el mercado nos permiten aprender de manera eficiente, pues al no

5 Categorías que las hemos tomado de: *El sonido del viento* — Cuaderno de Cultura Científica . Publicado el 18 de julio, 2019 en Fronteras Cultura Científica de la Universidad del País Vasco. <https://culturacientifica.com/2019/07/18/el-sonido-del-viento/>



Ilustración 5: Estudiantes de la Universidad Central del Ecuador en el *Hatun Puncha-Cotacachi*. Foto de César Patricio Haro.

disponer del instrumento es muy complejo entender su función y más aún entender a la voz como si de un instrumento de viento se tratara. Con ciertos ejercicios de producción del sonido en cada instrumento se puede sentir qué tipo de respiración se necesita, dependiendo del instrumento a usarse, sea este de viento o metal (hablando del churo). Para la ejecución de instrumentos livianos se usará la respiración superior. Las *pallas* marcadas con el numeral 3, pertenecen a esta categoría y son instrumentos netamente indígenas. Según García:

Algunos investigadores los llaman rondadores pequeños: [...] el rondador pequeño, conocido solamente en Imbabura, es pentáfono, monódico y ritual; pues, los indígenas de los cantones de Otavalo, Cotacachi, Atuntaqui, y algunos del de Ibarra, no usan de él sino en las fiestas llamadas de culto, para la danza de los “yumbos”⁶.

Estos instrumentos livianos no necesitan de una respiración profunda, sin embargo esto depende de la interpretación a aplicar; pues puede ser, como en el caso de la interpretación tradicional se usen notas ligadas, por lo tanto, se requerirá de un tipo de respiración superior. Cabe señalar que la manera de ejecución de los instrumentos andinos de viento es particular y distinta a la escuela europea en la ejecución de

6 Jhony García, *El rondador y las dulzainas, organología y técnicas de interpretación en la música criolla ecuatoriana*. (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.2012) 7.



Ilustración 6: Instrumento aerófono de mar, tocado por tayta Manuel Morán. Cotacachi. Foto de César Patricio Haro.

instrumentos viento - madera, en esta diversidad está justamente la riqueza sonora de los pueblos.

Por su parte el *suku* o *gaytas* del *Hatun Puncha* del numeral 4, aunque su tubo sea de mayores dimensiones es un instrumento liviano, que producirá un sonido característico para el apoyo de la voz.

Manuel Morán ex-capitán de Topo Grande (fiestas del *Hatun Puncha*) manifiesta respecto a la *gayta* lo siguiente:

Los *sukus*, *gaytas* o flautas tienen un sonido particular ya que estas crecen a las orillas de los ríos o quebradas, en medio de la tierra y el agua, motivo por el cual tiene su sonoridad y olor particular, es por eso que la flauta al ser de una zona caliente y crecer entre la tierra y el agua necesita alimentarse, así como el mismo humano. Aquí es donde los maestros recalcan la necesidad de encontrar una conexión humana e íntima con el instrumento como si fuese la pareja de uno mismo. Solo así se encontrará la embocadura para la producción del sonido, seguido de esto, la forma de alimentar a la flauta consiste en remojarla con la propia saliva y pasar la lengua por todo el “frente de la flauta” por donde están los orificios este acto como parte de la conexión de los cuerpos tanto humano

como musical y después se le insertará por el orificio base “chicha de jora” la cual debe estar completamente fermentada. Esta chicha es energizante tanto para el músico como la flauta misma ya que mientras el músico bebe también le da de beber para que la flauta se hidrate (explicación, la flauta es de clima cálido y crece entre la tierra y el agua), recalcan los conocedores del tema que no se puede usar ninguna otra chicha hecha a base de otra harina, porque se dañará la flauta, mientras el músico baila y toma ya sea licor o chicha se le comparte a la flauta compañera.⁷

Es importante recalcar la ceremonialidad que tiene cada instrumento en los pueblos andinos y más si de la gayta se trata, pues en ella se usará la respiración superior y circular; el sonido es ligero y ligado como estilo de expresividad, con cortes de respiración en cualquier parte de la melodía, con proyección pero sin acentuación. Por eso este método recalca la importancia de la voz y sonido como una sola conexión entre el ser humano y lo musical, porque para la cosmovisión andina todo tiene un sentido y razón complementarias.

Por su parte, la quena (que suele estar afinada en *Em* en la mayoría de casos), imagen del numeral 5, requerirán de una respiración circular para la ejecución tradicional; hay que tomar en cuenta que sus ejecutantes no son solo *kichwas*, sino que este instrumento lo tocan miembros de otras culturas, muchos de ellos con una base técnica de la escuela musical europea, por lo tanto, la ejecución desde esta perspectiva hará uso de la respiración circular, intermedia y baja.

Roberto Rial describe lo siguiente en torno a esta técnica de respiración continua:

La respiración circular es el proceso de inhalación por la nariz mientras se toca un instrumento de viento de madera para permitir un sonido continuo sin una pausa para respirar. Inicialmente fue una técnica de “didgeridoo”, pero ha sido adoptada por otros instrumentos de viento de madera. La técnica fue desarrollada independientemente por varias culturas, y se usa para muchos instrumentos de viento tradicionales⁴.

En relación a la respiración intermedia y baja se usan ejercicios fáciles, por medio de canciones de 16 compases, en las que también se incluyen articulaciones, como el *staccato* (despegado) o *legato* (ligado), este último recurso es muy usado en el repertorio andino tradicional, mientras que el primero, necesitará de una respiración profunda o baja.

7 Manuel Morán, entrevista directa, 22 de junio de 2024.

Todos los instrumentos mencionados ayudarán a entender de mejor manera al instrumento vocal como un instrumento de viento, así como a entender mejor la resonancia de las voces andinas y sus cantos tradicionales. Además, permitirán desarrollar y cimentar los registros agudos y sobre agudos con el respectivo cierre de cuerdas vocales, todo lo cual dependerá a qué estilo y sonoridad desea lograr el intérprete relacionando al sonido del instrumento. Es importante recalcar que se debe seguir las indicaciones del método para que no existan deficiencias, sea un trabajo vocal eficiente y no se lastime el aparato vocal. Si el estudiante llegase a sentir alguna molestia o dolor, es importante detenerse porque es un indicativo de que algo está mal. No debería existir dolor mientras se trabajan las distintas sonoridades.

Quizá el cantante en proceso, no se convertirá en un intérprete prodigio de los instrumentos, a menos que lo desee y sea disciplinado, sin embargo, este proceso es importante para reconocer a la voz como un instrumento de viento.

Los instrumentos 6 y 7, como el churo o el cuerno (bocina) ayudarán al estudiante a entender -desde la práctica- la respiración profunda. El churo es usado como instrumento primordial en los bailes del *Hatun Puncha* de la ciudad de Cotacachi y según Jhony García, la bocina:

[...] es un instrumento que estaba presente en las cosechas, durante el canto ritual del *jahuay*, animando los toros de pueblo, para convocar a las mingas, los levantamientos indígenas, etc. Ahora su uso y vigencia tiende a desaparecer, ocasionalmente los bocineros aparecen en desfiles cívicos, en las fiestas del pueblo.⁵

Reconocer el instrumento vocal y llegar a hacer una conexión integral de aprendizaje con los instrumentos apuntados, da lugar a un aprendizaje significativo, que conllevará a su vez a una indagación relacionando los registros de cabeza, pecho, sobreagudo y el mixto, entre otros recursos que forman parte del sonido propio.

El *ishkay yachay*- Los dos aprendizajes

Para los distintos pueblos del “Abya Yala”, el modelo de educación general ha sido una preocupación que ha involucrado generaciones, partiendo de la necesidad de una educación con un enfoque andino que respete la cosmovisión indígena y sus prácticas comunitaria y el respeto a la tierra. Con esta necesidad nace el modelo de educación “Ishkay Yachay” o dos aprendizajes. El educador peruano Rengifo agrega que:

El énfasis en un proyecto incremental se halla en el fortalecimiento de la cultura educativa de la comunidad y en particular en la chacra que es la hebra matriz que teje la aproximación conceptual en el “*ishkay yachay*”. La agricultura se constituye de este modo en el centro y eje articulador de las acciones educativas. Chacra es todo lugar donde crío y soy criado, sea un campo de cultivo, una cancha ganadera, una actividad de elaboración de cerámica, o una actividad festiva. En efecto, la agricultura es la base sobre la que se articulan las artes sanas, el lenguaje, la vida ceremonial y la crianza de la diversidad cultural. En esta nueva perspectiva, el docente se convierte en un acompañante de la crianza de la diversidad cultural; *minka* con su conocimiento de la modernidad la cultura educativa de la comunidad.⁸

El mismo autor hace referencia al “*minkar*”, que es un acto comunal en el que dos o más personas interactúan, para un desarrollo comunitario. La reciprocidad y el compartir, se expresan en el *ayni* y la *minka*, palabras *kichwa* y quechuas que describen el sentido comunal de los pueblos andinos, como un tejido urdido por una colectividad en la que sus integrantes se acompañan mutuamente.

De esta misma manera este método percibe la enseñanza y aprendizaje del canto como una acción comunitaria y recíproca como el *ayni* (reciprocidad) y la *minka* (trabajo comunitario por un fin en común). El proceso interpretativo como solista se acompaña del trabajo en grupo, los dos factores se conectan, no pueden desligarse:

El “*ishkay yachay*” es un modelo creado para abordar la educación intercultural básica y sus subniveles en una sociedad en donde la educación occidental abarca todo el componente investigativo. De alguna manera los pueblos y nacionalidades del Abya Yala intentar converger en esta sociedad con sus propios conocimientos.⁹

Pero ¿qué hay con la metodología de enseñanza- aprendizaje de la educación superior con especialización en la música y el canto en donde la raíz del aprendizaje es esencialmente europeo?

Detrás de la experiencia como estudiante graduada de música, con especialidad en canto contemporáneo-*jazz* y actualmente como docente de la Universidad Central del Ecuador en la cátedra de “Canto popular”, un proyecto utópico aún y a la vez tan esperanzador para las sonoridades tradicionales indígenas; es un proyecto único en el Ecuador, en el cual se ha podido evidenciar que no existen investigaciones pedagógicas desde la academia, direccionadas al estudio de la voz desde el respeto, igualdad y

8 Grimaldo Rengifo, *Ishkay Yachay Dos Saberes* (Perú: Biblioteca Nacional, 2008) 7.

9 Rengifo, *Ishkay Yachay Dos Saberes*, 7.

coexistencia entre las distintas sonoridades y por supuesto, respetando las sonoridades tradicionales indígenas; asumiendo la expresión natural de la voz y la necesidad de comunicar y agradecer a lo existente, el habla (lengua propia de un pueblo) y el canto en su respectivo idioma.

De los cantos tradicionales indígenas desde el aspecto fisiológico y anatómico, simplemente no existe documento alguno, a lo más escuetos estudios con énfasis antropológico en los que mencionan algunos aspectos descriptivos de la música e instrumentos de manera generalizada. El “minkar” que menciona el “ishkay yachay” habla de un aprendizaje comunal en el que el estudiante aprende a la par que el docente mientras se desarrolla una clase, sin importar condición social o etnia, simplemente respetar la historia de cada pueblo, pedagogía y diversidad existente.

El *kichwa* y sus variantes fonéticas

Paulina Santillán, experta en la lengua *kichwa* manifiesta que:

La música siempre ha estado presente en las vivencias de la comunidad, dentro de las comunidades; antiguamente en la zona de Cotacachi existían muchos músicos con música propia; sin embargo, hablando geográficamente, al no haber acceso directo a Cotacachi aún (tiempos antiguos), sin caminos, debido a las historias de hacienda y sus grandes extensiones, Cotacachi no se llega a conocer como otros pueblos cercanos a la zona. Los cantos se asociaban con algún elemento a cualquier momento de la vida, eran creaciones espontáneas, no debías tener una voz maravillosa, las mujeres simplemente cantaban. Cuando mi abuelito falleció, mi abuelita estaba “llorando”, pero no estaba llorando, ¡estaba cantando!, desde el punto andino, es muy distinta la definición de canto o música¹⁰.

Esta referencia acerca del canto, es la única que se ha encontrado que manifieste que el canto es un proceso natural y no un tema de virtuosismo o don dado desde la divinidad. Madeleine Mansion menciona que “El arte del canto es independiente a la técnica vocal de cada género o estilo musical, para esto es necesario entender ¿qué es el canto?”¹¹.

Riemman también enfatiza al canto desde la voz hablada: “El canto no es más que la palabra tornada música por la exageración de diversas inflexiones de la voz”¹².

En otras palabras, el canto es el proceso natural del aparato fonador, es decir, al inhalar

10 Paulina Santillán, entrevista vía zoom con la autora, 07 de mayo de 2024.

11 Madeleine Mansion, *El estudio del canto* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947), 17.

12 Hugo Riemman, *Diccionario de la música*, (Paris: Perrin et Cie.,1899), .

el aire ingresa a los pulmones y al ser exhalado atraviesa las cuerdas o pliegues vocales que hacen que el aire se convierta en sonido, ya sea este hablado o cantando. Siendo este proceso natural en el que se desarrollan las sonoridades tradicionales: “En el kichwa no existen las 5 vocales, solo existen 3, de igual manera no existen el abecedario completo regido por la lengua hispana, existe solo 18 vocales y consonantes en total, de esta forma se produce una confusión y por ende una mala pronunciación”¹³.

En el caso del pueblo *kichwa* Otavalo que involucra a la zona norte del Ecuador se usan 20 morfemas.

El *kichwa* varía mucho dependiendo del lugar, es decir, donde está ubicada la comunidad geográficamente hablando, el *kichwa* del norte es mucho más suave; en Imbabura, dices *allpa*, la tierra no es árida, mucho más suave; pero si vas a Cotopaxi, la tierra es dura, el clima es frío pues la pronunciación inclusive cambia, es más pronunciada como: *ashpa* (lo he escrito como suena), la tonalidad también cambia. Si estás en la Amazonia la tonalidad baja, lo hablan más rápido; están en la selva, es otra forma de entender la lengua por los movimientos del cuerpo, la concepción de la vida y la conexión con la naturaleza, que claramente tendrá un efecto único a la hora de cantar. Desde Imbabura entiendes el idioma desde las montañas, el agua, los sembríos, desde la amazonia se entiende desde la naturaleza en la selva es por eso las características sonoras en los cantos tradicionales.

Lo mismo pasa en las comunidades altas y bajas de Imbabura, las comunidades altas, en San Pedro, Topo Grande, el Cercado, el *kichwa* es más suave. En Quinchuquí, Agato, las palabras son mucho más dulces, como ejemplo: *tiaku*, (*tiita*), *turiku* (*tiito*) *urpiku* (palomita) parte de su lenguaje, que también es parte del tiempo y de cierto tiempo, con el tiempo todo cambia. Las comunidades altas tienen de referencia al cerro, los sembríos de cebada, por lo tanto; sus expresiones son mucho más poéticas, mientras que las comunidades bajas o cercanas a la urbanidad, van teniendo otra dinámica, entonces el *kichwa* se opera desde todas estas dinámicas. Ciertos grupos son más expresivos como la dulzura del idioma mientras que los otros son más directos, podría también deberse a la proximidad a la urbanidad y lo “no comunitario”.

Todos estos antecedentes de idioma hacen que la voz cantada suene como suena, es decir, la forma de proyectar la voz responde a una necesidad de comunicación del idioma, geografía y sociedad. Los sonidos agudos o súper agudos, mayoritariamente están en las comunidades altas y frías a diferencia de cómo se enseña el canto europeo

13 Luis Cepeda, “Interferencia Fonética Vocálica en estudiantes Kichwa hablantes de la Unidad Educativa Intercultural “Monseñor Leonidas Proaño”, (Tesis de licenciatura, Universidad de Chimborazo, 2022), 15, UNACH-EC-FCEHT- PLL-0006-2023.pdf

con la idea de que el frío no ayuda para los agudos, los pueblos andinos desarrollan sus voces entre los fríos de las montañas. Es importante mencionar que el intentar entender y hablar el idioma *kichwa* y demás idiomas indígenas se debe hacer con su respectiva particularidad fonética, los cantos agudos de los pueblos *kichwas* también se debe a la articulación de las vocales y consonantes en la lengua madre, es por eso que en el “Tanya Morán Vocal Method” una exigencia primordial, es escuchar los cantos en *kichwa*, hacer las transcripciones musicales y escuchar la pronunciación del idioma, con sus particularidades acentos, las “rr”, en el idioma *kichwa* se pronuncia marcada, no como “r” hispana, la “sh”, “ll” con acento marcado de igual manera, exceptuando ciertas palabras.

Las vocales “i”, “u” hacen que el sonido vaya al registro de cabeza y particularmente estas dos vocales incluyendo a la “a”, son las únicas vocales existentes en lengua *kichwa*; esa es otra de las razones del porqué los cantos indígenas del Ecuador son agudos. La persona que no habla *kichwa*, no entiende, o al menos, no posee una mínima conexión con el entorno de los pueblos andinos, en particular de su lengua, la más accesible, no tendrá una noción clara de cantar en el registro agudo y sentirá que es algo imposible de hacerlo. Lo que no pasa con el registro grave que está inmerso en el habla de la lengua hispana, predominante en la sociedad y mucho más fácil de entender y cantar. La música indígena ya sea en quechua o *kichwa* te hace cantar agudo y sobre agudo. La urbanidad hace que existan cambios no solo fonéticos sino también que afectan a las sonoridades tradicionales. Al no hablar la lengua madre, no solo muere la identidad de la lengua, sino también de los cantos tradicionales.

Históricamente en Ecuador existe un proceso de preservación de la lengua, pero no lleva tantos años como en el Perú y otros países; Satillán menciona que:

El *kichwa* viene a ser una variación en el país, recién en los 40s se estaba tratando de dar a conocer los pueblos indígenas, en el Perú en ese tiempo ya tenían su propio alfabeto quechua, personajes importantes como, Guamán Poma de Ayala, José María Arguedas, personajes que han sabido contar la historia desde su perspectiva y quienes sus vivencias contribuyeron a que exista un avance notorio en el país y la importancia del idioma; mientras que el Ecuador recién se constituye como República en 1830, y desde ahí parte una historia y detrás de eso la historia de nuestros pueblos, las antiguas generaciones hablaban el *kichwa* pero ahora se va perdiendo¹⁴.

Parte de la necesidad pedagógica de este método es la recuperación y reivindicación de la lengua madre de los pueblos indígenas, en este caso del Ecuador; ella es esencial

14 Paulina Santillán, entrevista vía *zoom* con la autora, 07 de mayo de 2024

dentro de cualquier canto, es decir, tanto popular como académico. La articulación correcta y el uso de la resonancia necesaria para la interpretación, así como la profesionalización del canto popular tradicional se revitalizan al no desligarse uno del otro, es por tanto un trabajo pensado desde el *ayni* y la *minka*.

El arte del canto de los pueblos indígenas no recae únicamente en una sola técnica, detrás de este método se puede observar cuán importante es en entender todos los componentes históricos e identitarios, así como la conexión entre la Madre Tierra y sus sonidos particulares en la naturaleza como indica la práctica del *kuri shimi*¹⁵.

Ejercicios técnicos vocales y el *kuri shimi* como pedagogía del sonido

El método propone los siguientes ejercicios, que forman parte de la preparación técnico-vocal, una vez que se ha entendido el apoyo y producción del sonido detrás de los instrumentos aerófonos explicados anteriormente y el idioma madre. Estos ejercicios se explicarán de manera general, ya que los ejercicios específicos se encuentran en escritura y grabación para el libro *Tamya Morán Vocal Method – técnica vocal andina*.

- El primer ejercicio está dedicado a priorizar la vocal “I” como la vocal que da origen a las demás vocales y permite trabajar los otros registros vocales existentes.
- Ejercicios con la letra “ñ” que permiten llegar a los resonadores de la máscara facial y trabajar la resonancia adecuada para los cantos tradicionales de los distintos sectores andinos del Ecuador, Perú y Bolivia.
- Ejercicios con las vocales abiertas y cerradas (I-U-A), que ofrecen una preparación hacia la voz mixta, el registro sobre agudo, la voz de cabeza y pecho. Estas vocales son las únicas que existen en el idioma *kichwa*, y permiten observar el amplio camino sonoro que tienen los pueblos andinos.
- Ejercicios para fortalecer el músculo vocal en el cambio de registro; el trabajo de la densidad del cierre de los pliegues vocales cuando de estilos distintos se trata.
- Ornamentos musicales como *glissando*, apoyaturas y *acciacaturas*.
- Los ejercicios interválicos preponderantes en la música tradicional indígena de Latinoamérica, cuartas, quintas, octavas, precisos en las notas que

15 Voz de oro, o lengua de oro.

corresponden a los cambios de registro de voz de pecho a cabeza logrando el sonido característico de los “gallos controlados” (del cierre del pliegue grueso al fino) que se escucha en todos los temas tradicionales indígenas y populares mestizos.

- El uso de los resonadores nasales será clave para la característica voz tradicional indígena aguda, tanto para hombres como para las mujeres.

Todos los ejercicios se relacionan con el concepto de *Kuri Shimi*, el cual se puede definir como una pedagogía del sonido que se basa en el contenido simbólico y sagrado de un idioma. Las grandes culturas tienen un lenguaje sagrado, mismo que conecta con los *apus* (cerros), con la *yaku* (agua), los dioses, animales y con la naturaleza misma. Este lenguaje sagrado se desarrolla al escuchar y reproducir, como forma de expresión, los gestos que se usan en cada uno de los sonidos que traen luz y consciencia de lo que somos y de quienes nos rodean. Es así como esta técnica vocal andina trae a la memoria, a través de ciertas onomatopeyas, el lenguaje primordial con el que el humano y la naturaleza se comunican, es aquí donde se enfatiza la densidad del cierre de los pliegues vocales, ya que cada animal y sonoridad natural tiene una resonancia característica y este método busca parecerse en lo más posible a las sonoridades que se escuchan.

Los cantos tradicionales andinos tienen una relación directa con su entorno, es decir, muchos sonidos de las voces tradicionales indígenas son la representación de sonidos del “pavo real”, cuyes o ratoncillos tan característicos de las voces femeninas, con una densidad tan ligera y aguda, hablando de registros agudos y sobre agudos.

En los registros graves están las vacas, los toros y en el registro medio, los borregos, chivos, cabras y burritos que son usados en la cotidianidad de los quehaceres de la comunidad, no solo en Ecuador, Latinoamérica, sino en Europa en los Alpes suizos y su famoso “yodel”, que fue usado como una forma de comunicación para llamar a las cabras.

Para este método vocal, es indispensable poner atención al mundo sonoro existente, en especial a la naturaleza de los Andes, con el fin de comprender cada una de las expresiones sonoras y reflejarlas en la técnica a la hora de liberar el sonido. Cabe recalcar que todos estos sonidos van de la mano de ejercicios vocales que exploran las distintas afinaciones tradicionales indígenas.

Afianzar la identidad y el amor propio como futuros artistas

Otra parte importante del método, es el amor propio y el amor por su instrumento

vocal; esta última más compleja de trabajar, pues es común que a muchos cantantes no les guste su propia voz. Y es que esta técnica vocal andina prioriza toda la existencia del ser humano como productor de sonido, bajo la idea de que es importante trabajar en uno mismo para producir un buen sonido vocal, y más aún con una identidad cultural. Encontrar buenos maestros de canto no es algo que suceda en todo momento; sin embargo, este método está desarrollado para que todas las personas, independientemente de que sean indígenas, afrodescendientes o mestizas, o con discapacidades, etc., puedan conocer su historia, la historia de sus ancestros, y a la par desarrollar su instrumento vocal.

En el “Tamyá Morán Vocal Method” nada es un limitante. De haber limitaciones técnicas, siempre es posible buscar una solución que pueda contribuir al aprendizaje.

Esta técnica, al estar basada en la búsqueda de la identidad, y más específicamente en el fortalecimiento de la cultura andina, pretende crear un puente cultural entre la academia y la tradición de esta región, creando nuevas técnicas de aprendizaje musical que se alejen de concepciones pedagógicas que no fueron pensadas para incluir a todos. Este escrito es un primer acercamiento a las tecnologías musicales vocales desarrolladas en los Andes desde una perspectiva femenina *kichwa*.

Conclusiones:

Se ha confirmado la importancia de desarrollar herramientas pedagógicas que permitan a los estudiantes aprender de manera consciente acerca del aparato vocal, partiendo de la identidad de un pueblo, ya que solo de esa manera existirá un acompañamiento de diversidad y coexistencia en la academia.

Tamyá Morán Vocal Method- Yachaytantanakuy nace desde la necesidad de dar soluciones a los conflictos sociales y pedagógicos que atraviesan los pueblos indígenas en la actualidad, es necesario insertar la filosofía andina al sistema educativo general y no únicamente en los Centros Educativos Interculturales Bilingües, la pedagogía del “ishkay yachay” sería un camino que permita al estudiante aprender desde la educación ancestral y la eurocéntrica sin que una tenga que superponerse a otra.

Tomará algunos años para que este método pueda ser integrado y reconocido desde la academia ya que plantea una idea pedagógica decolonizadora y con fuerte énfasis en la identidad de los pueblos indígenas como sujetos activos del aprendizaje, pero con una gran necesidad de compartir conocimientos desde el respeto y la dignidad del aprendizaje comunal.

Este método fue creado en base a la problemática racial y poco inclusiva que existe en la

sociedad, que en general exige despojarse de la identidad sonora de los pueblos indígenas para aprender música de manera profesional, ofreciendo un aprendizaje inclusivo y consciente en el arte del canto y la historia de los pueblos andinos.

Este modelo de técnica vocal andina e inclusiva, se complementa con un estudio riguroso y respetuoso desde lo pedagógico, antropológico, fonético y filosófico de la cosmovisión andina, permitiendo así entender lo complejo del proceso fisiológico y “técnico”. Hace referencia también al “minkar” el aprendizaje comunitario en el que el profesor aprende mientras enseña y que el aprender de los cantos tradicionales indígenas incluye conectarse con la historia de los pueblos de los Andes en todo sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Albertos, C. & Castillo, P. (2020, 31 de marzo). *La mujer indígena y la igualdad: una perspectiva a dos voces. ¿Y si hablamos de igualdad?* <https://bit.ly/4OZdcYm>
- Cepeda Luis, “Interferencia Fonética Vocálica en estudiantes Kichwa hablantes de la Unidad Educativa Intercultural “Monseñor Leonidas Proaño”, Riobamba, 2022. Trabajo de titulación. Universidad Nacional de Chimborazo, 2023. [UNACH-EC-FCEHT-PLL-0006-2023.pdf](#)
- Ferraro, Ricardo; Lerch, Carlos. *¿Qué es qué en tecnología?* Editorial: Granica, 2001.
- García, Jhony. *El rondador y las dulzainas, organología y técnicas de interpretación en la música criolla ecuatoriana*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2012
- Mansion, Madeleine. *El estudio del canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. Buenos Aires: Melos, 2014.
- Rial, Roberto. *Vigo Música*. 30 de 11 de 2015. [La respiración en los instrumentos de viento - Vigomusica.com](#) / (último acceso: 8 de 8 de 2024).
- Rengifo, Grimaldo. *Orientaciones del iskay yachay y paya watiwi*. Perú: PRATEC, 2008.



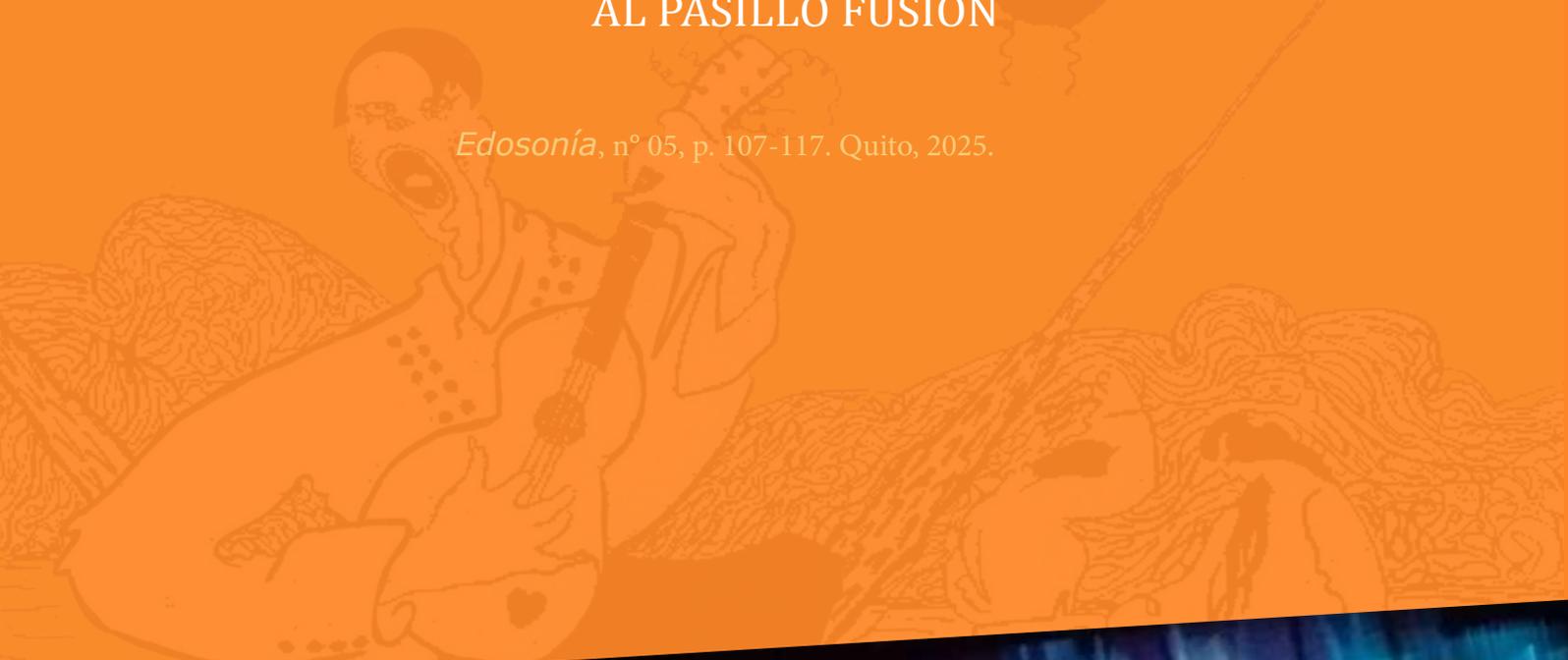
EDO

CÉSAR SANTOS TEJADA



DEL PASILLO CANCIÓN
AL PASILLO FUSIÓN

Edosonía, n° 05, p. 107-117. Quito, 2025.



DEL PASILLO CANCIÓN AL PASILLO FUSIÓN, EL PASILLO ECUATORIANO EN EL SIGLO XXI

CESAR SANTOS TEJADA¹



Fig. 1. Trío de “Lagarteros”, en la ciudad de Guayaquil. . Foto: Mireya Guerrero. 2001.

Resumen:

En el presente ensayo el *pasillo*, género representativo de la cultura mestiza ecuatoriana, es explorado desde perspectivas históricas, tomando en cuenta su proceso evolutivo hasta la actualidad.

Palabras clave:

Pasillo ecuatoriano, géneros musicales, creación musical

Abstract:

In this essay, the *pasillo*, a representative genre of the mestizo culture in Ecuador, is explored from a historic perspective taking into consideration its evolutionary process up to the present day.

Keyword:

Ecuadorian Pasillo, musical genres, musical creation

Introducción

En el Ecuador, desde hace algún tiempo, hablar del pasillo es un tópico que genera controversia, porque casi siempre termina dividiendo las posiciones entre quienes consideran que es un género en proceso de extinción, frente a aquellos que aseguran con mucho convencimiento, que goza de una robustez y vigencia ilimitadas.

Independientemente de la preferencia que uno adopte en esta discusión, la realidad que

¹ Compositor e investigador musical, docente de la Carrera de Artes Musicales. Correo: casantos@uce.edu.ec

se manifiesta en las estadísticas sobre producción y consumo de música a nivel de la población joven del Ecuador, así como también los criterios que se recogen en la interacción cotidiana con el estudiantado universitario quiteño, nos demuestran que la época de esplendor de este género musical es, definitivamente, un asunto del pasado, por lo menos en lo que tiene relación con el consumo de música a través de las plataformas digitales.

Sin embargo, todavía hay una presencia importante del pasillo como representante de la identidad musical del ecuatoriano promedio y como tal, existe una reproducción apreciable de las obras emblemáticas del pasado, al mismo tiempo que continúa el advenimiento de propuestas estéticas recientes que buscan su renovación y reinserción dentro del repertorio cotidiano de la música popular.

La panorámica que expondré a continuación es ante todo un intento por retratar la realidad actual del pasillo en el Ecuador -aunque sea parcialmente- basado en la observación participante de quien ha mantenido esta preocupación durante varias décadas y que pretende aportar una visión integrada del estado presente del género, para buscar soluciones que contribuyan a su reactivación y resignificación social como elemento distintivo de la cultura musical ecuatoriana.

Antecedentes

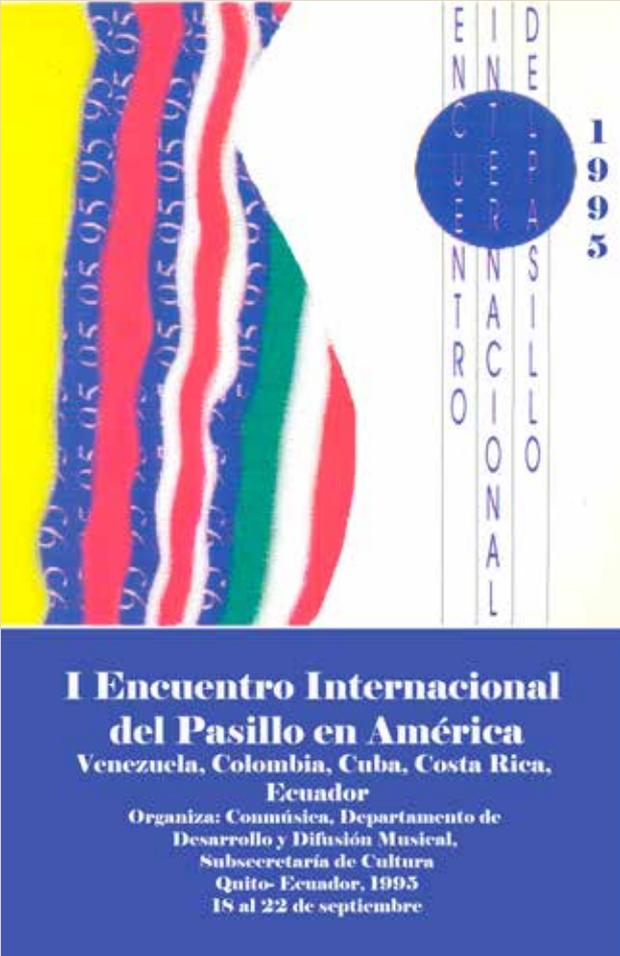
El principal antecedente para hablar desde una perspectiva profunda y argumentada sobre el tema del pasillo, lo constituye sin duda alguna, la realización del *I Encuentro Internacional del pasillo en América*, evento académico y artístico realizado en Quito en septiembre de 1995 -mismo que tuve el privilegio de coordinar- en el cual confluyeron investigadores provenientes de México, Costa Rica, Cuba, Venezuela, Colombia y Ecuador, precisamente los lugares donde se cultivó en mayor o menor medida este género musical².

Una de las conclusiones de dicho foro fue la ratificación del origen neogranadino (lo que hoy es Colombia y Venezuela) del pasillo y su posterior expansión hacia otros países de la región, particularmente al Ecuador, donde se lo introdujo aproximadamente a mediados de la centuria decimonónica como un componente de las danzas de salón, para luego abandonar esta característica y convertirse en canción sentimental, llegando de esta manera a consolidarse, desde las primeras décadas del siglo XX, como emblema de la música popular mestiza de este país.

Incluyendo al evento mencionado, los acontecimientos más reconocidos alrededor del pasillo ecuatoriano en la última treintena, lo constituyen aquellos derivados de la intervención oficial de los organismos culturales nacionales y seccionales, que ha desembocado en las sucesivas declaraciones oficiales como patrimonio cultural inmaterial, inicialmente a nivel nacional, luego regional y finalmente universal, así como la instalación de dos centros documentales relacionados con el género musical. Contrariamente a lo que se hubiera esperado, tales acciones no han derivado hasta ahora, en una mayor producción y posicionamiento del género, manteniéndose la tendencia a su pérdida de espacio observada desde hace ya algunos años³.

2 Guerrero, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Quito, CONMUSICA, p. 1093.

3 Precisamente en la edición N° 9 del Festival Nacional del Pasillo Colombiano, en septiembre de 1999, el suscritor comentaba: "... no ha pasado de lo que fue en su época de oro, a mediados de siglo. No quiere decir que no se componga, sí se hace, pero no ha llegado a la popularización y el nivel de difusión que tuvo entonces." (Arias, *Entre acordes y tradiciones*, p. 208)



Afiche del I Encuentro Internacional del Pasillo en América. Quito, septiembre, 1995. Cortesía Archivo de Conmúsica.

Por otra parte, el surgimiento de las carreras universitarias con especialidades musicales, ocurrido recién en lo que va del siglo XXI, ha dinamizado el estudio técnico académico del pasillo, incrementando su investigación científica, y con ello, impulsando procesos de experimentación y renovación sonora dentro de la composición e interpretación provenientes de la academia.

El pasillo como Patrimonio

En el año 2012, el Ministerio Coordinador de Patrimonio, el Ministerio de Cultura y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, iniciaron el proceso para declarar al pasillo como patrimonio cultural del Ecuador, por considerar que es la “música que identifica a los ecuatorianos”. Esta campaña contó con la participación de varios personajes reconocidos dentro del quehacer cultural y especialmente musical del país, quienes dirigieron encuentros y productos especiales que justificaban tal designación⁴, la que finalmente la obtuvieron, pues en noviembre del 2018, fue incorporado en la lista representativa del Patrimonio Cultural Nacional Inmaterial del Ecuador⁵. Luego, en el año 2020, el Parlamento Andino lo declaró referente cultural y Patrimonio inmaterial de la región, y posteriormente, en el año 2021, la UNESCO lo incluyó en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad⁶.

La expectativa que levantó esta designación fue que el Estado estableciera políticas

4 Documental: *El pasillo ecuatoriano, historia, patrimonio e identidad*

5 Acuerdo Ministerial No.DM-2018-225

6 Inscripción 16.COM 8.b.11. <https://ich.unesco.org/en/decisions/16.COM/8.B.11>



Fig. 3. En 360 grados imagen del momento que un ensamble actual interpreta el pasillo *La cascada* de Javier Alarcón. Quito, 19 febrero, 2025. Foto: Igor Cadena.

públicas y asignara recursos suficientes para emprender actividades de investigación, creación y difusión del pasillo, no solo de la expresión originaria, ya convertida en clásica, sino sobre todo, para fomentar su renovación y actualización sonora, de manera que convoque a las nuevas generaciones de ciudadanos. No ocurrió lo esperado y la acción de los organismos gubernamentales únicamente ha quedado en una tibia conmemoración del *Día del pasillo*, cada 1° de octubre y la instalación en el año 2018 del Museo del Pasillo, instancia que en su corto tiempo de existencia ya presenta dificultades para sustentarse, al tiempo que acusa una paulatina reducción en su incidencia sobre la actividad cultural capitalina.

El efecto positivo es que al menos una vez al año resuena el género a nivel nacional, lo que motiva a dependencias culturales públicas y medios de comunicación, a dedicar espacios de difusión especiales para el pasillo.

Instancias oficiales del pasillo

La preocupación de las instancias culturales oficiales por preservar y promover el pasillo ecuatoriano, llega cuando la actividad musical nacional ha entrado en una dinámica cada vez más dependiente de la industria global, dejando atrás la época de crecimiento de la producción

propia que dio como resultado la creación de aquellos verdaderos monumentos reconocibles de la canción popular mestiza. Esta preocupación obedece posiblemente a la constatación, cada vez más evidente, de la pérdida de vigencia de este género, sobre todo entre la población joven.

Luego de la declaración del 1° de octubre como el Día del pasillo ecuatoriano⁷, se crea en Guayaquil, en el año 2008, el *Museo de la música popular Julio Jaramillo*, auspiciado por la municipalidad del puerto y, posteriormente, en el 2018, se inaugura en Quito el *Museo del pasillo*, como dependencia adscrita a la presidencia de la República, en el período de Lenin Moreno, de ingrata recordación entre los ecuatorianos.

La principal orientación de estas instituciones ha sido la de preservar el pasillo tradicional, a través de la recuperación y exhibición de objetos emblemáticos, así como también de implementar cursos y talleres no formales de interpretación vocal e instrumental del repertorio característico de la música popular mestiza, más precisamente, aquella de la llamada “época de oro de la música nacional”. A pesar del esfuerzo, la actividad que realizan no alcanza el nivel de impacto que lleve a reposicionar al pasillo como el género musical distintivo de la música popular ecuatoriana, tal vez porque no se prioriza suficientemente la renovación de sus componentes para actualizarlo sonoramente, de suerte que sintonice con el lenguaje de las generaciones emergentes.

El estudio del pasillo

Algo que ha tenido un incremento significativo en estas dos décadas, ha sido la producción de investigaciones y publicaciones alrededor del pasillo ecuatoriano, con una novedad, pues a diferencia de los tratados editados en el siglo XX, donde el acercamiento a este género se lo hacía preferentemente desde la perspectiva antropológica o sociológica, e inclusive literaria o histórica, ahora encontramos más estudios que profundizan en los aspectos técnico musicales, añadiendo transcripciones y análisis estructural de las obras, lo que ha generado -en los músicos particularmente- un conocimiento más profundo y pormenorizado de sus características intrínsecas.

Por supuesto que también se han presentado trabajos con información histórica, como la publicación *El pasillo en Quito*, de Pablo Guerrero y Juan Mullo, que da cuenta de las primeras obras de este género recogidas en partitura y el proceso de *yaravización* que acontece en los primeros tiempos⁸.

En esa misma línea, Mario Godoy publicó en el 2018 las memorias del I Encuentro Internacional del Pasillo realizado en 1995, conjuntamente con un cancionero y dos volúmenes adicionales sobre la poesía y el impacto del género en cuestión.

Dentro del análisis técnico musical, están los textos de Luis Rodríguez sobre la canción patrimonial ecuatoriana, que observan los géneros populares desde sus componentes armónicos, estructurales y de textura. También están los artículos del suscrito sobre la cadencia característica *Los llamingo changes*, y el uso de la *mishky note* como recurso melódico identitario. Está además

7 Se tomó esa fecha por ser el nacimiento de Julio Jaramillo, uno de los cantantes ecuatorianos más difundidos a nivel internacional, conocido como “El ruiseñor de América” y también como “Mr. Juramento”, en alusión al bolero *Nuestro juramento*, de Benito de Jesús, ampliamente popularizado en su versión (N. del A.).

8 Guerrero y Mullo, *El pasillo en Quito*.

una propuesta de rearmonización del pasillo, elaborada por Donald Régner, para incidir en esa búsqueda de renovación que ya hemos mencionado.

Se complementa con los textos de Wilma Granda: *El pasillo: identidad sonora*; el de Jannet Alvarado: *El pasillo, performatividad e historia*; de Luis Miguel Torres: *La sentimentalidad en la música ecuatoriana*; de Edwing Guerrero, *Pasillos y pasilleros del Ecuador*, etc.

En los trabajos de titulación, tanto de pregrado como de posgrado, encontramos una lista que se alimenta en cada período académico de investigaciones que abarcan el género desde distintos enfoques, que van desde lo histórico a lo performático, pasando por lo interpretativo, compositivo y estético.

Podríamos afirmar que es en este campo, el de la investigación y análisis, donde el pasillo ecuatoriano ha tenido su mayor crecimiento en estos años.

El pasillo actual

El marco estético en general que envuelve esta época, muestra un creciente interés de los compositores e intérpretes de música popular -no solamente del Ecuador sino a escala global- por fomentar aquella corriente denominada *fusión*, que consiste en combinar los elementos musicales locales o nacionales, con aquellos provenientes de otras culturas. Sin embargo, cuando lo vemos detenidamente, encontraremos que tal procedimiento ha sido implementado permanentemente a través del tiempo, por lo que no debería llamarnos mucho la atención su presencia dominante en la actualidad.

Ya en el mencionado I Encuentro Internacional de Quito, se pudo apreciar esta tendencia en las propuestas de renovación que surgieron de manera particular por parte de cada uno de los compositores participantes, quienes combinaban el género tradicional con las influencias musicales externas recibidas por cada uno, así por ejemplo, Mauricio Noboa y Alex Bolaños presentaron pasillos con elementos de *jazz* y *rock*, mientras Enrique Sánchez y Patricio Mantilla lo hacían desde la nueva canción latinoamericana, al tiempo que los integrantes del Taller de Composición del Municipio de Quito, lo hacían desde la técnica y estética de la música académica occidental, etc.

La recepción del público en general a tales combinaciones no fue muy alentadora, ya que, a pesar de que todas estas iniciativas por modernizar el pasillo nunca abandonaron el ámbito tonal, por lo tanto, el lenguaje sonoro no era tan desconocido, en los amplios segmentos conservadores de la sociedad ecuatoriana se levantaron voces airadas increpando a los jóvenes por el *atropello* y *tergiversación* infringidos al género símbolo, el mismo que -según ese criterio- no aparece reconocible en las nuevas obras que se expusieron.

Pasados algunos años y llegados al tiempo presente, podemos ubicar dos corrientes compositivas del pasillo que coexisten e interactúan: por un lado está la tendencia tradicionalista, que reproduce sin mayores alteraciones la estructura del pasillo canción tan apreciado en el siglo anterior, manteniendo incluso las mismas consideraciones relacionadas con el texto, esto es, el

carácter temático del amor/desamor y la organización regular de los versos. Este estilo se puede observar principalmente en las obras de los artistas populares que se mantienen vinculados a la tradición oral, quienes crean de una manera más espontánea, sin preocuparse mucho por las innovaciones formales, armónicas o de lenguaje sonoro.

En el lado contrario encontramos la tendencia modernizante-renovadora del pasillo, la que se identifica con el procedimiento de la fusión, por lo tanto, que busca desarrollar el género mediante la incorporación de elementos tomados de otros géneros musicales e inclusive de culturas externas. En esta corriente se ubican preferentemente aquellos compositores que han tenido acceso a una formación musical sistemática, generalmente vinculada a los centros de estudios escolarizados como conservatorios, universidades y academias formales, por lo tanto, se manejan generalmente con la notación musical en partitura y conocen técnicas más recientes de armonización y lenguajes alternativos al tonal funcional.

Conforman este grupo, entre las principales alternativas reconocibles:

- *Pasillo jazz*: siguiendo la tendencia global impulsada desde la industria musical estadounidense, el pasillo ecuatoriano ha incorporado entre sus recursos compositivos e interpretativos, elementos extraídos de la práctica y teoría propios del jazz, en especial las relaciones armónicas características dentro del entorno de los acordes de cuatro o más notas. Esta vinculación no es reciente, puesto que el compositor Carlos Bonilla utilizaba para dictar sus cursos de armonía, desde los años ochentas aproximadamente, los famosos cuadernos de la escuela Berklee, y varios *jazzistas* ecuatorianos experimentaron esta fusión desde esa misma época; lo que apreciamos ahora es una notable madurez en las propuestas, estableciéndose una clara y duradera identificación del pasillo, evitando que éste se diluya en la sonoridad, digámosla “externa”. Los exponentes de esta modalidad son *Pies en la tierra*, Daniel Mancero y Alex Alvear.

- *Pasillo rock*: identificado desde su origen con la juventud, por la búsqueda de alternativas para la convivencia social, el rock ofrece un acceso directo hacia las generaciones emergentes. El metro ternario simple del pasillo presenta un exigente reto para los *rockeros*, quienes están más habituados al pulso binario. En esta tendencia se destacan principalmente las agrupaciones *Sal y Mileto*, *Curare*, *3vol*.

- *Pasillo urbano* (electrónico): Nicola Cruz, Carolina Arroba y Santiago Díaz, son los exponentes más visibles de esta tendencia que combina el pasillo y otros géneros tradicionales mestizos, con las secuencias, los sonidos electrónicos, los *beats sampleados* y la improvisación vocalizada del texto, obteniendo gran aceptación entre los jóvenes, no únicamente del Ecuador, sino también de otros países.

- *Pasillo y ancestralidad*: fusiona el pasillo con los elementos provenientes de las nacionalidades indígenas ancestrales, especialmente las asentadas en el callejón interandino, y afro descendientes, incorporando principalmente instrumentos característicos como la quena, rondador, palla,

zampoña, charango, bandolín, bomba, guasá y marimba. Mencionaremos como sus principales representantes a Alexis Zapata y Lenin Estrella.

- *Pasillo y canción mainstream*: añade al género tradicional, componentes provenientes de la industria musical transnacional, característicos del *pop* y la balada romántica, principalmente. Debido a su estrecho contacto con las fuentes de distribución global de la música, la gran mayoría de jóvenes egresados de las escuelas de música adhieren a esta corriente, tanto en lo compositivo como en lo interpretativo, v.gr. Alexandra Cabanilla.

- *Pasillo académico*: llamaremos así aquel que recibe en su elaboración procedimientos y componentes que se estudian en los centros de instrucción musical formalizada, tales como: formatos de cámara y sinfónicos, recursos de desarrollo motivico-temático, armonía extendida, modulaciones infrecuentes, estructuras alternativas a la canción binaria, etc. Fue el tratamiento preferido por los compositores agrupados por Pablo Guerrero Gutiérrez, en las cuatro generaciones de músicos nacionalistas ecuatorianos del siglo XX⁹. Como un dato curioso al respecto, está el caso de un pasillo compuesto a mediados de la anterior centuria, que se ha convertido en una obra emblemática de la música instrumental ecuatoriana contemporánea, me refiero al pasillo *El espantapájaros*, de Gerardo Guevara. Se alinean en esta corriente, entre otros: Marcelo Beltrán, Pedro Barreiro, Benito Belduma, Jannet Alvarado, Leonardo Cárdenas, Jorge Oviedo, etc.

Conclusiones

Antes de emitir cualquier conjetura, es importante puntualizar los alcances de nuestra indagación, la misma que se circunscribe casi exclusivamente, al ambiente musical de la ciudad de Quito, y que, si bien se recogió alguna información adicional a través de las redes sociales -por lo tanto consideraríamos que se amplió su cobertura- al mismo tiempo sabemos que este acceso queda limitado únicamente al círculo personal conectado con el investigador, a través de sus cuentas en las distintas plataformas.

Por otra parte, la estructura abrumadoramente centralista que tiene la escena cultural ecuatoriana, concentra los recursos y también a los actores más determinantes del país, precisamente en la ciudad capital, y por esta razón, el enfoque local que mencionamos, bien podría proyectarse, con alguna certeza, hacia una apreciación nacional.

Aun así, no pretendemos insinuar que todas las facetas relacionadas con el pasillo ecuatoriano han sido incorporadas en esta panorámica, y debemos reconocer que apenas si se han considerado aquellas que han alcanzado una mayor difusión dentro de nuestra esfera inmediata, aunque es preciso resaltarlo, ella está enriquecida y toma en cuenta todo lo percibido en el contacto cotidiano con los jóvenes estudiantes con quienes interactuamos en nuestra actividad docente.

9 Guerrero, La música en el Ecuador, p. 17.

Dicho esto podemos afirmar que, en lo que va de transcurrido el siglo XXI, el pasillo ecuatoriano cuenta con un bagaje de conocimiento técnico musical bastante sólido, mediante el cual se han analizado pormenorizadamente sus elementos constitutivos y se han esquematizado sus comportamientos, hasta el punto de establecer modelos con los procedimientos reiterativos y giros característicos. Estos saberes facilitan grandemente la comprensión, interpretación y reproducción del pasillo tradicional y sirven de base para experimentar propuestas de actualización y desarrollo, mismas que, dicho sea de paso, no han cesado de aparecer en los circuitos académicos. Todo ello viene a complementar los numerosos estudios enfocados desde lo histórico, sociológico, temático, literario, comunicacional, etc. realizados desde el siglo anterior.

Así mismo, es significativa la variedad de propuestas compositivas que parten desde el pasillo, experimentando fusionarlo con expresiones procedentes de una amplia diversidad de lugares y culturas, logrando que coexistan tendencias académicas occidentales románticas con nacionalismos locales y regionales, así como también corrientes juveniles como el rock, lo urbano y lo electrónico, conjuntamente con el *jazz* y la *balada pop*. Lamentablemente, toda esa producción creativa -que no solamente se remite al pasillo sino que incluye a otros géneros de la música popular mestiza- no llega al público masivo al cual está destinado, por cuanto no se alinea con la dinámica de la industria global y por lo tanto, su consumo se reduce a pequeños circuitos de circulación alternativa y solo ocasionalmente son proyectados desde los grandes medios de comunicación, que son precisamente, los difusores de esa industria.

En ese sentido, no se ha logrado detener -peor revertir- la tendencia señalada desde hace tiempo atrás, de una paulatina pérdida de vigencia del pasillo entre los jóvenes ecuatorianos, quienes siguen identificándolo como música antigua, que no los representa como expresión del presente y que consecuentemente, la reproducen y consumen en una proporción cada vez más marginal, comparándola con los productos importados desde la industria global.

Hasta el momento, los esfuerzos oficiales por devolverle protagonismo al pasillo, a través de declararlo patrimonio inmaterial, y de crear pequeños organismos de resguardo documental desconectados del resto de la institucionalidad cultural del país, no han proporcionado una visión integral del problema que derive en una política pública que convoque a los músicos y sus gremios, a los organismos culturales públicos y privados, y a los medios de comunicación, a emprender en la renovación y permanente difusión del nuevo pasillo hacia los sectores mayoritarios de la población, en especial los jóvenes.

Se hace necesario implementar un proyecto alternativo al que impone la industria global del entretenimiento, sustentado en la expresión individual y colectiva que refuerce la identidad local/nacional, en lugar de buscar únicamente la rentabilidad económica, para que los nuevos ciudadanos se sientan identificados en ella y orgullosos de sus diferencias, por lo tanto, se la apropien, preserven, reproduzcan y desarrollen.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Jannet. *Música y literatura en Cuenca: El pasillo, performatividad e historia*. Cuenca: GAD Municipal del Cantón Cuenca, 2019
- Arias Orozco, María, *Entre acordes y tradiciones*, Festival Nacional del Pasillo Colombiano, T. I. Aguadas, 2023.
- Godoy, Mario. *Pasillo, historia, innovación e impacto*. Quito: CCE, 2018
- _____. *Pasillo y poesía, cancionero*. Quito: CCE, 2018
- Granda, Wilma. *El pasillo: identidad sonora*. Quito: CONMÚSICA Editores, 2004
- Guerrero, Pablo; y, Mullo, Juan. *El pasillo en Quito*. Quito: Museo de la Ciudad, 2005
- Guerrero, Pablo. *El pasillo ecuatoriano, historia, patrimonio e identidad*. Documental, recuperado de: <https://youtu.be/lhXc0HluYls?si=0-1KKXXIXjlgO-26>
- _____. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: CONMÚSICA, 2005
- _____. *La música en el Ecuador, panorámica de las artes musicales*. Dpto. de Desarrollo y Difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996.
- Guerrero Blum, Edwing. *Pasillos y pasilleros del Ecuador*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2000
- Guido, Walter y otros. *El pasillo en América*, editor: Mario Godoy. Quito: CCE, 2018
- Mullo, Juan. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo editorial Ministerio de Cultura, 2009
- Registro Oficial*, año I, N° 32, Quito, miércoles 4 de septiembre del 2019. Acuerdo ministerial No. DM-2018-225.
- Regnier, Donald. *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. Quito: ADL Editores, 2021.
- Rodríguez, Luis. *La canción patrimonial ecuatoriana, introducción a su análisis compositivo*. Quito: Fundación Cultural Rodríguez Pazmiño, 2021.
- Santos, César. “La mishky note”, en *JamIn*, N° 1. Quito: Udla, 2019.
- _____. “Los llamingo changes”, en *JamIn*, N° 4. Quito: Udla, 2021.
- Torres, Miguel. “La sentimentalidad en la música ecuatoriana”, en *JamIn*, N° 6. Quito, 2023.
- UNESCO: Inscripción. <https://ich.unesco.org/en/decisions/16.COM/8.B.11>



EDO

PEDRO BARREIRO



LA OBRA PARA GUITARRA DEL
MAESTRO GERARDO GUEVARA
VITERI

Edosonía, n° 05, p. 118-134. Quito,
2025.



LA OBRA PARA GUITARRA DEL MAESTRO GERARDO GUEVARA VITERI, EN EL REPERTORIO MODERNO DE LA GUITARRA LATINOAMERICANA

PEDRO BARREIRO LUDEÑA*

Resumen:

El presente estudio analiza la obra para guitarra del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara, con un enfoque especial en las obras *Suite mínima* y *Recitativo y danza*. A través de un análisis detallado de la técnica, la armonía y el lenguaje musical de Guevara, se evidencia la originalidad y complejidad de su obra. La utilización de recursos como la armonía en quintas y cuartas, las escalas modificadas y las técnicas extendidas, junto con la reinterpretación de ritmos y melodías tradicionales ecuatorianas, convierte a Guevara en un referente en la música contemporánea para guitarra. Este trabajo contribuye a la difusión y valoración de la obra de este destacado compositor ecuatoriano.

Abstract: This study delves into the guitar works of Ecuadorian composer Gerardo Guevara, with a particular focus on his 'Suite mínima' and 'Recitativo y danza.' Through a detailed analysis of Guevara's technique, harmony, and musical language, this research reveals the originality and complexity of his compositions. By employing innovative techniques such as quarter-tone harmonies, microtonal scales, and extended techniques, combined with reinterpreted traditional Ecuadorian rhythms and melodies, Guevara positions himself as a leading figure in contemporary guitar music. This study contributes to the dissemination and appreciation of Guevara's work.

Palabras Clave:

Gerardo Guevara, guitarra, música ecuatoriana, armonía cuartal, técnicas extendidas, *Suite mínima*, *Recitativo y danza*.

Introducción

A la memoria del maestro Gerardo Guevara Viteri (1930-2024).

Mi primer encuentro con la obra de Gerardo Guevara Viteri fue un punto de inflexión en mi trayectoria como guitarrista. La tarea encargada por el maestro de transcribir sus partituras para coro y orquesta me permitió sumergirme en la profundidad de su lenguaje musical y comprender la complejidad de su pensamiento compositivo. Esta experiencia, junto con la oportunidad de interpretar su obra en varios

*Compositor y guitarrista, docente de la Carrera de Artes Musicales. Correo institucional: pfbarreiro@uce.edu.ec



En el homenaje al compositor Gerardo Guevara. Casa de la Música, Quito, 25 septiembre, 2019. En la parte posterior Pedro Barreiro, quien participó como ejecutante en el evento. Foto cortesía Pedro Barreiro.

conciertos nacionales e internacionales, ha forjado en mí, una conexión profunda con su música. En este ensayo, analizaré en detalle sus dos obras para guitarra solista: la *Suite mínima*, compuesta durante su estancia en París¹, y el *Recitativo y danza*, una pieza que refleja la madurez de su estilo y su profunda conexión con las raíces ecuatorianas. A través de este análisis, exploraré la evolución de su lenguaje musical, la influencia de Nadia Boulanger² en su obra, y la manera en que Guevara fusionó elementos de la tradición musical ecuatoriana con las técnicas compositivas más avanzadas.

Gerardo Guevara, al igual que muchos compositores latinoamericanos, se nutrió profundamente de las raíces vernáculas³ de su país para forjar un lenguaje musical propio. Sin embargo, su obra trasciende el simple nacionalismo. La música popular ecuatoriana, lejos de ser solo un objeto de estudio, fue parte integral de su formación y de su vida profesional. Su participación en orquestas como la Salgado Jr. de Quito y la Blacio Jr. de Guayaquil⁴, así como sus colaboraciones con reconocidos cantantes populares, lo conectan íntimamente con las tradiciones musicales de su tierra. Paralelamente, su formación

1 Guevara estuvo cerca de diez años en París en la década de los sesenta estudiando composición con Nadia Boulanger.

2 Nadia Boulanger: Destacada compositora y pedagoga francesa del siglo XX, reconocida por su influencia en numerosas generaciones de músicos.

3 Vernáculas: Propias del lugar, región o país de que se trata. En el contexto musical, se refiere a las tradiciones y estilos musicales propios de una determinada región o cultura.

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

académica en el Conservatorio Nacional de Música, donde su padre fue portero, lo introdujo en los fundamentos de la composición occidental. Su encuentro con Nadia Boulanger⁵, una de las figuras musicales más influyentes del siglo XX, fue un punto de inflexión en su trayectoria. La maestra francesa lo impulsó a explorar nuevas sonoridades y a desarrollar su lenguaje compositivo personal. Así, Guevara se unió a un selecto grupo de compositores, como Leonard Bernstein, Aaron Copland, Quincy Jones, Astor Piazzolla, Philip Glass, John Eliot Gardiner, Daniel Barenboim, Elliott Carter, Egberto Gismonti y muchos más, que fusionaron elementos de la tradición popular con las técnicas vanguardistas de la época.

La *Suite mínima*, compuesta en 1966, durante su estancia en París, representa su acercamiento a la fusión de elementos tradicionales ecuatorianos con las técnicas compositivas de la vanguardia europea. Por otro lado, *Recitativo y danza*, creada en 1982, muestra una madurez compositiva y una profundización en la exploración de los recursos sonoros de la guitarra. Estas obras y su análisis se justifican en su relevancia en la trayectoria de Guevara, así como por la diversidad de elementos musicales que presentan.

El objetivo principal de este estudio es realizar un análisis comparativo de la *Suite mínima* y el *Recitativo y danza*, con el fin de identificar las características distintivas de cada obra, así como los elementos comunes que conforman el lenguaje musical de Guevara. A través de este análisis, se busca comprender la evolución de su estilo compositivo, la influencia de su entorno cultural y su contribución al panorama de la música para guitarra latinoamericana.

Su obra para guitarra

Gerardo Guevara Viteri compuso dos obras fundamentales para guitarra solista que reflejan la evolución de su lenguaje musical. La primera, *la Suite mínima*, compuesta en 1966, representa un temprano acercamiento a la fusión entre la tradición musical ecuatoriana y las técnicas compositivas contemporáneas. Esta obra, conformada por tres movimientos que aluden a ritmos tradicionales como el *sanjuanito*, el *yaraví* y el *albazo*, se caracteriza por un rico lenguaje armónico basado en el uso de quintas y cuartas, armonía alterada, la presencia de la pentafonía y la incorporación de citas⁶, a instrumentos tradicionales como el pingullo y el tambor indígena.

Por otro lado, el *Recitativo y danza*, compuesto en 1982, muestra una madurez compositiva y una mayor experimentación formal. Esta obra se destaca por el uso de

5 Burton-Hill, Clemency. 2017. "¿Por qué la francesa Nadia Boulanger es considerada "la mejor maestra de música de todos los tiempos"?" BBC, May 14, 2017. <https://www.bbc.com/mundo/vert-cul-39700965>.

6 Sottile, Antonieta. 2016. «La práctica De La Cita En Alberto Ginastera». *Revista del ISM*, n.º 16 (octubre):131-56. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>.

una *scordatura*⁷ no convencional, que otorga a la guitarra un timbre y unas posibilidades técnicas únicas. El *Recitativo* se caracteriza por un lenguaje rítmico complejo, variedad de estructuras, por el uso de acordes en barra, citas a melodías e instrumentos tradicionales de la Sierra ecuatoriana, mientras que la *Danza* presenta una estructura contrastante, contrapuntos virtuosos, armónicos octavados, etc. Además, Guevara emplea técnicas extendidas como la percusión en el cuerpo de la guitarra y el uso de acordes en posiciones inusuales, enriqueciendo así el espectro sonoro de la obra.

Las dos obras para guitarra de Gerardo Guevara Viteri presentan notables similitudes con composiciones de otros grandes maestros latinoamericanos. Un ejemplo destacado es la *Sonata para guitarra*⁸ de Alberto Ginastera⁹, compuesta en 1979. Aunque no existe evidencia de que Ginastera haya sido alumno directo de Nadia Boulanger, su formación en Estados Unidos con Aaron Copland¹⁰ y su estancia en París durante los años en que la maestra impartía clases, lo acercan al círculo de influencia de Boulanger.

Esta búsqueda de una identidad musical propia, arraigada en las tradiciones locales pero abierta a las influencias internacionales, era una idea fundamental para Nadia Boulanger. En este sentido, la *Suite mínima*, *Recitativo y danza* de Guevara son ejemplos paradigmáticos de cómo el maestro logró fusionar elementos de la música indígena con técnicas compositivas vanguardistas, creando una obra de gran originalidad y profundidad.

La *scordatura* o afinación

La *Suite mínima* presenta una característica distintiva en el movimiento del *Sanjuanito*: una *scordatura* que baja la sexta cuerda de *mi* a *re*. Paralelamente, un elemento fundamental en la obra de Guevara es el uso de la armonía cuartal. Aunque la guitarra ofrece ciertas facilidades para construir acordes basados en cuartas debido a su afinación tradicional, el intervalo de tercera entre la segunda y tercera cuerda limita la ejecución de los acordes en quintas y cuartas en una sola barra o cejilla, debido a que en la segunda cuerda la nota correspondiente al acorde cuartal nos queda un traste atrás de la barra, rompiendo el modelo completamente.

Guevara se percató de las limitaciones impuestas por la afinación tradicional al construir acordes con quintas y cuartas y, en respuesta, propuso una solución innovadora en el *Recitativo y danza*. En esta obra, adopta una afinación en quinta y cuartas en las

7 En guitarra, se refiere a la alteración de la afinación estándar de las cuerdas para obtener sonoridades y posibilidades técnicas diferentes. Esta técnica ha sido utilizada por diversos compositores para crear efectos especiales y explorar nuevas sonoridades.

8 Alberto Ginastera - *Sonata for Guitar*, Op. 47 (1976) [Score-Video]. Video de *youtube* a partir de la interpretación de Aniello Desiderio, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=_X-i9TJMJK8

9 Figura clave de la música argentina del siglo XX. Sus composiciones, marcadas por un fuerte nacionalismo y una gran originalidad, han contribuido a definir la identidad musical de Argentina.

10 Copland, Aaron. Figura clave de la música estadounidense del siglo XX. Sus composiciones, como *Appalachian Spring* y *Fanfare for the Common Man*, son consideradas iconos de la música clásica estadounidense.

cuerdas al aire, lo que simplifica significativamente la ejecución de acordes con quintas y cuartas y permite al guitarrista con una barra o cejilla¹¹ construir estos acordes en toda la extensión del diapasón. Esta afinación no solo facilita la ejecución técnica, sino que también amplía las posibilidades expresivas y tímbricas del instrumento, enriqueciendo el lenguaje musical de la obra.

Guevara emplea una afinación en cuartas para el *Recitativo y danza*, ajustando la sexta cuerda un tono hacia abajo, la primera y segunda cuerda medio tono arriba creando un acorde alterado de re menor con séptima y onceava. Esta afinación no solo facilita la construcción de acordes en quintas y cuartas, sino que también otorga a la obra una sonoridad única y contemporánea.

Es interesante notar la conexión entre esta afinación y las tradiciones musicales ecuatorianas. En comunidades como Cayambe, existen las llamadas *Afinaciones Galindo*¹², que también se apartan de la afinación tradicional de la guitarra para facilitar la ejecución de melodías y acordes simultáneos en las fiestas populares. Aunque las Afinaciones Galindo suelen utilizar acordes mayores y menores, la idea de buscar sonoridades alternativas y adaptar la guitarra a las necesidades musicales específicas es compartida por Guevara y los músicos de Cayambe.

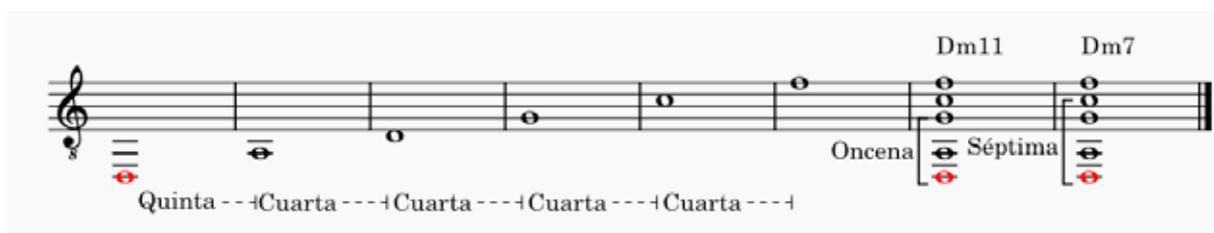


Figura 1. *Scordatura del Recitativo y danza* de Gerardo Guevara Viteri. Imagen de fuente y elaboración propia.

Armonía en quintas y cuartas, citas a la música de la sierra ecuatoriana.

La armonía en quintas y cuartas en la obra de Guevara trasciende lo meramente estético. Propone una opción a la armonía tonal funcional¹³, predominante en la música occidental, que establece diálogos complejos entre la pentafónica indígena y la armonía occidental, Guevara postula una nueva forma de escuchar y comprender nuestra música. Esta decisión no es arbitraria, sino que responde a una búsqueda profunda de identidad cultural. Al utilizar la armonía en quintas y cuartas, Guevara revaloriza las sonoridades

11 Técnica para la guitarra para tocar varias cuerdas con un solo dedo que generalmente es el dedo índice de la mano izquierda o dedo 1 en la nomenclatura para guitarra.

12 Conjunto de afinaciones alternativas para guitarra, desarrolladas en la región de Cayambe, Ecuador. Estas afinaciones, que se apartan de la afinación estándar, facilitan la ejecución de melodías y acordes propios de la música tradicional de la zona, y permiten una mayor flexibilidad en la interpretación.

13 Sistema armónico que organiza los acordes en una jerarquía de funciones (tónica, dominante, subdominante), creando una sensación de tensión y resolución. Este sistema, predominante en la música occidental desde el período barroco hasta el siglo XX, se basa en el uso de escalas mayores, menores y en la progresión de acordes hacia una tónica estable.

indígenas resaltando la fuerza, carácter, y coraje. Esta elección armónica se convierte así en un acto de resistencia cultural, una forma de reafirmar nuestra identidad y de desafiar los cánones estéticos impuestos por la colonización¹⁴.

La profunda carga emocional del poema de Jorge Enrique Adoum¹⁵ encuentra en la música de Guevara una resonancia única. Con el *Danzante del destino*, la armonía en quintas y cuartas, con sus tensiones y disonancias, refleja el dolor y la protesta expresados en la letra. Los acordes construidos sobre intervalos de quinta, cuarta justa y aumentada, crean una atmósfera de disconformidad y rebeldía que refuerza el mensaje de la canción. Existe una versión de Atahualpa Yupanqui¹⁶ quien la versiona y cambia el nombre por *Preguntan de dónde soy*, interpretada a finales de 1960 y grabada posteriormente en una versión orquestal¹⁷.

La decisión de Yupanqui de cambiar el título a *Preguntan de dónde soy*, y de adaptar la armonía original de Guevara revela una intención clara de acercar la obra a un público más amplio. Al suavizar la disonancia y la complejidad armónica de la composición original, Yupanqui buscaba crear una canción más accesible. Sin embargo, esta adaptación, aunque respetable desde el punto de vista interpretativo, conlleva el riesgo de diluir la fuerza expresiva y la identidad cultural de la obra original¹⁸. La armonía en quintas y cuartas de Guevara, con su carga simbólica y su capacidad para evocar emociones profundas, es un elemento esencial de la obra. Al reemplazarla por una armonía más convencional, Yupanqui simplifica la composición y la aleja de sus raíces culturales.

La obra de Guevara está profundamente arraigada en las tradiciones musicales de la Sierra ecuatoriana. El uso de la pentafonía, presente en numerosas melodías, evoca los antiguos cantos indígenas. Además, las citas¹⁹ similares a las de Ginastera pero a instrumentos como el pingullo y el tambor crean una atmósfera sonora que transporta al oyente a las comunidades andinas. La incorporación de ritmos tradicionales como el *yaraví*, el *sanjuanito*, el *albazo* y la *tonada*, reinterpretados desde una perspectiva contemporánea, refuerza el vínculo entre la música de Guevara y las raíces culturales del país. A través de estos elementos, logra construir un lenguaje musical propio que dialoga con el pasado y se proyecta hacia el futuro, preservando la identidad sonora de nuestro pueblo.

14 Proceso histórico de expansión y dominio de un pueblo sobre otro, que implica la imposición de una cultura, lengua y sistema de valores sobre la población nativa. La colonización ha tenido un profundo impacto en las sociedades colonizadas, dejando huellas duraderas en su identidad cultural.

15 Figura clave de la literatura ecuatoriana del siglo XX. Sus obras, como *Los cuadernos de la tierra* y *Entre Marx y una mujer desnuda*, son consideradas clásicos de la literatura latinoamericana.

16 Seudónimo de Héctor Roberto Chavero. Cantautor argentino conocido por sus canciones de protesta y su compromiso social. Su nombre artístico, que significa "el que viene de lejanas tierras para decir algo", refleja su conexión con las raíces indígenas de América Latina.

17 *Preguntan de dónde soy* - Atahualpa Yupanqui. Video de *youtube* a partir de la grabación en una versión para orquesta de la obra, 1969. <https://www.youtube.com/watch?v=7b54mLWs9nk>

18 *Danzante del destino* - Gerardo Guevara Viteri. Video de *youtube* a partir de la interpretación de Pedro Barreiro, Darío Torres y Daniel Mosquera, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=twM2jdJgiK0>

19 Sottile, Antonieta. 2016. "La práctica de la cita en Alberto Ginastera." *Revista del Instituto Superior de Música*, 16, no. 16 (10): 131-156. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>.

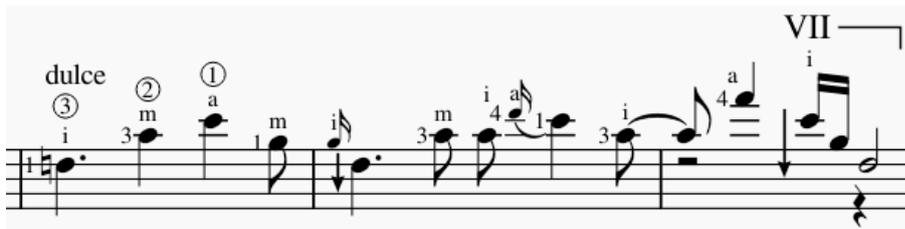


Figura 2. Pasaje del *Recitativo y danza* de Gerardo Guevara Viteri, compases 15-17. Imagen de fuente y elaboración propia.

Este pasaje evoca de manera clara la sonoridad de un instrumento de viento, tanto por su registro agudo como por su carácter monódico²⁰. La ausencia intencional de acompañamiento armónico acentúa el carácter solista y refuerza la ilusión de estar escuchando un instrumento de viento en solitario.



Figura 3. Pasaje del *Recitativo y Danza* de Gerardo Guevara Viteri, compases 75-77. Imagen de fuente y elaboración propia.

Otro ejemplo usando recursos parecidos que imitan a un pingullo.

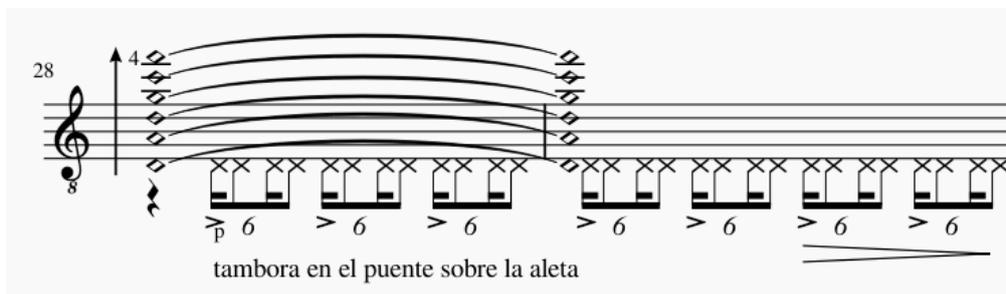


Figura 4. Pasaje del *Recitativo y Danza* de Gerardo Guevara Viteri, compases 28-29. Imagen de fuente y elaboración propia.

20 Adjetivo que describe una melodía que consiste en una sola línea melódica, sin acompañamiento armónico.

En este pasaje, Guevara no solo imita la sonoridad del tambor, sino que también captura la esencia rítmica del *yumbo*, una danza indígena de la Sierra ecuatoriana. El uso de células rítmicas repetitivas y acentuadas, características del *yumbo*, crea una sensación de movimiento constante y energía que se conecta con la tierra. Al incorporar estos elementos rítmicos, Guevara establece un diálogo entre la tradición musical andina y las técnicas compositivas contemporáneas.

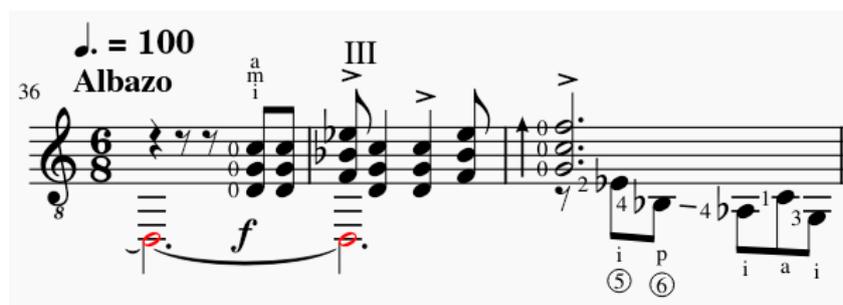


Figura 5. Pasaje del *Recitativo y danza* de Gerardo Guevara Viteri, compases 36-38. Imagen de fuente y elaboración propia.

En este ejemplo se observa cómo Guevara utiliza el *albazo* como ritmo fundamental para la composición de la *Danza del recitativo*, unido a la armonía cuartal en los acordes y el intervalo de tercera en la construcción melódica.

Propuesta contemporánea en la estética de su composición

La música de Guevara representa una síntesis única entre las tradiciones musicales ecuatorianas y las vanguardias compositivas del siglo XX. Al incorporar elementos como la armonía en quintas y cuartas, la pentafonía y la organización serial²¹. Guevara crea un lenguaje musical complejo y sofisticado que desafía las convenciones tradicionales. Esta fusión de lo antiguo y lo nuevo se manifiesta en la construcción de bloques temáticos, en la exploración de timbres inusuales y en la utilización de técnicas extendidas²² de la guitarra.

La obra de Guevara se inscribe en una corriente de compositores latinoamericanos que buscaron renovar la música clásica a partir de las raíces culturales de sus respectivos países.

21 Método compositivo del siglo XX en el que los elementos musicales (altura, duración, timbre, etc.) se organizan en series predeterminadas. Estas series son utilizadas como base para la construcción de una composición, creando estructuras altamente organizadas y controladas.

22 Conjunto de técnicas no convencionales utilizadas en la guitarra para ampliar las posibilidades sonoras del instrumento. Incluyen el *tapping*, el uso de efectos de sonido y la percusión en el cuerpo de la guitarra.

Junto a figuras como Ginastera, Villalobos²³ y Brouwer²⁴. Guevara contribuyó a enriquecer el repertorio para guitarra y a consolidar la identidad de la música latinoamericana en el panorama musical internacional. Su capacidad para combinar la tradición y la innovación lo convierte en una figura clave en la historia de la música ecuatoriana.

La técnica de guitarra en la obra de Guevara

La técnica guitarrística²⁵, en las obras de Guevara no es un fin en sí mismo, sino un medio para expresar ideas musicales complejas y originales. Al exigir un dominio técnico excepcional, Guevara invita al intérprete a convertirse en un colaborador creativo en la realización de su obra. La exploración de nuevas sonoridades y la utilización de recursos técnicos poco convencionales permiten al guitarrista transmitir las emociones y las ideas contenidas en la música de manera más profunda y auténtica. La exploración de todos los registros, el uso de percusión sobre los aros, tapa y puente, la complejidad contrapuntística, rítmica y armónica demandan un dominio técnico excepcional. La guitarra, en la sensibilidad de Guevara, se convierte en un instrumento versátil capaz de expresar una amplia gama de sonoridades, desde las más delicadas hasta las más percusivas. Esta exigencia técnica no solo enriquece la experiencia del intérprete, sino que también garantiza una interpretación auténtica y profunda de la obra.

Arpeggios con progresiones de quintas y cuartas



Figura 6. Pasaje de la *Suite mínima* de Gerardo Guevara Viteri, compases 1-4. Imagen de fuente y elaboración propia.

El pasaje que da inicio a la *Suite mínima*, caracterizado por una rápida sucesión de acordes de quintas y cuartas en arpeggio²⁶, exige la coordinación necesaria entre ambas

23 Prolífico compositor brasileño, conocido por su amplia producción musical que abarca desde *óperas* y *sinfonías* hasta obras para guitarra y música coral. Su obra refleja la diversidad cultural de Brasil y ha tenido una gran influencia en la música contemporánea.

24 Compositor cubano que ha fusionado elementos de la música clásica, el *jazz* y la música popular cubana, creando un estilo único y personal. Su obra ha enriquecido el repertorio para guitarra y ha influido en generaciones de guitarristas.

25 Conjunto de habilidades manuales y musicales desarrolladas a través de la práctica y el estudio, que permiten al guitarrista ejecutar una pieza musical con precisión, expresividad y virtuosismo. La técnica guitarrística ha evolucionado a lo largo de la historia, incorporando nuevas técnicas y adaptándose a los diferentes estilos musicales.

26 Técnica musical que consiste en tocar las notas de un acorde de forma secuencial, en lugar de hacerlo de manera simultánea. El arpeggio puede ser ascendente, descendente o combinado, y se utiliza para añadir variedad y textura a la música.



Guevara en 1972, cuando fue nominado director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Fuente: UCEfonía. Colección: AEQ

manos. La precisión en la articulación del silencio de semicorchea es fundamental para mantener el pulso constante y evitar alteraciones en el ritmo. Además, los frecuentes cambios de posición en el diapasón²⁷, demandan una gran agilidad y flexibilidad de la mano izquierda. Esta dificultad técnica no sólo pone a prueba las habilidades del intérprete, sino que también contribuye a crear una atmósfera de tensión y dinamismo que subraya el carácter contrastante de la obra de Guevara.

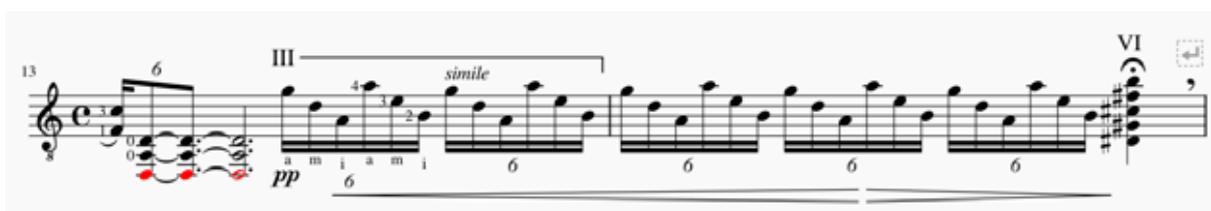


Figura 7. Pasaje del Recitativo y Danza de Gerardo Guevara Viteri, compases 13-14. Imagen de fuente y elaboración propia.

En el *Recitativo* la *scordatura* no solo facilita la ejecución de estos pasajes con cambios de posición, contribuye además a crear un sonido más homogéneo. Al tocar acordes en

27 La superficie plana y lisa de madera, que se encuentra sobre el mástil de la guitarra. Está dividida en trastes, que determinan las notas que se producen al presionar las cuerdas sobre ellos.

Melodías a manera de escalas rápidas ascendentes y descendentes



Figura 10. Pasaje de la *Suite mínima* de Gerardo Guevara Viteri, compases 41-44. Imagen de fuente y elaboración propia.

La *Suite mínima* presenta pasajes melódicos complejos basados en escalas modificadas, donde se combinan intervalos de segunda, tercera y cuarta. Estas escalas, que se alejan de los patrones tónicos tradicionales, generan una sonoridad única y característica. La ejecución de estas melodías requiere una gran precisión y flexibilidad por parte del intérprete, ya que los intervalos irregulares demandan una digitación cuidadosa y la adaptación constante de ambas manos. Este recurso, presente tanto en la *Suite mínima* como en el *Recitativo y danza*, no solo enriquece la paleta sonora de Guevara, sino que también refleja su interés por explorar nuevas posibilidades expresivas en la guitarra.

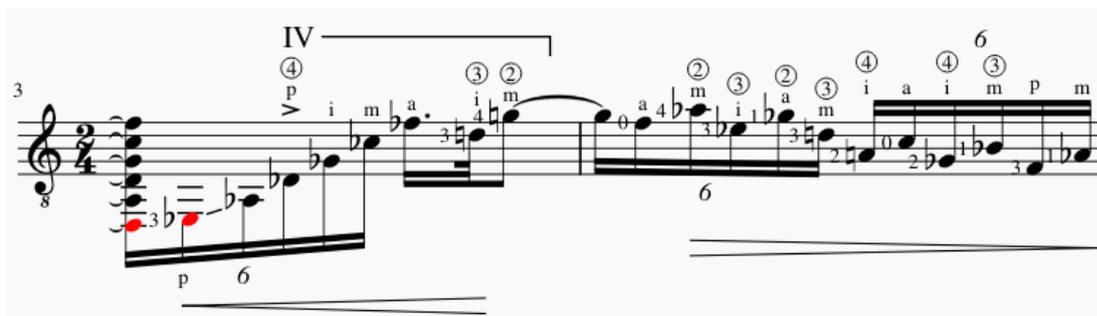


Figura 11. Pasaje del *Recitativo y danza* de Gerardo Guevara Viteri, compases 3-4. Imagen de fuente y elaboración propia.

Ritmos ecuatorianos y rasgados



Figura 12. Pasaje de la *Suite mínima* de Gerardo Guevara Viteri, compases 60-66. Imagen de fuente y elaboración propia.

Guevara demuestra una maestría en la adaptación de ritmos tradicionales ecuatorianos a la guitarra. En particular, su interpretación del *sanjuanito* es notable. A través de rasgados rítmicos y ornamentaciones melódicas, Guevara recrea la energía y la alegría de este baile, al tiempo que le imprime una sonoridad moderna y personal. La utilización de arpeggios descendentes y de golpes en el cuerpo de la guitarra acentúa el carácter percusivo del ritmo, creando una sensación de danza y celebración.

Guevara no se limita a reproducir los ritmos tradicionales ecuatorianos, sino que los reinterpreta de manera original y personal. En el *Recitativo y danza*, por ejemplo, el ritmo del *yumbo* es transformado mediante el uso de intervalos de terceras, cuartas y de una armonía más compleja. Esta reinterpretación no sólo enriquece el lenguaje musical de Guevara, sino que también revitaliza las tradiciones musicales ecuatorianas.



Figura 13. Pasaje del *Recitativo y danza* de Gerardo Guevara Viteri, compases 36-38. Imagen de fuente y elaboración propia.

Contrapuntos

Figura 14. Pasaje de la *Suite mínima* de Gerardo Guevara Viteri, compases 214-223. Imagen de fuente y elaboración propia.

Los pasajes contrapuntísticos³⁰ en la obra de Guevara representan un verdadero desafío para el intérprete. La escritura contrapuntística de Guevara, caracterizada por una

30 Secciones de una obra musical donde dos o más líneas melódicas independientes se entrelazan, creando una textura rica y compleja.

gran densidad rítmica y una rica variedad de intervalos, exige precisión y coordinación máximas. La duración exacta de cada nota es fundamental para mantener la claridad y la tensión de la textura contrapuntística. Esta exigencia técnica no solo demuestra el virtuosismo del compositor, sino que también revela una profunda comprensión de las posibilidades expresivas de la guitarra. El contrapunto en la obra de Guevara crea una sensación de movimiento perpetuo y de equilibrio entre las diferentes voces, contribuyendo a la riqueza y complejidad de su lenguaje musical.



Figura 15. Pasaje del Recitativo y Danza de Gerardo Guevara Viteri compases 75-83. Imagen de fuente y elaboración propia.

Técnicas extendidas



Figura 16. Pasaje de la Suite Mínima de Gerardo Guevara Viteri compases 166-169. Imagen de fuente y elaboración propia.

Guevara amplía los límites de la guitarra clásica al incorporar técnicas extendidas como el tapping³¹, el golpeo en el cuerpo y la utilización de armónicos artificiales. En la *Suite mínima*, encontramos pasajes donde la mano izquierda ejecuta melodías utilizando martilleos y ligados, mientras que la mano derecha percute el cuerpo de la guitarra, creando un efecto percusivo y atmosférico. Estas técnicas, junto con la exploración de registros extremos y la utilización de acordes disonantes, contribuyen a crear un lenguaje musical

31 Técnica de guitarra desarrollada a finales del siglo XX, popularizada por músicos como Eddie Van Halen. Consiste en golpear las cuerdas con los dedos de la mano derecha, creando un sonido percusivo y melódico. Esta técnica ha revolucionado el lenguaje de la guitarra, permitiendo a los guitarristas explorar nuevas sonoridades y textura.

vanguardista que desafía las convenciones tradicionales de la guitarra. En el *Recitativo y danza* retoma las mismas técnicas aprovechando la *scordatura* en quintas y cuartas, la cual permite armónicos naturales y octavados en notas que en la afinación tradicional serían imposibles de ejecutar con tanta facilidad.

The image shows a musical score for guitar, measures 89-102. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions in Spanish: "(tambora sobre el aro inferior con la palma de la mano izquierda)" and "(tambora sobre el aro superior con la palma de la mano derecha)". The score includes fingerings (V, VII, ③ M.D., ③, ②, ④, ①) and a circled number 3. The measures are numbered 89, 96, and 102.

Figura 17. Pasaje del *Recitativo y danza* de Gerardo Guevara Viteri, compases 89-102. Imagen de fuente y elaboración propia.

Conclusiones

En conclusión, las obras para guitarra de Gerardo Guevara representan un hito en la historia de la música ecuatoriana. A través de una exploración profunda de las posibilidades técnicas y expresivas de la guitarra, Guevara ha creado un lenguaje musical único que fusiona la tradición indígena con las vanguardias compositivas del siglo XX. La utilización de recursos como la armonía en quintas y cuartas, las escalas modificadas y las técnicas extendidas, junto con la reinterpretación de ritmos y melodías tradicionales, ha dado lugar a obras de gran complejidad y belleza.

El legado de Guevara trasciende las fronteras de Ecuador y se inscribe en la corriente de compositores latinoamericanos que han buscado renovar la música clásica a partir de las raíces culturales de sus respectivos países. Sus obras, que desafían al intérprete y enriquecen el repertorio para guitarra, representan un punto de partida para futuras investigaciones y exploraciones.

Es fundamental que los guitarristas ecuatorianos continúen difundiendo y estudiando la obra de Guevara, para así preservar su legado y contribuir al desarrollo de la música ecuatoriana contemporánea. La interpretación de estas obras exige un alto nivel técnico y una profunda comprensión de la cultura ecuatoriana, pero también ofrece la oportunidad de conectar con nuestras raíces y de explorar nuevas posibilidades expresivas en la guitarra.

Por último, para facilitar el estudio y la interpretación de estas obras maestras, he elaborado ediciones revisadas y digitadas de la *Suite mínima* y el *Recitativo y danza*. Estas ediciones estarán disponibles para todos aquellos interesados en explorar el rico universo musical de Gerardo Guevara. De esta manera, contribuimos a la difusión de su legado y a la formación de nuevas generaciones de guitarristas.

Al inicio de este trabajo, planteamos la importancia de analizar la obra de Guevara desde una perspectiva técnica y musical. Con la publicación de estas ediciones, damos un paso más hacia la comprensión y difusión de su legado. Estas partituras servirán como herramienta para músicos y estudiosos, permitiéndoles explorar las profundidades de la música de Guevara y descubrir nuevas posibilidades interpretativas.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril Zamora, Johanna Elizabeth. «Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo xx que dieron origen a la música académica contemporánea nacional, estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca», 2013. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/508>.
- Alarcón Fabrè, Alex Germán. «Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara», 9 de febrero de 2017. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26708>.
- Alberto Ginastera - *Sonata for Guitar, Op. 47 (1976) [Score-Video]*, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=X-i9TJMJK8>.
- BBC News Mundo. «¿Por qué la francesa Nadia Boulanger es considerada “la mejor maestra de música de todos los tiempos”?» Accedido 19 de enero de 2025. <https://www.bbc.com/mundo/verticul-39700965>.
- Campos, Jorge. «El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra Fiesta para piano». *ResearchGate*, 22 de octubre de 2024. <https://doi.org/10.62230/antec.v3i1.66>
- Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito, Conmúsica, 2004.
- Sottile, Antonieta. «La práctica de la cita en Alberto Ginastera». *Revista del ISM*, n.º 16 (1 de octubre de 2016): 131-56. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>.
- . «La práctica de la cita en Alberto Ginastera». *Revista del ISM*, n.º 16 (1 de octubre de 2016): 131-56. <https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>.
- Viteri Villamar, Claudio Aquiles. «El nacionalismo musical en el Ecuador. Enfoque en el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara». *Alternativas* 18, n.º 1 (2017): 65-70.



Foto: Fabián Sandoval. Quito, febrero, 2025.

El tutor del trabajo de investigación Prof. Juan Pablo Naula con Saray Armas, Skarleth Jurado, Angeline Naranjo y Daniel Verdesoto.

**ENTRE CUERDAS Y SABERES:
LA GUITARRA CAYAMBEÑA COMO LEGADO DE LAS AFINACIONES GALINDO**
LISBETH ANDRANGO, SARAY ARMAS, CRISTIAN COLCHA, LEONARDO
CONSTANTE, DAVID GUAÑA, KAROL ILLÁNEZ, SKARLETH JURADO, ANGELINE NARANJO,
DANIEL VERDESOTO

Edosonía, n° 05, marzo, p. 135-151. Quito, 2025.

EDO



Entre cuerdas y saberes: La guitarra cayambeña como legado de las afinaciones Galindo

LISBETH ANDRANGO, SARAY ARMAS, CRISTIAN COLCHA, LEONARDO CONSTANTE, DAVID GUAÑA, KAROL ILLANEZ, SKARLETH JURADO, ANGELINE NARANJO, DANIEL VERDESOTO

ENTRE CUERDAS Y SABERES: LA GUITARRA CAYAMBEÑA COMO LEGADO DE LAS AFINACIONES GALINDO

LISBETH ANDRANGO, SARAY ARMAS, CRISTIAN COLCHA, LEONARDO CONSTANTE, DAVID GUAÑA, KAROL ILLÁNEZ, SKARLETH JURADO, ANGELINE NARANJO, DANIEL VERDESOTO*

Resumen

Desde las épocas coloniales, los artesanos ecuatorianos han modificado la guitarra europea con el fin de satisfacer las necesidades de los músicos locales, en Ecuador, particularmente en el cantón Cayambe estas adaptaciones han dado lugar a la creación de la guitarra cayambeña y las afinaciones galindo.

El valor de las afinaciones galindo fuera de Cayambe ha aumentado significativamente, impulsado por la creación de nuevos diseños de guitarras que permiten implementar estas afinaciones de manera profesional, esto es posible gracias a la colaboración de músicos y lutieres locales, como Carlos Giraldo. Esta evolución permite que las afinaciones galindo impulsen la innovación musical, siendo utilizadas en nuevas composiciones solistas y adaptaciones a otros géneros ecuatorianos.

El objetivo de este artículo es determinar los cambios realizados en la guitarra y conocer la construcción de la guitarra creada para el desarrollo de las afinaciones galindo en el campo profesional. Las respuestas muestran cambios importante, particularmente en el clavijero y la encordadura, ya que se busca tener 9 cuerdas. Considerando los resultados obtenidos, se recomienda continuar investigando las diferentes afinaciones y guitarras creadas para preservar la cultura cayambeña.

Palabras clave:

Guitarra cayambeña, afinaciones galindo, *scordatura*, construcción, lutería, *scordaturas* ecuatorianas.

Abstract

Since the colonial times, Ecuadorian artisans have modified the European guitar to satisfy the needs of local musicians, in Ecuador, especially in the Cayambe canton these adaptations have led to the creation of the Cayambeña guitar and the galindo tunings.

The value of Galindo tunings outside of Cayambe has increased significantly, boosting the creation of new guitar designs that allow to implement tunings professionally, this is possible thanks to the collaboration of musicians and local luthiers, like Carlos Giraldo. This evolution allows that Galindo's tunings promote musical innovation, being used in new solo compositions and adaptations to other Ecuadorian genres.

The objective of this article is to determine the changes that have occurred in the guitar and to know the construction of the guitar created for the development of Galindo's tunings in the professional field. The responses show important changes, particularly in the headstock and the stringing, since the aim is to have 9 strings. Considering the results obtained, it is advisable to continue investigating the different tunings and guitars created to preserve Cayambean culture.

Keywords:

Cayambean guitar, Galindo tunings, *scordatura*, construction, *lutherie*, Ecuadorian *scordaturas*.

Introducción

La guitarra adaptada para las afinaciones galindo es un testimonio de la tradición musical visibilizando la evolución con los años para satisfacer así las necesidades culturales y sonoras. Cayambe, con su rico patrimonio cultural y celebraciones vibrantes como la Festividad del *Inti Raymi*, se convierte en un escenario crucial para la música y la guitarra.

Las guitarras diseñadas para las afinaciones galindo a menudo presentan características específicas, por ejemplo, la modificación en el clavijero y la encordadura. A

*Estudiantes de la Carrera de Artes Musicales-FAUCE, con la tutoría del docente Juan Pablo Naula.

través de este artículo se profundiza en los cambios realizados en la guitarra para adaptarse a las condiciones ambientales de las festividades y preservar la rica herencia cultural, estas guitarras no solo mantienen la tradición, sino también impulsan la innovación musical.

Antecedentes

La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada que surge de instrumentos antiguos como la vihuela¹, antepasado directo de la guitarra que acompaña a clérigos y soldados ibéricos en su campaña conquistadora en el “Nuevo Mundo”. Su forma moderna se desarrolla en España durante el Renacimiento, alcanzando su diseño actual en el siglo XIX². La guitarra tiene un origen ligado a la colonización y la influencia europea en América, específicamente en Ecuador. Es un instrumento muy conocido en todo el mundo, pero su forma de tocar varía dependiendo de factores como el punto geográfico o su entorno, razón por la cual muchas veces sufre cambios físicos que permiten adaptarse a las necesidades de los músicos y Ecuador no es la excepción. Tal es el testimonio que recoge Pablo Guerrero de Fray Vicente Solano, donde se habla de una vihuela sonora elaborada por un ebanista de apellido Zangurima³. Esta referencia ilustra la habilidad de los artesanos ecuatorianos para modificar los instrumentos europeos.

La guitarra quiteña es un instrumento musical tradicional de Ecuador, específicamente en la región de Quito. A lo largo de la historia, se considera un elemento distintivo de la música ecuatoriana y contribuye a la belleza de la construcción artesanal. El legado de la guitarra quiteña perdura a través de la enseñanza y la práctica de su ejecución, transmitiendo su valor a las nuevas generaciones. En este orden de ideas, la guitarra quiteña se difunde desde la época colonial y se consolida como parte importante de la cultura, destaca por su enfoque e ideas originales que generan una manera diferente de tocar el instrumento.

Se puede encontrar relación con estas formas diferentes de tocar en Cayambe, un pueblo en la región de Pichincha, Ecuador, el cual, con la llegada de los españoles en el siglo XVI, utilizó sus tierras fértiles para convertirse en un centro de agricultura y ganadería. Hoy, Cayambe es famoso por su patrimonio cultural, donde convergen las nuevas costumbres y tradiciones con las que permanecen a través del tiempo, entre sus reconocidos eventos o tradiciones podemos encontrar la festividad del *Inti Raymi*, que atrae visitantes nacionales y extranjeros. Durante las fiestas uno de los elementos que resalta y toma gran valor es la música que, gracias a la mezcla de culturas, presenta a la guitarra como un instrumento de

1 Instrumento musical de cuerda, pulsado con arco o con plectro.

2 Tomás Badía Ibáñez y Julio Coca Moreno, Los instrumentos de cuerda pulsada: Su origen y evolución (Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos, 2013), 23-63.

3 En *Primicias de la guitarra ecuatoriana* (pág. 32) / Pablo Guerrero.

gran importancia y que ahora forma parte de su tradición e identidad, siendo que en dicha tradición es en donde nacen las “afinaciones galindo”.

En el presente artículo, se utiliza el término de “afinaciones galindo”, sin embargo, se refiere en realidad a una *scordatura*⁴. Según el diccionario de Harvard, es la afinación irregular de un instrumento de cuerda con la finalidad de facilitar pasajes, crear acordes diferentes o cambiar el color del sonido.⁵ Estas afinaciones alternativas en la guitarra española ocupan un papel fundamental en la ejecución de diferentes danzas como jotas, fandangos, seguidillas y boleros, entre otros; pues ofrecían una amplia gama de posibilidades que contribuían a la diversidad de la música popular y folclórica española. Pero estas no son exclusivas de Europa, puesto que Cayambe presenta su propia gama de posibilidades con las afinaciones galindo, introduciendo nuevo material al mundo de la guitarra.

Con la llegada de la guitarra a Cayambe ocurre un proceso de exploración que deriva en la aparición de las afinaciones galindo como parte de su cultura y, si bien no existe evidencia concreta de instrumentos policordales⁶ en la América precolombina, el arco musical es un cordófono⁷ originario, que pudo ser testigo del inicio de las afinaciones galindo. Los posibles orígenes de dichas afinaciones son inciertos, pero existen leyendas e historias de tradición oral que reflejan la cultura de la zona, por ejemplo, se dice que se crearon por los ancestros indígenas para espantar al diablo o a los duendes⁸, así como también se cuenta que el nombre se le atribuye a un español de apellido galindo que pudo notar que los indígenas que eran de la hacienda tocaban la guitarra de una manera diferente a la enseñada por los españoles, por lo que se nombra con su apellido o la ciudad de dónde venía.

Las afinaciones galindo permiten al instrumentista tocar la melodía principal y el acompañamiento simultáneamente, lo que facilita a los músicos acompañar de mejor manera las voces y danzas tradicionales durante las fiestas, por lo cual, se empiezan a crear cambios en la guitarra buscando ese propósito. Actualmente, estas afinaciones toman gran valor fuera de Cayambe, siendo de inspiración para componer obras solistas y realizar grabaciones de estudio, y llegando a diferentes partes del mundo, como se puede ver en el artículo “*Suite Warmi*”.

4 *Scordatura*: desafinación.

5 Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, 2ª ed. (Estados Unidos: Massachusetts, 1972), 668; traducción propia.

6 Policordal: proviene del latín polychordalis, y del griego poli- ‘mucho’. Y chordé ‘cuerda’.

7 Cordófono: Es utilizado para nombrar a un instrumento musical, donde su sonido es gracias a la vibración de una o varias cuerdas.

8 Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (Quito: Conmusica, s/f).

La “*Suite Warmikuna*” (mujeres en lengua quichua) realiza un homenaje a las figuras indígenas femeninas que han marcado una huella importante en la vida de sus comunidades y de la sociedad ecuatoriana. Con gran capacidad organizativa y por medio de la lucha social, ellas consiguieron grandes reivindicaciones para los pueblos del Ecuador. En las comunidades indígenas de Cayambe (cantón cerca a Quito) el mestizaje introdujo la guitarra popular y con los años se desarrollaron sistemas propios de afinación (“afinaciones galindo”) principalmente para poder tocar la guitarra y bailar por las calles. Usando estas afinaciones, el compositor Pedro Barreiro⁹ creó una suite para guitarra sola, inspirada en los ritmos tradicionales que se tocan en las fiestas, pero con una visión contemporánea característica del compositor.¹⁰

Estas afinaciones están teniendo un impacto mundial puesto que el gran guitarrista Francisco Correa¹¹ presentó la obra antes mencionada en varios países europeos como España, Francia e Italia; además de Ecuador, Colombia, Perú, entre otros. Pedro Barreiro menciona que esta obra es compuesta para guitarra clásica, pero el problema radica en la tensión de las afinaciones, puesto que, si se mantienen colocadas varias horas, pueden llegar a causar daños en el instrumento, debido a esto se debe tener especial cuidado al afinar el instrumento en las diferentes afinaciones. Comenta Ayala en su artículo:

Como tocan con más fuerza y durante muchas horas, la tensión extra creada por el capo rompe las cuerdas con mayor facilidad, por lo que la gente ha optado por usar una guitarra de 3/4, más pequeña para las festividades, ya que puede producir una sonoridad aguda penetrante similar sin la necesidad de un capo.¹²

Así, surge la necesidad de una guitarra que permita usar dichas afinaciones sin daños en el instrumento, adecuada para una mayor complejidad musical y que aporte nuevas posibilidades interpretativas, esto resulta en la guitarra Cayambeña. Con respecto a la denominación “guitarra cayambeña”, se encuentra una referencia por primera vez en el trabajo de titulación de Tamayo Bastidas¹³, en donde se afirma que:

Las guitarras cayambeñas están constituidas por nueve cuerdas de acero, de las cuales seis son cuerdas pareadas, y se distribuyen de la siguiente manera: las seis cuerdas más agudas o en el lenguaje popular de los 35 intérpretes llamadas primas, se afinan de dos en dos con su nota respectiva, las tres cuerdas más graves se afinan una octava por debajo de las notas de las cuerdas agudas.¹⁴

Posteriormente en el libro titulado *Cuando me convertí en aruchico* se expande el análisis del instrumento proponiendo la creación de un manual de aprendizaje de la

9 Guitarrista, compositor ecuatoriano y docente de la Universidad Central del Ecuador.

10 Texto extraído del artículo “Suite Warmikuna” de Pedro Barreiro.

11 Francisco Correa es un guitarrista colombiano que se traslada a Europa en 2006 para realizar sus estudios. Cuenta con dos maestrías y, actualmente, es profesor de guitarra. Es ganador de varios concursos de guitarra realizados en su país natal y en varias partes del mundo.

12 Abigail Ayala, “La guitarra norandina ecuatoriana: elementos de colonialidad, decolonialidad e identidad cultural en torno a la guitarra durante la Festividad del Inti Raymi en Cayambe”. *Edosonía*, N° 03 (2024): 48.

13 Músico y guitarrista ecuatoriano y docente de la Universidad de las Américas. Centra sus investigaciones en las afinaciones galindo y la guitarra quiteña.

14 Tamayo Bastidas, “Cayambe, un universo musical: análisis técnico e histórico de la música que se interpreta en la fiesta del Inti Raymi en la comunidad de la Chimba del cantón Cayambe, demostrado en un portafolio inédito de cuatro composiciones” (Quito: Universidad de las Américas, 2017), 34-35.

guitarra cayambeña, en base a sus características particulares en estructura y en uso, para lo cual se especifica en primer lugar que:

La denominación de guitarra cayambeña abarca no solamente a la ciudad de Cayambe sino a los pueblos, comunidades y parroquias aledañas donde se usa este instrumento, con características específicas.¹⁵

Por su parte, en el artículo de Ayala titulado “La guitarra norandina ecuatoriana” se utiliza el término “guitarra galindo”, siendo que se resalta la diferencia con la guitarra clásica debido al discurso que usan y su sentimiento de pertenencia:

De hecho, Milton Arias afirma que el discurso de los pueblos indígenas en torno a la guitarra en Cayambe deja claro que “esta es su guitarra, y no es la guitarra de los blancos” (en entrevista con el autor). De hecho, las afinaciones de la guitarra son lo que hace que la guitarra sea especial en la celebración en contraposición a la fiscalidad de la guitarra en sí, es por eso que el instrumento es popularmente conocido por su afinación. Por ejemplo, la gente se refiere al instrumento como la Guitarra nor-andina ecuatoriana, o Guitarra Galindo en contraste con la Guitarra Española o Guitarra Clásica; en este sentido el uso del lenguaje también denota sentimientos de diferenciación y apropiación del instrumento.¹⁶

Así pues, se conoce con estos términos a una variante particular del instrumento perteneciente a un lugar geográfico en específico, y que presenta elementos distintivos con respecto a la guitarra occidental. Esos elementos se relacionan con las necesidades sonoras del contexto de la fiesta, donde el instrumento es fundamental, por lo que es evidente la necesidad de una técnica diferenciada para su interpretación. Considerando lo anterior, este artículo explora las afinaciones galindo más usadas para entender el propósito para el que se crea una nueva guitarra y por el cual los músicos hacen cambios en este instrumento durante las fiestas.

Afinaciones galindo

Galindo antiguo

Es la primera afinación y la más antigua, con todas sus cuerdas al aire forma el acorde de G menor. A continuación, se indica la afinación de cada cuerda: 1:D4, 2:Bb3, 3:G3, 4:D3, 5:Bb2, 6:G2. Es importante resaltar que existen varias obras transcritas en base a esta afinación, por Lenin Estrella¹⁷ e interpretadas por Camilo Torres¹⁸, entre ellas están: *Recuerdos de Santa Rosa*, *Guitarra vamos a casa* y *Tradicional*¹⁹.

15 Lenin Estrella, *Cuando me convertí en aruchico*. (Quito: UDLA Ediciones, 2023) 46.

16 Abigail Ayala, “La guitarra norandina ecuatoriana: elementos de colonialidad, decolonialidad e identidad cultural en torno a la guitarra durante la Festividad del Inti Raymi en Cayambe”. *Edosonía: revista del mundo sonoro ecuatoriano* 3, num. 03 (2024): 56.

17 Lenin Estrella es un músico, intérprete, compositor y productor, cuyo enfoque se encuentra en la divulgación de los saberes musicales ancestrales no registrados.

18 Camilo Torres es un autor, compositor e intérprete que ha desarrollado temas nacionales inéditos, los cuales han llegado a convertirse en éxitos.

19 Lenin Estrella, *Cuando me convertí en aruchico*. (Quito: UDLA Ediciones, 2023), 58.

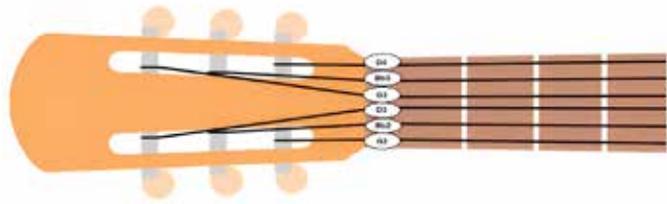


Figura 1, Afinación Galindo antiguo, elaboración Leonardo Constante.

Galindo moderno

Esta afinación nace posterior a la galindo antiguo, respecto a la cual únicamente varía su afinación de la tercera y quinta cuerda. Las cuerdas al aire forman un acorde de G mayor, donde su centro tonal es su relativa menor, es decir E menor.

Es importante resaltar que existen varias obras transcritas en base a esta afinación, por Lenin Estrella e interpretadas por Camilo Torres, entre ellas son: Tradicional de Cangahua y Me voy de Aquí.²⁰ En el siguiente gráfico se indica la afinación de cada cuerda tocada al aire: 1:D4, 2:B3, 3:G3, 4:D3, 5:B2, 6:G2.

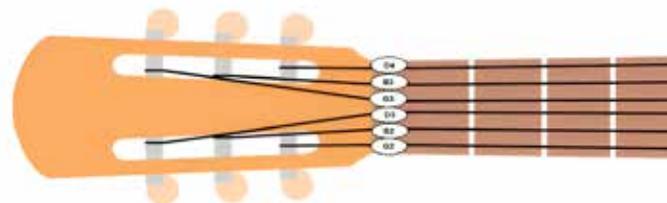


Figura 2, Afinación Galindo moderno, elaboración Leonardo Constante.

Transporte

Su característica principal es que las cuerdas al aire forman el acorde de D menor, siendo este el centro tonal. El uso de esta afinación aporta nuevas texturas, que enriquecen el acompañamiento y la interpretación. El término de “transporte” se entiende como la idea de transportar o cambiar la afinación estándar de la guitarra, para adaptarla a una tonalidad específica. Esto permite a los músicos acompañar mejor a las voces y otros instrumentos tradicionales de la región.

La única referencia respecto al nombre se encuentra en un extracto del libro digital: La Guitarra Tradicional Chilena de Sergi Sauvalle Echeverría²¹, donde se menciona

20 Lenin Estrella, *Cuando me convertí en aruchico*. (Quito: UDLA Ediciones, 2023), 63.

21 Servi Sauvalle Echeverría: Licenciado en artes con mención en interpretación musical en la Universidad de Chile, creador de la escuela de guitarra chilena. Sus temas se basan en la música tradicional chilena.

más de 40 afinaciones de la guitarra tradicional chilena y algunas de ellas son llamadas “por transporte”, “transporte por segunda”, “medio transporte”, “transporte falseado”, o simplemente “transporte”; pero ninguna de las afinaciones mencionadas coincide con esta afinación.²² En el siguiente gráfico se indica la afinación de cada cuerda tocada al aire: 1:D4, 2:A3, 3:F3, 4:D3, 5:A2, 6:F2.

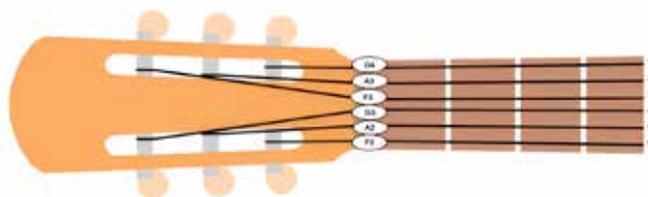


Figura 3, Afinación Transporte, elaboración Leonardo Constante.

San Juan Granada

Con respecto a esta afinación, se cree que Granada hace alusión a la ciudad española del mismo nombre. Su característica principal es que las cuerdas al aire forman un acorde de D mayor, pero su centro tonal es B menor.²³ Por lo general, la digitación para este tipo de afinación es cómoda, ya que se utiliza dedo 2 y 3 de la mano izquierda, la cual se va desplazando sobre el mástil de la guitarra para generar armonía y melodía.

Otra manera de digitar armonía y melodía es mediante la utilización de dedos 1, 3 y 4 desplazándose por el mástil hacia las notas más aguda de la guitarra, y van acompañados por ornamentos como apoyaturas, en especial al ir a la denominada “vuelta”, que dentro de la armonía sería el VI grado mayor. Un ejemplo donde se puede apreciar el sonido característico de esta afinación es en la canción “Tortolita” del cantautor Cayambeño Camilo Torres. En el siguiente gráfico se indica la afinación de cada cuerda tocada al aire: 1:D4, 2:A3, 3:F#3, 4:D3, 5:A2, 6:F#2.

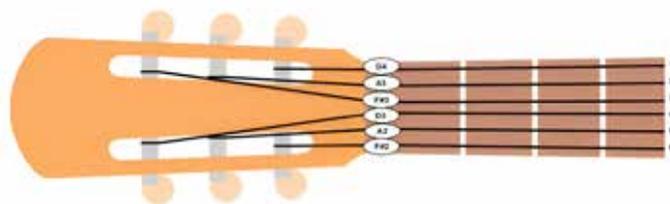


Figura 4, Afinación San Juan Granada, elaboración Leonardo Constante.

22 Lenin Estrella. *Cuando me convertí en aruchico*, (Quito: UDLA, 2023). p. 75.

23 *Ibid.*, 71.

Huanopamba

Cordero Crespo comenta que el significado quichua de la palabra *huano* viene de *huanu* que significa estiércol o abono²⁴. Por ende, se concluye que este nombre viene de un lugar muy fértil o se trataba de un lugar de acopio de abono. Además, Camilo Torres comenta que *huanopamba* se les dice a los oriundos de *Angochagua*.

La característica principal de esta afinación es que las cuerdas al aire forman un acorde de Bb mayor, pero su centro tonal es G menor. En el siguiente gráfico se indica la afinación de cada cuerda tocada al aire: 1:D4, 2:Bb3, 3:F3, 4:D3, 5:Bb2, 6:F2.²⁵

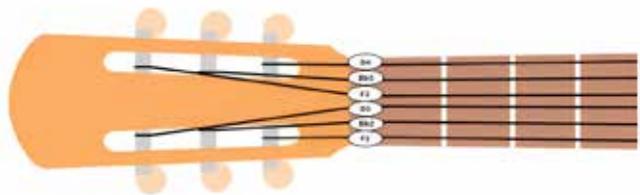


Figura 5, Afinación *Huanopamba*, elaboración Leonardo Constante.

Estas 5 afinaciones descritas cuentan con características únicas entre ellas, desde la sonoridad, la manera de ser interpretada y la finalidad de cada una. Cada afinación ofrece un sin número de posibilidades dispuestas a la creatividad de cada artista, además existen más afinaciones que provienen de la combinación entre ellas, por ejemplo, la transgalindo que es una mezcla entre la galindo y la transporte.

Guitarra cayambeña

La guitarra cayambeña tiene un rol importante en las festividades del *Inti Raymi* que se desarrollan desde mayo y su mayor apogeo en junio. Este tipo de guitarras cuenta con varias afinaciones, por lo que para poder ejecutarlos se requiere modificaciones dentro de su estructura. Se usan cuerdas de metal y cuerdas pareadas, ya que se busca un sonido brillante, amplio y clara a la vez, ya que se tocan principalmente en un ambiente al aire libre. Cabe mencionar que, debido a las largas jornadas durante las fiestas, tocar únicamente con los dedos se vuelve una experiencia muy dolorosa para el músico, por lo que emplea objetos que le permitan continuar con su interpretación, haciendo uso de vitelas²⁶ gruesas, peines, cédulas de identidad o hasta monedas.²⁷

24 Tamayo Bastidas, "Cayambe, un universo musical: análisis técnico e histórico de la música que se interpreta en la fiesta del Inti Raymi en la comunidad de la Chimba del cantón Cayambe, demostrado en un portafolio inédito de cuatro composiciones" (Quito: Universidad de las Américas, 2017).

25 Lenin Estrella, *Cuando me convertí en aruchico*. (Quito: UDLA Ediciones, 2023), 67.

26 Vitela: púa de guitarra, hecho de plástico, goma, etc.

27 David Tamayo, "Afinaciones galindo", entrevista de Angeline Naranjo, 6 de junio de 2024.

En generaciones anteriores para conseguir un *background*²⁸, se optaba por modificar los clavijeros de las guitarras, incrustando clavos a modo de clavijas extras, en donde enrollaban las cuerdas y las tensaban, actualmente los lutieres encargados de la fabricación de estos instrumentos hacen estas modificaciones en las clavijas de una manera más profesional y técnica. De esta manera, aparece la necesidad de crear una guitarra especialmente para las afinaciones galindo, en este punto son Lenin Estrella²⁹ junto con el lutier Carlos Giraldo³⁰ pioneros en la creación de esta guitarra, con el principal objetivo de lograr una resistencia adecuada a la tensión de la encordadura que exige.

En la entrevista al músico Lenin Estrella, se comenta que la madera usada para la construcción puede ser roble, nogal o caoba como se ha evidenciado en las guitarras actuales. El mástil de la guitarra tuvo varias pruebas sobre el material de elaboración, ya que esta parte del instrumento es sobre la cual se ejerce mayor tensión y su material debe resistir para evitar malformaciones o daños a su estructura. El primer material de prueba fue el ébano, pero resultó no ser el adecuado por su densidad, en consecuencia, el lutier determina que la madera ideal sería caoba.³¹

Estrella menciona que existen dos tipos de guitarras creadas por el maestro Giraldo como son Guitarra Galindo Estándar y Guitarra Galindo *Cutaway*³² estas pueden ser afinadas en D y E; el modelo Galindo estándar es el utilizado para la festividad debido al calibre de esta, a diferencia del modelo *Cutaway* el cual tiene un uso profesional, ya que su calibre es ideal para grabaciones.

Otra parte importante en la estructura de la guitarra son las cuerdas. Existen tres tipos de juegos: acero niquelado, puro acero y puro níquel. Cabe mencionar que el núcleo de la cuerda para los tres juegos es el metal que a su vez están entorchadas con los materiales antes mencionados. Dentro de este espacio es importante saber que la materia prima con la cual se crean este tipo de cuerdas se exporta desde países como: Estados Unidos, Suiza, Argentina y Colombia, con pulgadas desde 0.0004 hasta 0.25 de grosor. Cada uno de estos juegos de cuerdas llevan calibres específicos que se detallan a continuación.³³

28 *Background*, inglés; en español quiere decir fondo o antecedentes. En este caso hace referencia a un fondo musical, es decir la armonía, o texturas armónicas que son parte de la obra.

29 Lenin Estrella músico, productor y académico.

30 Carlos Giraldo lutier y músico de Cayambe.

31 Lenin Estrella, "Construcción de la guitarra Galindo", entrevista de Saray Armas y Gabriel Altamirano, 2024.

32 *Cutaway*: Recorte en el cuerpo del instrumento.

33 Lenin Estrella, "Construcción de la guitarra Galindo", entrevista de Leonardo Constante y Karol Illánéz, 2024



Figura 7, Guitarra Galindo Clásica, instrumento creado por Lenin Estrella y Carlos Giraldo, 2024. Imagen de Saray Armas.

Figura 8, Guitarra Cutaway, instrumento creado por Lenin Estrella y Carlos Giraldo, 2024. Imagen de Saray Armas.

Tabla 1

Características del calibre

Material	Características
Acero niquelado	Este tipo de juego lleva calibre desde 09 en su primera cuerda hasta 042 en su sexta cuerda, que me permite adaptar la afinación en E.
Puro acero	Este tipo de juego lleva calibre desde 09 en su primera cuerda hasta 042 en su sexta cuerda, que me permite adaptar la afinación en E.
Puro níquel	Este tipo de juego lleva calibre desde 10 en su primera cuerda hasta 043 en su sexta cuerda, que me permite adaptar la afinación en D.

Fuente: Entrevista a Juan David Cifuentes. Elaboración: Cristian Colcha y Saray Armas.

Tabla 2

Características de la cuerda

Material	Características de la cuerda
Acero niquelado	Se caracteriza por qué, su durabilidad es menor, y me aporta un sonido semibrillante.
Puro acero	Se caracteriza por qué, su durabilidad es mayor, y me aporta un sonido brillante.
Puro níquel	Se caracteriza por qué, su durabilidad es mayor, y me aporta un sonido cálido.

Fuente: Entrevista a Juan David Cifuentes. Elaboración: Cristian Colcha y Saray Armas.



Figura 9, Clavijero de la guitarra Galindo *cutaway*, instrumento creado por Lenin Estrella y Carlos Giraldo, 2024. Imagen de Saray Armas.



Figura 10, Clavijero de la guitarra Galindo clásica, instrumento creado por Lenin Estrella y Carlos Giraldo, 2024. Imagen de Saray Armas.

Para maximizar la durabilidad de las cuerdas, es esencial limpiarlas después de cada uso con un material de microfibra. Este cuidado no solo elimina el sudor y el polvo acumulados, sino que también prolonga la vida útil de las cuerdas, asegurando un rendimiento óptimo y una mejor experiencia musical a largo plazo.³⁴

Por su parte, en el modelo estándar se modifica al clavijero convirtiéndolo a uno de charango con 9 cuerdas, el músico Lenin Estrella comenta que por temas estéticos se le aumenta un clavijero más a la cabeza quedando 10 clavijas, 5 por cada lado, por ende, la cabeza de la guitarra aumenta en su proporción con respecto a la clásica europea, pero se modifica para añadir las cuerdas pareadas. Por otro lado, tenemos al modelo *cutaway* el cual, a parte de la modificación en la cabeza del instrumento también modifica su

34 Alison Jurado. "Construcción de las guitarras, entrevista", 2024.

construcción a través del corte de su cuerpo, este permite al intérprete llegar a los trastes más agudos de una manera cómoda, así mismo ocurre con la ampliación del mástil, ya que el cuerpo de este modelo empieza en el traste 14 dándole más amplitud en la parte horizontal del instrumento.

Para comprender mejor la lutería relacionada con las modificaciones de guitarras en Cayambe y la nueva propuesta de guitarras Galindo, formulada por Giraldo y Estrella, se consultó con varios lutieres expertos en la materia. Miguel Sandoval, especializado en la construcción de guitarras clásicas, comparte su perspectiva respecto a las modificaciones de la guitarra cayambeña, y galindo. Según Sandoval, las alteraciones estructurales internas son fundamentales en este instrumento, ya que deben soportar la tensión aumentada de las cuerdas, por lo que se busca principalmente reforzar la tapa delantera, el brazo y el mástil. Además, es interesante cómo Sandoval toma en cuenta el sonido que provocan las pisadas de los que desfilan en el *Inti Raymi*, para escoger la madera idónea, en este caso, el nogal, que da una predominancia de armónicos graves, por lo tanto, un sonido más oscuro y robusto.³⁵

En el contexto de los festejos, Neptalí Solís, lutier con casi medio siglo de experiencia en Tabacundo, comenta que las guitarras empleadas en los recorridos están expuestas a inminentes riesgos climáticos y demás por la aglomeración de gente y el consumo de alcohol. Debido a esto Solís habla sobre la guitarra San Pedrina, como se refiere a la guitarra para las fiestas de San Pedro, que debe ser una guitarra barata, de fácil acceso y que básicamente no represente una pérdida puesto que lo más probable es que sufra daños irreparables. En cuanto a las cuerdas, no utiliza cuerdas de metal en los festejos, aunque hay gente que las usa para que el sonido alcance mayor distancia, pero esto le resta pulcritud y calidad.³⁶

En este contexto, los materiales y la construcción de una guitarra dependen de su uso específico. Por ejemplo, Sandoval indica que utilizar un clavijero de charango no sería adecuado para una guitarra convencional, pero en el caso de los festejos es algo común. Asimismo, no emplearía clavos ni tornillos, como se hace en el *Inti Raymi*, sino que preferiría utilizar clavijas extras, o mandar a hacer un clavijero específico que, por su puesto, implicaría modificaciones a toda su estructura. Desde otra perspectiva, si se busca mejorar el sonido de una guitarra de estudio, es esencial comprender varios aspectos técnicos y de diseño, como determinar la cantidad de litros de aire³⁷ que debe contener la guitarra y cómo esto influye en su capacidad sonora.

Sandoval comenta que, para determinar el volumen de aire en una guitarra, se

35 Miguel Sandoval, "Construcción de la guitarra, sus partes y recomendaciones en la elaboración de las guitarras Galindo", Alison Jurado y David Guña, 2024.

36 Neptalí, "Construcción de las guitarras", Alison Jurado, 2024.

37 Medida usada por Sandoval para el espacio del cuerpo de la guitarra.

necesita calcular el volumen interno de su caja de resonancia. Esto implica medir las dimensiones internas y aplicar fórmulas geométricas adecuadas. Por ejemplo, si la caja tiene una forma irregular, puede ser necesario dividirla en secciones más simples y calcular el volumen de cada una. Un mayor volumen de aire dentro de la guitarra permite una mayor capacidad sonora, donde las ondas tienen más espacio para moverse y resonar, extendiendo el rango espectral del sonido. Sandoval menciona que al incluir un *cutaway* en el diseño de la guitarra, se reduce el volumen de aire interno, lo que puede afectar la resonancia y la calidad del sonido. Por ejemplo, un *cutaway* puede disminuir el volumen en aproximadamente medio litro, dependiendo de su forma y tamaño. Las guitarras con ángulos pronunciados pueden atenuar el sonido, ya que las ondas sonoras rebotan mejor en superficies curvas y lisas. Esto se debe a que las ondas sonoras, similares a las ondas de agua, se dispersan de manera más uniforme en medios circulares.³⁸

En relación con el diseño, Sandoval sugiere curvas suaves y evitar ángulos agudos para mantener la integridad de las ondas sonoras dentro de la caja de resonancia, puesto que una evaluación precisa de la pérdida sonora en diferentes diseños puede requerir el uso de equipos electrónicos especializados, los cuales ayudan a los luthiers a optimizar el diseño mientras se reduce pérdidas sonoras no detectables a simple oído. Al revisar las propuestas de Giraldo y Estrella, Sandoval señala cierta similitud con el tiple tradicional colombiano. En ese sentido, comparten dimensiones aproximadas por su tamaño y el uso de cuerdas pareadas, pero nada exacto que lleve a una comparativa más profunda.³⁹

De este modo, en el artículo realizado se puede visualizar que la cultura de un país aporta diferentes modelos de un mismo instrumento que llegan a compartir similitudes, sin embargo, es su función lo que les hace únicos, como es el caso del tiple. Además, resulta importante resaltar el aspecto de pertenencia que se tiene por parte de la comunidad y que resalta Ayala en su artículo, ya que es el sentido y función que tiene la guitarra lo que la diferencia en un principio de la guitarra clásica o española. Por otra parte, se pueden observar diferentes opiniones sobre los cambios en las guitarras cayambeñas, en algunos casos se puede considerar que las cuerdas de metal no son lo mejor para el instrumento, en otros se puede pensar que los materiales usados podrían ser diferentes, y es importante apreciar las distintas perspectivas para crear un instrumento, puesto que puede aumentar su calidad y llegar a ganar un mayor reconocimiento en el futuro. Al ser versátil en cuanto a permitir el uso de las afinaciones galindo, este tipo de guitarras beneficia a los músicos ecuatorianos, ya que les permite explorar y desarrollar su creatividad al componer

38 Miguel Sandoval, "Construcción de la guitarra, sus partes y recomendaciones en la elaboración de las guitarras Galindo", entrevista de Alison Jurado y David Guña, 2024.

39 Miguel Sandoval, "Construcción de la guitarra, sus partes y recomendaciones en la elaboración de las guitarras Galindo", entrevista de Alison Jurado y David Guña, 2024.

e interpretar repertorios musicales que cuenten con este tipo de afinaciones, lo cual lleva a captar el interés de las personas para dirigir su mirada a la música que se da en Cayambe. Como resultado, existen jóvenes que empiezan a realizar proyectos en base a las afinaciones galindo, y es aquí en donde la guitarra llega a ser de gran utilidad, puesto que se vuelve una gran herramienta para el músico.

Para que este tipo de guitarra sea más conocida y atractiva para las nuevas generaciones, es importante mostrar la cultura de Cayambe por medio de composiciones musicales que utilicen las afinaciones galindo, permitiendo que en el futuro exista un repertorio más amplio y una difusión tanto nacional como internacional. Actualmente, es poco conocido por la población en general que existen composiciones para solistas realizadas con afinaciones galindo y guitarras específicas para dichas afinaciones, lo cual representa un gran obstáculo para lograr que la cultura propia de un pueblo se mantenga a lo largo del tiempo, es así como el resultado de esta investigación cobra un gran valor, puesto que hay todo un mundo musical detrás de varias zonas de Ecuador, entre ellas Cayambe, que espera por ser conocido y estudiado a mayor profundidad. Gracias al presente estudio y a las investigaciones realizadas con anterioridad, existe material para poder direccionar nuevas investigaciones sobre la música de Cayambe, las afinaciones galindo y las guitarras. En conclusión, este artículo permite dar a conocer sobre los nuevos aportes de músicos que se interesan por preservar la cultura de Cayambe, por medio de la construcción de la guitarra cayambeña que puede optimizar su calidad gracias al aporte dado por distintos especialistas en el campo.

BIBLIOGRAFÍA

- Apel, W. *Harvad Dictionary of Music*, 2ª ed. (Estados Unidos: Massachusetts, 1972), 668; traducción propia.
- Armas, Saray. "Suite en afinaciones galindo, entrevista al compositor Pedro Barreiro". Quito, 5 julio, 2024.
- Armas, Saray; y, Altamirano, Gabriel. "Acerca de la guitarra, entrevista a Lenin Estrella". Quito, 21 junio, 2024.
- Armas, Saray; y, Altamirano, Gabriel. "Construcción de la guitarra Galindo y sus tipos, entrevista Lini Estrella". (Quito, 12 junio, 2024).
- Ayala, Abigail. "La guitarra norandina ecuatoriana: elementos de colonialidad, decolonialidad e identidad cultural en torno a la guitarra durante la Festividad del Inti Raymi en Cayambe". *Edosonía: revista del mundo sonoro ecuatoriano*, 3, num. 3 (2024): 43–58. <https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/edosonia/article/view/484/499>
- Badía Ibáñez, Tomás; y, Moreno, Julio C. *Los instrumentos de cuerda pulsada. Su origen y evolución*. Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos, 2013.

Colcha, Cristian. "Entrevista a Juan David Cifuentes. Cuerdas Cifuentes". Quito, 15 julio, 2024.

Constante, Leonardo; e, Illánez, Karol. "Afinaciones tradicionales de la guitarra de Cayambe y construcción de la guitarra Galindo, entrevista a Lenin Estrella". Quito, 11 junio, 2024.

Definición de s.v. "Cordófono". Acceso el 4 de julio de 2024. <https://definicion.de/cordofono/#:~:text=El%20término%20cordófono%20no%20aparece,tensionadas%20entre%20dos%20puntos%20fijos>

Estrella, Lenin. *Cuando me convertí en aruchico*. Quito: UDLA Ediciones, 2023.

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

Guerrero, Pablo. *Primicias de la guitarra ecuatoriana*. Quito: Carrera de Artes Musicales-FAUCE, Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana, 2017.

Illánez, Karol. "Afinaciones tradicionales de la guitarra en Cayambe, entrevista a Camilo Torres". Quito, 4 junio, 2024.

Jurado, Alison. "Construcción de las guitarras, entrevista a Neptalí Solís". Tumbaco, 9 julio, 2024).

Jurado, Alison; y, Guaña, DAvid. "Construcción de la guitarra, sus partes y recomendaciones en la elaboración de las guitarras Galindo, entrevista a Miguel Sandoval". Quito, 17, julio, 2024.

La cueca bien temperada. "PortalDisc". Acceso el 4 de julio de 2024. <https://portaldisc.com/contenido/disco-sergio-sauvalle-la-cueca-bien-temperada>.

Merriam-Webster, s.v. "background," accedido el 22 de julio de 2024, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/background>.

Naranjo, Angeline; y, Verdesoto, Daniel. "Afinaciones tradicionales de la guitarra en Cayambe, entrevista a Giovanni David Tamayo". Quito, 7 junio, 2024.

Pinto, Arturo. "Afinaciones de la guitarra en Ayacucho". (Lima: *Boletín de Lima* 9, no. 49, 1987): 83-87.

Real Academia Española. "Luthier." *Diccionario histórico de la lengua española*. Acceso el 4 de julio de 2024. <https://www.rae.es/dhle/luthier#:~:text=Persona%20que%20tiene%20como%20oficio,%3A%20violero%2C%20%2Da%5D.&text=al%20primer%20premio%2C%20además%20de,%22luthier%22%20José%20María%20Lozano>

Real Academia Española. "Policordal." *Diccionario histórico de la lengua española*. Última modificación en 2020. Acceso el 4 de julio de 2024. <https://www.rae.es/dhle/policordal>

Tamayo, Giovanni David. *Cayambe, un universo musical: análisis técnico e histórico de la música que se interpreta en la fiesta del Inti Raymi en la comunidad de la chimba del cantón Cayambe, demostrado en un portafolio de cuatro composiciones*. Quito: Universidad de las Américas, Tesis de pregrado, 2017.

Torres, Camilo. "Sarime". Acceso el 4 de julio de 2024. <https://www.sarime.com/camilo-torres.html>



EDO

SEBASTIÁN ACOSTA



APLICABILIDAD DE LÍNEAS
CLICHÉS POCO COMUNES DENTRO
DE PROGRESIONES DE MÚSICA
ECUATORIANA

Edosonía, n° 05, p. 152-159. Quito, 2025.



APLICABILIDAD DE LÍNEAS CLICHÉS POCO COMUNES DENTRO DE PROGRESIONES DE MÚSICA ECUATORIANA

SEBASTIÁN ACOSTA*

Resumen:

El ensayo plantea la cuestión de cómo variaciones en las líneas cliché pueden generar sonoridades impredecibles y su aplicación en progresiones armónicas de música ecuatoriana. Este escrito busca desarrollar nuevas herramientas melódico-armónicas a partir de líneas clichés tradicionales, con el fin de ofrecer sonoridades menos comunes.

Palabras clave: Líneas clichés, cromáticas, herramientas melódico-armónicas, “llamadas”, música ecuatoriana.

Abstract:

This essay raises the question of how variations in cliché lines can generate unpredictable sonorities and how they can be applied in harmonic progressions of Ecuadorian music. The aim of this written work is to develop new melodic-harmonic tools from traditional line clichés, in order to offer less common sounds.

Keywords: Clichés Lines, chromatic, melodic-harmonic tools, “llamadas”, Ecuadorian music.

Introducción

La palabra *cliché*¹ (RAE 2022), que proviene del francés que significa “estereotipo”, se ha utilizado en diferentes campos artísticos como la literatura, en la cual la definen como una acción, idea o expresión que ha sido usada recurrentemente durante la historia debido a su fuerza o efectividad pero que ahora ya no es novedosa². En la música, de igual manera, ha sido utilizado este término como *Line Cliche* o en español línea cliché. Regnier explica que “son líneas melódicas cromáticas ascendentes o descendentes que se encuentran sobre los acordes mayores o menores de larga duración”³.

Este recurso ha sido sumamente utilizado en varios géneros de música: *tangos*, *boleros*, *trova*, *standards* de *jazz*, *pop*, *rock*, al igual que en música ecuatoriana (*pasillos*, *pasacalles*, *albazos* entre otros); por lo cual viene a ser una sonoridad muy familiar y predecible al oído de la audiencia y del músico compositor, arreglista o intérprete.

- 1 «Cliché | *Diccionario de la lengua española*», ASALE, RAE - Edición del Tricentenario. Consultado el 16 de julio de 2022.
- 2 “Cliché” Wikipedia accedido el 16 de septiembre del 2024 <https://es.wikipedia.org/wiki/Clich%C3%A9#:~:text=Un%20clich%C3%A9%E2%80%8B%20o%20clis%C3%A9,considerada%20notoriamente%20poderosa%20o%20innovadora>.
- 3 Donald Regnier, *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*, (Quito: Sofiya Klymuk ADL Edition, 2021), p. 130.

*Guitarrista jazz y compositor, docente de la Carrera de Artes Musicales: seacostao@uce.edu.ec

Debido a lo mencionado se plantea la pregunta: qué tipo de variaciones en *líneas clichés* generan una sonoridad diferente, poco común o impredecible y cómo se podría aplicarlas en ciertas progresiones amónicas de música ecuatoriana?

El objetivo de este ensayo es elaborar herramientas melódico-armónicas desarrolladas a partir de *líneas cliché* para ser aplicadas en ciertas progresiones de música ecuatoriana. Debido a que este recurso ha sido muy utilizado, clasificaremos estas herramientas entre tradicionales y nuevas posibilidades para las cuales la intención es generar una sonoridad poco común al oído del espectador.

En la interpretación de varios géneros de música ecuatoriana se utiliza recurrentemente líneas clichés con diferentes objetivos, desde diversas perspectivas y técnicas. Las líneas clichés pueden partir desde la raíz, de la 5ta o la 7ma de un acorde menor o mayor (tónico o subdominante); y pueden estar en la voz más aguda, al igual que en la mitad del acorde o incluso en el bajo⁴. Sirven muchas veces para resolver dentro de un mismo acorde sin la necesidad de ir al acorde dominante; o, pueden ser parte de un acorde dominante para resolver en otro acorde de la tonalidad.

En música ecuatoriana muchas de estas líneas clichés, son parte de lo que popularmente designan como “llamadas”, las cuales son bajos generalmente tocados en corcheas que ascienden o descienden tomando notas de la escala, además de cromatismos, para resolverlas luego por medio tono hacia la raíz de ese acorde u otro.

Clasificación

Líneas clichés tradicionales:

En primer lugar, al decir de Erley “una línea cliché es una línea que se mueve por un solo acorde y crea la ilusión de una progresión armónica sobre un acorde estático”⁵. Puede ser una línea como mencionamos anteriormente que sube o baja desde la raíz, 5ta o 7ma en cualquier registro, o puede ser cromática (ascendente o descendente) o diatónica. Esta última muchas veces mezcla cromatismos (medios tonos) con tonos. Al final las dos opciones resuelven por medio tono generalmente a la raíz, dentro de un mismo acorde o a otro acorde.

También se pueden apreciar algunos casos en que las líneas cliché resuelven a la 3era o a la 5ta, pero en música ecuatoriana es poco común, más aún en las líneas clichés tradicionales.

4 Regnier, *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*, p. 130

5 “Armonizar con bajos guitarra / Líneas de Cliché Clase 101 Curso HQ”, 3 de mayo 2019, Diego Erley. Consultado el 16 de julio del 2024. <https://guitartistica.com/2019/05/03/armonizar-con-bajos-guitarra-curso/>

Figura 1. Carlos A Ortiz: *Corazón que sufre*, arreglo de Julio Andrade.



En el ejemplo anterior podemos observar que las líneas clichés, cuando están a la altura de la melodía, al igual que en el bajo, sirven esencialmente para llenar los espacios que ésta deja y para resolver a lo que sigue.



Figura 2. Carlos Silva Pareja: *El último beso*, arreglo de Julio Andrade.

El ejemplo anterior por su parte, nos muestra en el bajo una línea cliché en el compás 6 y en los compases 9, 10 y 11.

Una de las líneas más comunes es aquella que baja de la raíz hasta la 6ta mayor por medio tono, como podemos apreciar en la ilustración siguiente.

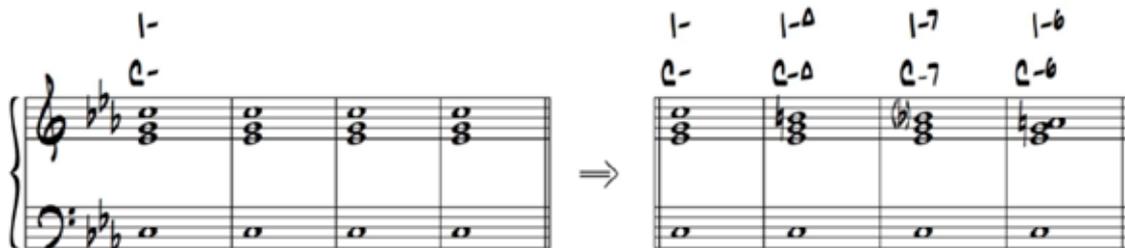


Figura 3. Donald Regnier. Imagen del libro *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. p. 130

Estas opciones de líneas clichés serían las más tradicionales y en general las que más se usan sobre acordes menores.

Líneas clichés poco comunes:

Otra opción que menciona Regnier⁶ es la línea ascendente o descendente que puede empezar desde la raíz, 5ta o 7ma, quedándose en el mismo acorde sin resolver por medio tono, y construyendo una línea melódica que termina con una nota tensionante como lo podemos apreciar en los siguientes gráficos.

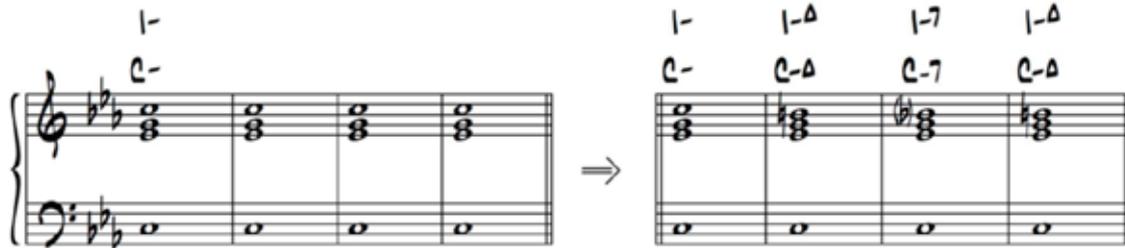


Figura 4. Donald Regnier. Imagen del libro *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. p. 130.

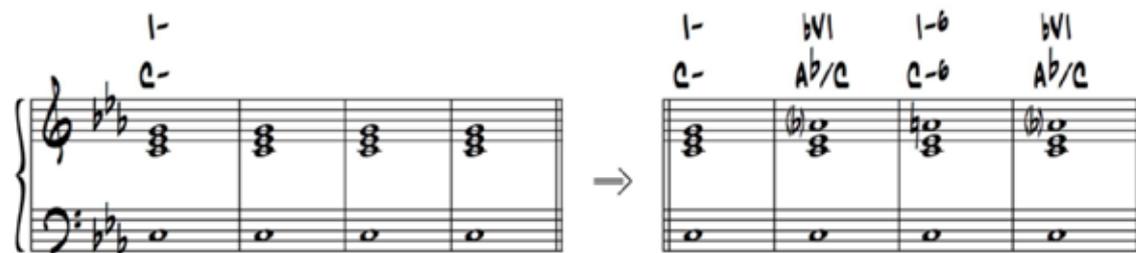


Figura 5. Donald Regnier. Imagen del libro *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. p. 130

En el primer ejemplo, la voz se queda en la 7ma mayor de un acorde menor, la cual es la sensible para resolver a la raíz. En el segundo ejemplo se queda en la 6ta menor, que no es una nota del acorde si no una extensión que crea tensión al querer resolver por medio tono descendente hacia la 5ta.

La línea cliché cuando está en el bajo, también puede contribuir a resolver a un acorde prestado de otro sistema escalístico lo cual se llama intercambio modal y según Soto “es una técnica que nos permite mezclar acordes provenientes de distintas escalas o modos, al pedir acordes prestados de estos otros campos armónicos”⁷.

6 Regnier, *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*, p. 130

7 Francisco Soto, “El intercambio modal: qué es, cómo utilizarlo y ejemplos”, en *crescente.net*, accedido el 2 de enero del 2024, <https://crescente.net/armonia-moderna/el-intercambio-modal-que-es-y-como-utilizarlo/> (Soto 2020).

En los siguiente ejemplos elaborados por Regnier podemos ver como el *line cliché* que está en tonalidad de C menor resuelve o pasa por el acorde de Am7b5, el cual pertenece al sistema escalístico de C menor melódico:

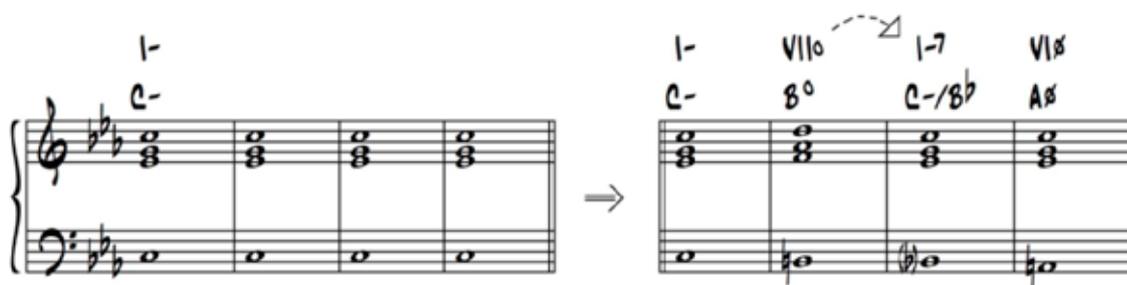


Figura 6. Donald Regnier. Imagen del libro *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. p. 131

Aquí la aplicación sobre la obra *Corazón que sufre* de una línea cliché en la voz superior del acorde, que se transforma en dominante secundario para resolver al cuarto grado:



Figura 7. Carlos A Ortiz: *Corazón que sufre*, arreglo Sebastián Acosta.

También puede darse el caso de líneas cromáticas ascendentes en el bajo, del cual se derivan dominantes secundarios al igual que acordes prestados de otras tonalidades como mencionamos anteriormente (intercambio modal):

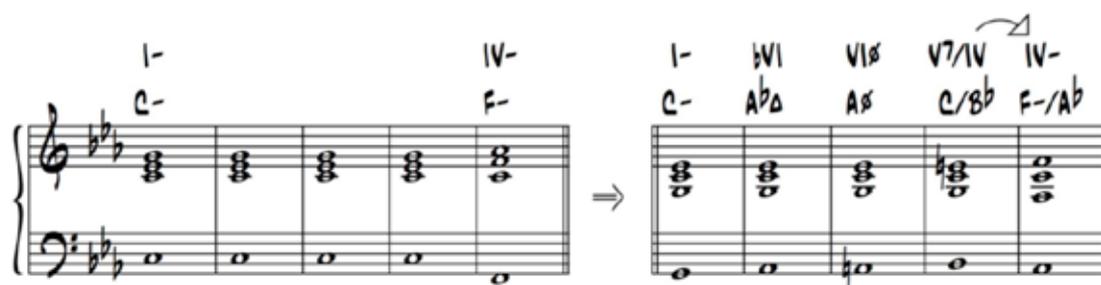


Figura 8. Donald Regnier. Imagen del libro *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. p. 131.

Aquí su aplicación sobre la obra *Corazón que sufre* con línea cliché en el bajo :

Figure 9 shows a musical score for the piece 'Corazón que sufre' by Carlos A. Ortiz, arranged by Sebastián Acosta. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two staves. The top staff is the melody, starting at measure 10. The bottom staff is the guitar accompaniment, with chords: Dm/A, Dm/Bb, Dm/B D7/C, and Gm/Bb.

Figura 9. Carlos A Ortiz: *Corazón que sufre*, arreglo de Sebastián Acosta.

Por último, existen líneas *clichés* poco comunes para los acordes mayores, en los de *Maj7*, la 7ma mayor baja a la 6ta mayor y regresa a la 7ma, sin resolver. Puede también empezar en la 5ta e ir cromáticamente hasta la 7ma menor para convertirse en un acorde dominante y resolver a otro.

Figure 10 shows a musical score for the piece 'Brumas' by José María Sáenz, arranged by Sebastián Acosta. The score is in E major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two staves. The top staff is the melody. The bottom staff is the guitar accompaniment, with chords: E, Eaug, E6, and E7.

Figura 10. José María Sáenz: *Brumas*, arreglo Sebastián Acosta.

Figure 11 shows a musical score for the piece 'Al besar un pétalo' by Marco T. Hidrobo, transcribed by Gabriel Altamirano and arranged by Sebastián Acosta. The score is in G major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two staves. The top staff is the melody. The bottom staff is the guitar accompaniment, with chords: G Gaug, G6 G7, Cmaj7(#11), E7, Am, and D7.

Figura 11. Marco T. Hidrobo: *Al besar un pétalo*, transcripción Gabriel Altamirano, arreglo Sebastián Acosta.

En este caso, el Cmaj7#11 del tercer compás, su 7ma mayor baja a la 6ta mayor y regresa sin resolver.

En las voces de la mitad y en el bajo, para llenar espacios que deja la melodía principal.

Conclusión:

Se ha podido observar que líneas cliché, clasificadas como tradicionales, están muy presentes en la música ecuatoriana, esencialmente en las “llamadas”, en las voces de la mitad y en el bajo, para llenar espacios que deja la melodía principal. Así también, se ha probado con algunos ejemplos de líneas clichés no convencionales, que pueden generar variaciones armónicas y diferentes conectores melódicos.

Las líneas clichés poco comunes, por otro lado, son difíciles de encontrar en la música tradicional ecuatoriana, sin embargo, gracias a los ejemplos que hemos reseñado, las líneas poco comunes pueden ser aprovechadas en arreglos musicales y creaciones. Es demostrable que dentro de un arreglo que busque cierta novedad, originalidad, las líneas variadas pueden perfectamente ser aplicadas, dando una sonoridad diferente gracias a resoluciones inesperadas que pueden llamar el interés del oyente y despertar curiosidad entre los músicos.

BIBLIOGRAFÍA:

- ASALE, RAE, “cliché” , Edición del Tricentenario. Consultado el 16 de julio de 2022. [«cliché | Diccionario de la lengua española»](#)
- Diego Erley, “Armonizar Con Bajos Guitarra /Lineas de Cliché Clase 101 Curso HQ” 3 de Mayo 2019, Consultado el 16 de julio del 2024. <https://guitartistica.com/2019/05/03/armonizar-con-bajos-guitarra-curso/>
- Regnier, Donald. *Rearmonización aplicada al pasillo ecuatoriano*. Quito-Ecuador: Sofiya Klymuk ADL edition, 2021.
- Soto, Francisco. *cresciente.net*. 26 de junio de 2020. <https://cresciente.net/armonia-moderna/el-intercambio-modal-que-es-y-como-utilizarlo/> (último acceso: 2 de enero de 2024).
- Wikipedia, “cliché” accedido el 16 de septiembre del 2024 <https://es.wikipedia.org/wiki/Clich%C3%A9#:~:text=Un%20clich%C3%A9%E2%80%8B%20o%20clis%C3%A9,considerada%20notoriamente%20poderosa%20o%20innovadora.>

EDO

BENITO BELDUMA



ANÁLISIS DEL LENGUAJE MUSICAL
DE *FIESTA*, ALBAZO PARA PIANO
DEL COMPOSITOR GERARDO
GUEVARA

Edosonía, n° 05, p. 160-169. Quito, 2025.

ANÁLISIS DEL LENGUAJE MUSICAL DE *FIESTA*, ALBAZO PARA PIANO DEL COMPOSITOR GERARDO GUEVARA

BENITO BELDUMA CUENCA*

Resumen:

Este breve ensayo trata del lenguaje musical que utiliza uno de los compositores ecuatorianos más reconocidos de siglo XX y XXI, el músico Gerardo Guevara; en este caso más precisamente se analiza el albazo *Fiesta*, además de dar a conocer las posibilidades y características del lenguaje como herramienta de composición que utiliza en sus obras; también se analiza otras posibilidades de la pentafonía, bi-pentafonía así, como la transposición de la escala pentáfona a la misma tónica.

Palabras Clave:

Pentafonía, Gerardo Guevara, transposición, lenguaje musical, composición.

Abstract:

This brief essay addresses the musical language used by one of the most renowned Ecuadorian composers of the 20th and 21st centuries, Gerardo Guevara. Specifically, it analyzes the Albazo *Fiesta*. In addition to exploring the possibilities and characteristics of the musical language as a compositional tool in his works, the essay also examines other possibilities within pentaphony, bi-pentaphony, such as the transposition of the scale to the same tonic.

Keywords:

Pentaphony, Gerardo Guevara, transposition, musical language, composition.

Introducción

Hace unos meses realicé una ponencia para la Universidad de las Artes sobre dos obras de Guevara llamada “De la pentafonía al modalismo”, donde traté de explicar el lenguaje que utiliza en su albazo *Fiesta*, es decir la pentafonía y los modos por comparación a la misma tónica, herramienta compositiva que es mencionada por Persichetti en su libro *Armonía del siglo XX*¹. También hay que señalar el escrito del músico Jorge Campos en torno a un análisis de la misma obra, así como los trabajos del musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno, que han servido de antecedentes para la elaboración de este ensayo. Ahora, de manera escrita plasmaré las ideas de la ponencia con la finalidad de que sirva a los estudiantes de la Carrera de Artes Musicales.

1 Persichetti Vicent. *Armonía del siglo XX*. Capítulo 2 (1985) 48-49

* Compositor y guitarrista, docente de la Carrera de Artes Musicales. Correo institucional: bfelduma@uce.edu.ec

Después de escuchar y analizar mucha música del mismo creador y de otros compositores que utilizan la escala pentáfona como Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, Luis Humberto Salgado entre otros, me propuse la tarea para efectos de este trabajo, saber qué lenguaje y materiales utiliza Guevara en sus obras, y más particularmente en el albazo *Fiesta*.

La obra generada como *albazo*, género de la música popular ecuatoriana, desde el sistema pentáfono, además del uso de la transposición de la escala a otras tonalidades como herramienta de composición y los diferentes colores tímbricos en cuanto a armonía, textura y factura que deja ver la obra *Fiesta*, que a mi parecer se podría considerar como una obra de arte propiamente dicha dentro de la música académica ecuatoriana.

Es finalidad de este trabajo analizar la obra a través de un cuadro de los modos de la pentafonía y sus modos por comparación a la misma tónica para entender los recursos y materiales compositivos que utiliza en su música el compositor Guevara.

Desarrollo

La música en Ecuador se ha visto influenciada por las músicas occidentales desde la composición, armonía e instrumentación, pero al realizar un acercamiento a compositores ecuatorianos que se pronuncian con géneros ecuatorianos y crean una música muy rica y original como la de Salgado y Guevara, por citar dos ejemplos, quisiera hablar en este breve ensayo de la música del compositor de Gerardo Guevara, más precisamente del albazo *Fiesta* para piano.

El *albazo* posee por lo general un ritmo caprichoso y elegante, cuyo origen puede encontrarse en ciertas melodías autóctonas de figuración sincopada. Segundo Luis Moreno piensa que fue desarrollado por los criollos, “obra de los blancos”, aunque señala que no tiene la menor similitud con la *alborada* española. Nuestro *albazo* es mucho más vivo y elegante, con una expresión un tanto melancólica, por efecto de la modalidad menor en la que se encuentra compuesto.²

En *Fiesta* encontramos básicamente todos los elementos que componen un *albazo*, pero con la característica que utiliza varias pentafonías en la misma obra, además de sus modos por comparación a la misma tónica, conservando el centro gravitacional del modo menor, compás de 6/8 y la forma ternaria (A B A').

2 Moreno, Segundo Luis. *La música en el Ecuador*. 2ed. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 1996. 54

De los cinco sonidos de la pentafonía, al combinarlos, nos resultan los siguientes intervalos:

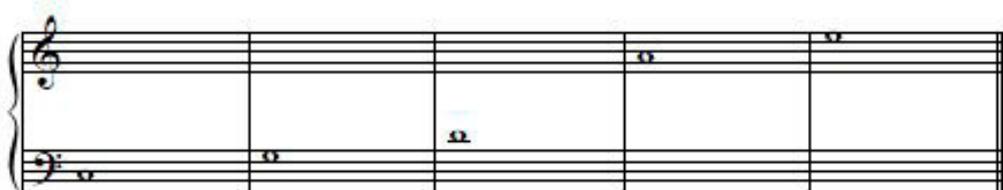
Figura 1.

Intervalos en la pentafonía							
2 M	3M / 3m	4tas J	5tas J	6m / 6M	7m	8vas	9na
Estos intervalos se pueden combinar entre sí, como se muestra en el análisis de <i>Fiesta</i> , así se evita el semitono y el tritono de manera vertical.							

Elaboración: Benito Belduma

La escala pentafónica, o pentatónica como también se le llama, en relación a su nombre viene del griego *penta*, que significa cinco y *fonía* que quiere decir sonido. Esta escala se forma sobre la tónica del modo mayor, a la que se le agrega una serie de cuatro notas por saltos sucesivos de quintas ascendentes, como lo dice Segundo Luis Moreno (1996) de la siguiente manera.³

Figura 2.



Metodología

El análisis como metodología de enseñanza-aprendizaje se puede aplicar no solo desde la armonía y análisis, si no también desde la interpretación, solfeo y contrapunto; en este caso me basé en la música de Gerardo Guevara para compartir los resultados en las clases.

Su obra refleja timbres y colores que nos identifican de la forma cómo utiliza recursos pentáfonos y los modos por comparación a la misma tónica. Ello nos conlleva a plantear una propuesta en la que coexistan pentafonía y modalismo, convirtiéndolos en recursos compositivos que se vuelvan amigables y fáciles de aplicar para los estudiantes interesados en la composición, desde perspectivas de la música ecuatoriana tradicional.

Análisis de la obra *Fiesta*

Gracias al levantamiento de la partitura que realizaron Pablo Guerrero y César Santos⁴ se puede realizar un análisis de la obra, para lo cual me he ayudado de los

4 *Fiesta*. Levantamiento: Pablo Guerrero, César Santos. Quito, 1993, con la revisión de Gerardo Guevara.

recursos ampliados de la pentafonía del mencionado libro de Persichetti, *Armonía del siglo XX* (1985 cap.2). Así podemos deducir que la obra *Fiesta*, utiliza los cinco modos de la pentafonía, dentro de modos por comparación a la misma tónica, bi-pentafonía y varios centros tonales, ello debido a que la pentafonía nos da la facilidad de pasar de un modo a otro sin realizar puentes modulantes o transiciones; se puede hacer de una forma directa ya sea por notas comunes o no.

Esta forma de analizar como se muestra en las siguiente figuras, se ha realizado de manera pedagógica para facilitar el uso de estos recursos como otra forma de composición, que se puede aplicar a otras obras con diferentes ritmos ecuatorianos. Para mejor comprensión se ha realizado una pequeña composición titulada *Micromundos*, compuesta en el año 2022, y a la que se aplicó el mismo recurso creativo propuesto por Guevara y corroborado por Persichetti. Esta herramienta de composición se puede apreciar en “El bailaror”, tercer movimiento de mi obra.⁵

A continuación constan los materiales y modos por comparación. En el sistema superior se muestran los cinco modos pentáfonos y en el inferior, los modos por comparación a la misma tónica. Es decir se compara la distancia interválica de los diferentes modos que aparecen en la pentafonía partiendo de su tónica (F). De tal forma el primer modo (F,G,A,C,D,F) y por comparación sería el mismo modo, el segundo modo (G,A,C,D,F,G) y el comparativo (F,G,Bb,C,Eb,F) y así sucesivamente.

Pentafonía en F.

Elaboración: Benito Belduma

Pentafonía en G.

Transpuesta a la misma tónica por comparación

Elaboración: Benito Belduma

5 *Micromundos*: I. Preánbulo. II Barricadas. III. El Bailador. https://youtu.be/QnKQllizU_Y?si=fWJD_aeJ0a9krDW_

Pentafonía en Ab.

A musical score for a piece titled 'Pentafonía en Ab'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 4/4 time signature. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody in the treble clef is a sequence of five notes: Ab, Bb, C, D, Eb. The bass clef accompaniment follows a similar pentatonic pattern, with some chromatic alterations in the lower register.

Elaboración: Benito Belduma

Pentafonía en C

A musical score for a piece titled 'Pentafonía en C'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 4/4 time signature. The key signature is C major. The melody in the treble clef is a sequence of five notes: C, D, E, F, G. The bass clef accompaniment follows a similar pentatonic pattern. Below the bass staff, the text 'por comparación a la misma tónica' is written.

Elaboración: Benito Belduma

Pentafonía en D

A musical score for a piece titled 'Pentafonía en D'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 4/4 time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef is a sequence of five notes: D, E, F#, G, A. The bass clef accompaniment follows a similar pentatonic pattern. Below the bass staff, the text 'por comparación a la misma tónica' is written.

Elaboración: Benito Belduma

La estructura obedece al formato de la música popular.

La forma de la obra empieza con una introducción de cuatro compases, la sección A del c 5-26, sección B del c.27-45 y sección A' del c. 46-59.

Estructura: ||: Introducción :||: sección A:||: sección B | sección A`:||

Conclusiones

Fruto del análisis se logró evidenciar algunos aspectos propios en la obra de los compositores ecuatorianos y de los distintos lenguajes y sistemas compositivos que utilizan para el enriquecimiento de sus creaciones.

Particularmente en *Fiesta*, se pudo apreciar el uso de la pentafonía y la combinación interválica de manera horizontal y vertical, así como el uso de poli-pentafonía, evitando de esta manera el semitono y el tritono de manera vertical.



Izquierda: Gerardo Guevara hacia los años 80 del siglo XX. Derecha: recorte de prensa sobre charla que dictaría Guevara en torno a música ecuatoriana en la Semana Cultural a cargo de Vanguardia Cultural Universitaria. Quito, julio, 1972. Col. AEQ.

Al utilizar las escalas por comparación a la misma tónica se produce un acercamiento al sistema modal. La combinación de sonoridades pentáfonas con diversos centros tonales y el uso de cuartas y quintas le da una sonoridad diferente a la obra, sin embargo no pierde su atmósfera en relación a la música ecuatoriana.

Este recurso creativo puede ser ampliado hacia otros lenguajes como la heptafonía, minimalismo o el sistema dodecafónico, entre otros. Es recomendable seguir en la búsqueda de diversos recursos compositivos que puedan enlazarse con géneros, armonía, melodía y patrones rítmicos para expandir la literatura musical del Ecuador.

Bibliografía

- Campos Serrano, J. "El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra *Fiesta para piano*". *Antec: Revista peruana de investigación musical*, 3(1), Lima, 2019. p. 43-65. <https://doi.org/10.62230/antec.v3i1.66>.
- "Fiesta". *Archivo Sonoro*, N° 3. Quito, 1993. Levantamiento de partitura por Pablo Guerrero y César Santos. Revisión: Gerardo Guevara.
- Guevara, Gerardo. *Historia de la música en el Ecuador*. Quito. Consejo Nacional de Cultura, Editorial CCE, 2002.
- Moreno, Segundo Luis. *La música en el Ecuador*, 2da ed. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996.
- Persichetti, Vicent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

Tabla de contenidos

Ptf. = Pentátona

M=modo

M.Co. = Modo por comparación

A,B,C,D,E,F,G=Cifrado americano

2doM/A=Indica el bajo (A)

FIESTA

Albazo

Quito, 1982

Gerardo Guevara Viteri
(Quito - Ecuador, 1930-)

Introducción Allegro (♩ = 120)

Piano

Ptf. F: 5toM/D *mf* 2doM.Co/Eb Ptf. C: 5to M/A Ptf. F: 5toM/D

A

5 Bb: 4to M.Co/C Ptf. C: 5to M Ptf. F: 5to M.Co/F 2M.Co/Dm

9 Db: 3er M.Co/F

12 *poco rit.* a tempo Ptf. C: 5to M/A Ptf. F: 5to M/D Ptf. C: 5to M/A

16 G: 2 M/F Dm: 5to M/F Gm: 4to M Co./F 2do M/G 3er M.Co/G Ptf. F: 4to M. Co/Bb

Bipentafonia

Levantamiento: Pablo Guerrero, César Santos. Quito, 1993.
Con la revisión de Gerardo Guevara.

21

Ptf. D: 1er M/D Ptf. F: 3er M Ptf. G: 2do M

p Am: 5to M/C *cres...* *cen...* *do...*

25

D.C. *mf* Ptf. F: 4to M.Co 5to M. Co/F

B^{8va} Dm: 5to M/F Bipentafonía

29

4to M/F 2do M/F 2 M.Co/F

Ptf. C: 5to M/A Ab: 2M.Co/Ab

33

3er M. Co/Gb *rit.* *a tempo*

Em: 5to M/G F: 1er M/F

37

G: 1er M Ptf. C= 5to M Ptf. Bb: 4to M

F: 1er M/F Ptf. Ab: 1er M

Bipentafonía

41 (8va) 5to M/D
 F: 5to M. Co/Ab
 rit.
 cres... cen...

45 (8va) A'
 a tempo
 mf Ptf. C: 5to M/A Ptf. F: 5to M./D Ptf. C: 5to M/A
 do...

49 G:2 M/F 3er M.Co/G
 Ptf. F: 5to M/D 4to M Co./Bb Ptf. G 2do M/A P. Bb: 4to M. Co/F

53 Ptf. D: 4to M/A
 p Ptf. C: 5to M/A Ptf. G: 2to M/G
 cres... cen...

57 2do M/G do...
 f Ptf. G: 2do M Ptf. C: 5to M/A



EDO

KELLY CANGO

MÚSICA SARAGURO EN LA FESTIVIDAD DEL KAPAK RAYMI

Edosonía, nº 05, p. 170-179. Quito, 2025.



MÚSICA SARAGURO EN LA FESTIVIDAD DEL KAPAK RAYMI

KELLY CANGO*

Resumen:

La celebración del *kapak raymi* (Navidad) es una de las representaciones culturales y comunitarias más significativas de los saraguros. Sobre aspectos de su cosmovisión, su música y los personajes participantes en esta celebración trata este ensayo que incluye investigación documental y de campo.

Palabras clave: Saraguros, Navidad, *kapac raymi*, música saraguro.

Abstract:

The celebration of *kapac raymi* (Christmas) is one of the most significant cultural and community events for the Saraguro people. This essay, which includes documentary and field research, explores aspects of their worldview, their music, and the people participating in this celebration.

Keywords: Saraguro, Christmas, *kapac raymi*, Saraguro music

El *wiki*, personaje central de la celebración del *kapak raymi* en Saraguro. Registro gráfico de Ariel Chalán. Saraguro, 6 enero, 2025.



*Kelly Cango, estudiante de sexto 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

La fiesta de la Navidad en Saraguro es un acto ritual que implica patrones determinados. Suele estar acompañada de baile, música y comida y en ella intervienen otros rituales y personajes específicos¹. La instrumentación principal para esta festividad la constituye un violín para la parte melódica y un bombo que hace ritmos acompañantes, de esta manera seguido del *markantayta* (padrino de la fiesta) tenemos al *Tayta maestro* que ejecuta el violín con mucha experiencia y conocimiento de cada uno de los bailes y su *chulla*, el bombo, estableciendo esta relación de “mayor” al ejecutante de la melodía y “menor” al que acompaña, dejando ver así el concepto de dualidad que funciona en la cosmovisión andina.

La preparación de las coreografías para Navidad es uno de los procesos más complejos que deben enfrentar 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.² Los personajes denominados *wawas*³ son seleccionados por el *tayta maestro* o en ocasiones suelen ser cargos pedidos por los padres del niño/a o joven, de esta manera tenemos: *Ajas*, *wikis*, *sarawis*, *kari sarawis*, *ushcos*, gigantes, oso, león, tigre y su respectivo pailero para cada uno de estos tres últimos animales.

Al ser coreografías un poco complicadas de entender y para aligerar la carga de la labor del *tayta maestro*, él es quien se encarga de buscar una persona que representará al *Aja* mayor, quien sabe el protocolo a seguir y sobre todo tiene mucha experiencia.

Los diablos o *ajas* están revestidos de musgos que cubren todo su cuerpo y llevan caretas y cuernos sobre sus rostros y cabezas. Su función es rendir homenaje al Niño Dios a través de sus danzas especiales y son considerados como los personajes que cuidan y velan por todo el “conjunto de juguetes”.⁴

Son un conjunto de dos, cuatro o hasta ocho personajes, todo depende del criterio del músico mayor, poseen un valor mucho más de lo físico el solo representar al demonio de la religión católica, aunque el término diablico es mal usado, quiero acotar que se cree que son una representación de las montañas y del espíritu de la madre tierra en todo su esplendor. Aquí también se establece la relación mayor y menor quedando de la siguiente manera: mayor, menor, menor-mayor, menor-menor y así sucesivamente.

1 Orlando Patiño, Franklin Quishpe y Rosario Zhingre. *Memoria oral del pueblo Saraguro*, 97.

2 *Ibid.* 97.

3 *Wawa*: palabra proveniente del *kichwa* niño/a, pero en este contexto se usa para decir como hijos, los que se encuentran a cargo de *tayta maestro*.

4 *Ibid.* 98.

El *wiki* un personaje muy simbólico y propio de esta celebración, personaje mítico vestido con un traje de tela multicolor que cubre todo su cuerpo. Este personaje pone orden y alegría de manera muy jocosa y picaresca con su forma de hablar y de actuar. Con sus ocurrencias y movimientos alegran a todos quienes participan en la fiesta de navidad.⁵

Sin la presencia de este personaje la fiesta no sería la misma, su humor y su alegría contagia a todos quienes son parte de todo este proceso. Este personaje posee dos significados desde la cosmovisión interandina que trasciende a través de generaciones hasta la actualidad. Una de ellas hace referencia a que el *wiki* es la representación del *Supay*, dios del inframundo, quien se encuentra dentro de la tierra⁶, catalogado como deidad posee el poder de la corrección ante adversidades de posibles sucesos que perjudiquen a la persona como a la comunidad. La segunda aseveración es que proviene de la palabra *kichwa*, *wakana* que en su traducción literal sería “lágrima”, el llanto o la tristeza⁷, por lo que el *wiki* busca encontrar un constante equilibrio con la alegría y la tristeza. Posee una gran singularidad que lo hace único y es el colorido traje que usa, una representación del símbolo equilibrador de la *chakana* que se divide en cuatro partes con cuatro colores, que representan a cada uno de los elementos sagrados para la vida, los cuales pueden ser de la familia del azul (agua), del rojo (fuego), amarillo (aire-viento) y verde (tierra) en todo el traje, exceptuando la máscara o llamada también “gorra”, que es como un lienzo blanco pintado con trazos, simbología y figuras únicas.

Las *warmi sarawis* y *kari sarawis* están constituidos por un grupo de cuatro niñas y cuatro niños que cumplen el papel de poetas, cantores y danzantes. Su tarea es rendir homenaje al Niño Dios, durante toda la celebración de la Navidad.⁸ Esta es una de las aseveraciones que se hacen de acuerdo a la función de estos personajes, sin embargo existe otra versión que resuena en las historias contadas por Polivio Chalán, quien dice que son una representación de jóvenes en proceso de formación para ser soldados del inca y las niñas son la representación de las *akllas* (vírgenes del sol),⁹ de esta manera se refleja la posible relación y las influencias de raíces incas en la conformación del pueblo Saraguro.

Existen también personajes que imitan a animales salvajes. Así, algunas personas se disfrazan de osos, de leones o de tigres y salen con sus respectivos cuidadores,

5 Orlando Patiño, Franklin Quishpe y Rosario Zhingre. *Memoria oral del pueblo Saraguro*, 97.

6 Amawta Lozano, comunicación directa. Saraguro, 5 de enero de 2025.

7 Amawta Lozano, comunicación directa. Saraguro, 5 de enero de 2025.

8 Orlando Patiño, Franklin Quishpe y Rosario Zhingre. *Memoria oral del pueblo Saraguro*, 97.

9 Pilivio Chalán, reunión de un grupo focal para hablar sobre la Incidencia de los saberes ancestrales en el proceso de enseñanza y aprendizaje intercultural, Saraguro, 5 de enero de 2025.

denominados paileros.¹⁰ Estos personajes son una representación de la fauna que en algún momento desapareció, sin embargo, en esta festividad se trata de revivir y sentir su presencia en forma de veneración ya que según Jym Qhapaq Amaru establece que:

En la cosmovisión andina tres animales van a tener un papel preponderante como símbolos religiosos en la mayoría de culturas antiguas del mundo: las grandes aves cazadoras (águila, buitre, cóndor, halcón, gallinazos, gavilanes), los felinos o mamíferos cazadores (león, tigre, jaguar, puma, otorongo, leopardo, guepardo, pantera, zorro, lobo) y los reptiles subterráneos o acuáticos cazadores (serpiente y todas sus subespecies, cobra, caimán, cocodrilo).¹¹

Para constatar esta concepción en la constitución de los *wawas*, también se encuentran representaciones de *ushcos*, es decir gallinazos, en esta representación se encuentran niños denominados “cargadores”, quienes son seleccionados y designados por los *kari sarawi*.

Cada personaje conforma todo el conjunto de *wawas* del *tayta maestro*, cada uno tiene la connotación de mayor o menor, como se mencionó anteriormente esta denominación se da de acuerdo al nivel de experiencia que cada persona tiene al representar su personaje. Es importante señalar que cada personaje posee su propio *tono* (música) y su propio paso o forma de baile. Estas series coreográficas tienen estructuras de tres salidas con una formación en los cuatro puntos principales con referencia a la *chakana*, con giros y pasos en forma de ocho se cruzan y pasan por cada punto de la *chakana* hasta llegar a su punto inicial; para finalizar se hacen tres salidas nuevamente y en la tercera se forma una línea en frente del *markantayta* y hacen la *venia*.

En el centro, donde ocurren todas estas representaciones, se ubica un palo de cinta, el cual es usado en el baile de la cinta por cuatro *kari sarawis* y cuatro *warmis sarawis*, siempre respetando el concepto de paridad hombre y mujer, en este baile si nos colocamos desde la parte superior todas las series coreográficas al ser también cíclicas se puede observar una figura del churo o caracol, que representa a la forma de pensar de la cosmovisión andina, en donde se explica que el tiempo no es lineal sino cíclico que está en constante transformación. Del mismo modo, la música también es cíclica es decir que se repite de manera minimalista y se divide en tres segmentos o frases musicales que denominaremos a, b y c; así para casi la mayor parte de *tonos*,

10 Orlando Patiño, Franklin Quishpe y Rosario Zhingre. *Memoria oral del pueblo Saraguro*, 99.

11 Jym Qhapaq Amaru, *Inka Pachaqaway- Cosmovisión andina* (Lima: Editorial Ayllu Taki Onkoy, 2012), 10.

cabe mencionar que el número de repeticiones de las frases musicales depende del criterio del *tayta maestro*, ya que al acompañar al baile tiene que concordar con todo lo que sucede y por ello el *tayta* debe ser conocedor de la frase musical en la que se hace un giro, un avance, una figura de ocho o cuando se cruzan, etc.

El *taki* y el *tusuy*, es decir, la música y la danza eran manifestaciones artísticas íntimamente vinculadas a lo cotidiano. Desde las expresiones religiosas —cantos litúrgicos para entrar en contacto con las fuerzas de la naturaleza—, hasta las que precedían labores agrícolas, faenas comunales y las simples y bellas endechas amorosas, forman parte de la manera de ser del saraguro, de su idiolecto, de su cultura.¹²

A continuación, se muestra el *tono* del *León y su pailero*, transcrito para explicar la forma cíclica que mantiene la música tradicional de los saraguros.

LEÓN Y PAILERO

Transcripción: Kelly Cango

The musical score consists of six staves of music for violin. The first staff is labeled 'Violín' and starts with a treble clef and a 6/8 time signature. The second staff is labeled 'Vln.' and starts with a treble clef. The third staff is labeled 'Vln.' and starts with a treble clef. The fourth staff is labeled 'Vln.' and starts with a treble clef. The fifth staff is labeled 'Vln.' and starts with a treble clef. The sixth staff is labeled 'Vln.' and starts with a treble clef. The music is written in 6/8 time and features various rhythmic patterns and melodic lines. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The music is labeled with letters a, a*, a**, b, b, c, and b, indicating different phrases or sections.

Tono del León y el pailero. Transcripción Kelly Cango. Quito, 2025.

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

12 Federico García y Pilar Roca. Pachakuteq. *Una aproximación a la cosmovisión andina*, 162.



El león, uno de los personajes que forman parte de la celebración navideña saraguro. Foto: Kelly Cango. Saraguro, 2024.

personajes principales de la celebración”.¹³ Es importante recalcar que cada *tayta maestro* posee su forma y manera única de tocar cada *tono* e inclusive puede modificar la forma de cada baile según su criterio, debido a que este conocimiento es transmitido de músicos anteriores a través de la oralidad hacia nuevos aprendices y futuros maestros del *kapak raymi*:

La narración oral es otra forma igualmente consubstancial al hombre andino. Forma parte de su costumbre. Hasta el presente esta forma literaria tiene cultores renombrados en las comunidades de altura y se han conservado muchas de sus expresiones antiguas, de generación en generación.¹⁴

13 Kelly Cango, “La música tradicional presente en la Navidad de Saraguro”. *Edosonía*, n°4 , (2024): 47. <https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/edosonia>

14 Federico García y Pilar Roca. *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*, 162.



Secuencia gráfica que muestra a los personajes y músicos en el *kapak raymi* en Saraguro. Registro gráfico de Ariel Chalán, Saraguro, 6 enero, 2025.



Conclusión

Saraguro es pueblo milenario que da importancia a sus tradiciones y prácticas culturales, las cuales han perdurado a lo largo del tiempo a pesar de las adversidades históricas. A través de una profunda conexión con la *Pachamama*, los Saraguros han desarrollado una forma única de interpretar y relacionarse con su entorno, reflejada en su espiritualidad, ritos y ceremonias. Su ubicación geográfica y organización social muestra cómo sus comunidades están unidas por historia compartida, costumbres, y valores que refuerzan su identidad cultural y sentido de pertenencia. Además, la transmisión oral juega un papel crucial en la preservación de sus conocimientos y prácticas artísticas, asegurando que la memoria colectiva sea un legado vivo en cada una de sus manifestaciones.

La cosmovisión andina de los Saraguros es un eje fundamental que se encuentra dentro de todas sus prácticas artísticas y culturales, manifestándose a través de sus ritos, ceremonias, expresiones artísticas y tradiciones. Esta cosmovisión no solo proporciona un marco de referencia que da sentido a su existencia, sino que refuerza su identidad cultural y memoria colectiva, facilitando una conexión profunda y espiritual con su entorno, la *Pachamama* y su comunidad. Reconocer la influencia de la cosmovisión en todas estas prácticas es crucial, ya que permite entender la riqueza del patrimonio cultural Saraguro y la forma en que estas tradiciones han sido preservadas y adaptadas a lo largo del tiempo.

Las danzas y música no solo son expresiones artísticas, sino que también son vehículos de su cosmovisión y un reflejo de su lucha por mantener su identidad en un mundo que amenaza con homogeneizar sus tradiciones. Valorar y respetar la cosmovisión saraguro es, por tanto, un paso vital hacia la promoción de la diversidad cultural y el mantenimiento de su legado ancestral en el contexto contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arutunian, Victoria. "Una forma de vida entre la población indígena". Tesis independiente Nivel básico, Universidad de Estocolmo, Suecia, 2008. <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A198235&dswid=755>
- Cango, Kelly. "La música tradicional presente en la Navidad del Pueblo Saraguro". *Edosonia*, n°4 (2024): 36-48. <https://revistasdivulgacion.uce.edu.ec/index.php/edosonia>
- Causee, Mercedes. "El concepto de comunidad desde el punto de vista socio-histórico-

- cultural y lingüístico”. *Ciencia en su PC*, n°3 (2009): 12-20. <https://www.redalyc.org/pdf/1813/181321553002.pdf>
- Centro de Documentación CIDAP. “La simbología de la chacana o cruz andina”. (2017): 1-4. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1656/1/La%20simbolog%C3%ADa%20de%20la%20chacana%20o%20cruz%20andina.pdf>
- Google, “Saraguro”. <https://conae.org/2014/07/19/saraguro/>. (Consultado 14-02-2025)
- García, Federico y Pilar Roca. *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Venezuela: Editorial El perro y la rana, 2013.
- Patiño, Orlando, Quishpe, Franklin y Zhingre, Rosario. *Memoria oral del pueblo Saraguro*. Ecuador: Gráficas Hernández, 2012.
- Puchaicela, Chakira. “Análisis e interpretación de la obra Wiki para cuarteto de cuerdas del compositor David Tinitana”. Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca, Ecuador, 2021. [file:///C:/Users/cango/Downloads/Trabajo%20de%20Titulacion%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/cango/Downloads/Trabajo%20de%20Titulacion%20(2).pdf). 19-24
- Quezada, Cristian Ángel. “Saraguro, un desgrane Cultural a sus Orígenes”. *Revista Illari*, n°6 (2018): 69-72. <http://repositorio.unae.edu.ec/handle/56000/418>.
- Qhapaq, Jym. *Inka Pachaaway- Cosmovisión andina*. Lima: Editorial Ayllu Taki Onkoy, 2012.
- Socarrás, Elena. “Participación, cultura y comunidad”, en Linares Fleites, Cecilia, Pedro Emilio Moras Puig y Bisel Rivero Baxter (compiladores). *La participación. Diálogo y debate en el contexto cubano*. La Habana. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004, p. 173 – 180.
- Yupangui, Mari. “Vestimenta Saraguro”. Video de Youtube, a partir de una explicación sobre la pérdida de la vestimenta de la cultura Saraguro, 2016. <https://youtu.be/4Ge1kRbSkIq?si=cUDyGSnbksKXyl0S>

1944

"El Comercio"
Quito, Domingo 16 de Julio de 1944. Páginas 5.

Se anexan a las Universidades los institutos de Pedagogía y Criminología Así como los conservatorios de Música, la Dirección y el Museo Nacional y Escuela de Bellas Artes

Se expidió el Decreto que sigue:

JOSE MARIA VELASCO IBARRA,

Presidente de la República,

En uso de las facultades de que se halla investido,

Considerando:

Que es deber primordial del Estado hacer factible el desenvolvimiento integral de Universidad Ecuatoriana, para que oriente las instituciones que están llamadas a procurar las más altas manifestaciones de la Ciencia y de la Cultura Nacional;

DECRETA:

Art. 1º.— A partir del 1º de agosto próximo, se anexan a las Universidades del país en las ciudades respectivas, los Institutos de Pedagogía, los Conservatorios Nacionales de música, el Instituto de Criminología y la Dirección General de Bellas Artes con la Escuela de Bellas Artes y el Museo Nacional;

Art. 2º.— Las Partidas Presupuestarias con las que venían funcionando estos Organismos, de conformidad con el Presupuesto General del Estado, pasan a incrementar las Partidas globales de las Universidades: Central, de Guayaquil y de Cuenca, en esta forma: A la Universidad Central, las partidas 4886, del Instituto Pedagógico de Quito; 4590 a 4600, de la Escuela de Bellas Artes de Quito;

4601 a 4609, del Conservatorio de Música de Quito; 4640 a 4645, del Museo Nacional; 2283 a 2286, del Instituto de Criminología; 4086 a 408, de la Dirección General de Bellas Artes. A la Universidad de Guayaquil, las partidas: 4889, del Instituto de Pedagogía de Guayaquil; y 4619 a 4627, del Conservatorio de Música de esa ciudad; y a la de Cuenca, las partidas: 4614 a 4618, del Conservatorio de Música de esa ciudad;

Art. 3º.— La entrega de todas las pertenencias de cada uno de los Organismos nombrados, se hará mediante la intervención de la Contraloría General de la República;

Art. 4º.— La anexión comprende también los edificios que son de propiedad del Estado, las pensiones conductivas de arrendamientos, las rentas patrimoniales, las Bibliotecas, Gabinetes, Laboratorios, mobiliario y demás enseres así como los gastos fijados en el Presupuesto para cada uno de los antedichos Organismos;

Art. 5º.— Las Universidades estructurarán la organización de estas Instituciones, imprimirán la dirección cultural y educativa que corresponda a sus fines especiales, establecerán nexos entre ellas, supervigilarán su marcha y se responsabilizarán de su funcionamiento por medio de los Consejos Universitarios; y



CARRERA
DE
ARTES
MUSICALES

Se anexan a las universidades los institutos de pedagogía y criminología, así como los conservatorios de música, la Dirección y el Museo Nacional y la Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*. Quito, 16 julio, 1944. p. 5. Compilación: CAM.

Art. 6º.— Encárguense de la ejecución del presente Decreto los Ministros de Educación Pública, Gobierno, Agricultura y Hacienda. Dado, etc.

1956

LA UNIVERSIDAD APOYA IDEA DE CREAR UN CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA

Y aspira a que se establezcan las Facultades de Arquitectura y Bellas Artes, dice el Rector Dr. A. Pérez Guerrero recabando el apoyo del Gobierno

Próximamente visitarán los Legisladores la ciudad Universitaria, por invitación del doctor Alfredo Pérez Guerrero, Rector de la Universidad Central y Senador por la Educación Pública con el fin de que observen los edificios que dicha institución viene construyendo.

Entre las más urgentes construcciones —nos dice el Rector de la Universidad— está la del Conservatorio de Música y la de Escuela Nacional de Bellas Artes que carecen de locales funcionales.

Preguntamos al señor Rector de la Universidad Central, doctor Pérez Guerrero sobre las razones que se ha tenido para clamarar el Conservatorio. En términos generales el doctor Pérez Guerrero dio a entender que, a pedido del señor Gerardo Alzamora, Director del Conservatorio, en vista de la deficiencia de la enseñanza musical, coreográfica y teatral que se venía dictando en el Conservatorio. Se hará una reorganización total, a fin de imprimir en lo futuro un programa de estudios que esté de acuerdo con los más avanzados estudios de Conservatorios Internacionales.

La idea del señor Director del Conservatorio y que ha merecido la confianza mía y del Consejo Universitario, que ha determinado que se le preste todo su apoyo, es la de crear un Conservatorio Superior del cual saldrán profesionales en los campos de la música, coreografía y Teatro, por ello se exigirá mayor disciplina, dedicación en los estudios y se impartirá una mejor enseñanza técnica por parte del profesorado. Ojalá con el tiempo llegue a ser una Facultad en la cual se pueda otorgar títulos profesionales que de hecho garantizarán el progreso de las artes musicales, coreográficas y teatrales.

Las finalidades de la Universidad son la expresión de la elevada cultura del país y considera tan importante la elevación de la cultura ar-

tística del país, como expresión y tradición que del Ecuador se tiene.

El señor Rector habló de su interés de que la Escuela de Bellas Artes y la de Arquitectura se organicen en Facultad, denominándose Facultad de Arquitectura y Bellas Artes. En lo posterior la música y las otras artes podrían formar otra Facultad.

Pero para todo esto es necesario el apoyo del Gobierno y del Congreso Nacional. El Gobierno entregó a la Universidad la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio con la mitad del presupuesto que ahora tiene. La Universidad ha tenido que hacer fuertes contribuciones para poder sostener medianamente los dos Institutos artísticos. Toca al Gobierno ayudar estos problemas, tan fundamentales para la vida artística del país.

El Gobierno, por ejemplo, podría adquirir el actual edificio del Conservatorio para con ese dinero iniciar la construcción de un tramo en la ciudad Universitaria.

Lo urgente también es que se le dé entradas económicas ya que el Conservatorio tiene que cumplir un papel importante en la cultura del país, y especialmente en la Conferencia Panamericana de 1959; tendrá que dar a conocer sus posibilidades artísticas en representaciones para las delegaciones que asistan a dicha reunión internacional. Por lo mismo es urgente contratar profesores en Europa para dar un nuevo rumbo a la música, al teatro y la coreografía del país.

Con la reorganización, se va a reducir el número de profesores con el objeto de hacer economía y contratar por lo pronto unos tres maestros de Europa.

En la primera sesión del Consejo Universitario se harán los nuevos nombramientos del personal administrativo y profesores que desempeñarán sus actividades en el Conservatorio.



EVENTOS 2025

La CAM en Temporales del Arte



Boleros y canciones, producción musical de la Big Band UCE. Aula de pintura FAUCE, Quito, viernes 28 febrero, 2025.



El 11 de marzo del 2025 se pudo contar con la presencia del Dr. Juan Álamo, Jefe del Departamento de Percusión de la Universidad de Carolina del Norte, EEUU. Durante su visita, presentó su nuevo libro *Marimbissimo*. En este evento, compartió su experiencia con los estudiantes de la Cátedra de Percusión y ofreció una clase maestra sobre temas de su último trabajo, el cual proporciona valiosas herramientas para la música popular desde la perspectiva de un marimbista. En la gráfica con estudiantes y con los profesores César González y Jakson Ayoví.



La Orquesta Andina, en la inauguración de los Temporales del Arte-FAUCE 2025. Quito, viernes 28 febrero, 2025.

NUESTRAS IMÁGENES



Arriba: algunos de los graduados de la CAM en la ceremonia de entrega de títulos (septiembre, 2024). Abajo Érika Guamán (Musicología); Jeimy Vergara (Producción musical) y David Torres (Interpretación).





Profs. Carlos Pensánte, Mateo Celi, el graduado Max Salazar, Carlos Pozo (delegado de Artes Plásticas), Dra. María Paz Ávalos y el director de la CAM Juan Carlos Panchi. 2024.

Abajo: Juan Carlos Panchi y el graduado Edison Irúa. Derecha: la graduada Erika Amagua.





Steven Lema y Luis Miguel Tibán, integrantes del ensamble de jazz, conducido por el profesor Sebastián Acosta.



Profesor Sebastián Acosta y los estudiantes Johan Yépez, Camila Bosmediano, Rogger Guallichico y Elián Caiza, en el recital de ensambles.

El castigo de los poetas, con la dirección escénica del profesor Javier Andrade y dirección musical de Andrea Vela. En la gráfica: Kevin Pallo, José Mejía, Jonathan Romero, Víctor Hugo Gallegos (invitado), Sofía Chuquitarco, Nadia Abadiano y Cristina Sandoval. Teatro de la Facultad de Artes, junio, 2024.



Los estudiantes Anderson Laguaquiza y Luis Gaibor.
Abajo: Juan Guambugete.



El profesor Julio Andrade y los estudiantes Viviana Villacís y Emil

De producción musical, el estudiante Jose Becerra.





iano Ñato.

Julieth Paspuel, Jenny González, Romina Seminario, Viviana Villacís, Prof. Abigail Ayala, Prof. Tamy Morán, Prof. Karina Clavijo, Ricardo Morales, Martín Herrería y Antonio Vinueza. Recital del Área de Canto. Quito, 2024.



Profesores y estudiantes del Area de Canto.



Ceremonia afro. Constan algunos estudiantes y profesores de la Carrera de Artes Musicales: Profs. Karina Clavijo, Jakson Ayoví y Lindberg Valencia; y de la Carrera de danza, Rosa Mosquera.





Big Band UCE conducida por el profesor Juan Pablo Naula. septiembre, 2024.



Ensamble de música popular a cargo de Rocío Lima.



Ensamble mixto con el profesor Mateo Celi.



Profesor Nicolás Aráuz en los controles, Teatro FAUCE.
Abajo: Prof. Juan Pablo Naula dirigiendo ensamble.



Ismael Palacios en presentación con el Ensamble de música popular.
Teatro de la FAUCE. Quito, 2025.

Ensamble afro con el profesor Jakson Ayoví.





Ensamble de música popular ecuatoriana, conducido por la profesora Rocío Lima. Semestre, 2024-2024.



Aitana Moreno, estudiante del profesor Heraclio Mateus.

Abajo: las estudiantes Carla Ortiz y Skarleth Jurado en presentación de ensamble.



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

PARTITURAS ECUATORIANAS

Históricas

Edosonía, n° 05, p. 190- 195. Quito, 2025.

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la
Universidad Central del Ecuador.
Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
Quito, 2025.

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



GERARDO GUEVARA
Compositor ecuatoriano

PASILLO

Pasillo ecuatoriano

1988

PIANO

Revisión y notas: Alex Alarcón



Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.
Revista Edosonía, N° 5. Quito-Ecuador, 2025.

Pasillo

re menor 1988

Gerardo GUEVARA
(1930-2024)

Editado y revisado por Alex Alarcón Fabre

$\text{♩} = 63-67$

p

1)

Red. Red.

7

Moderato Cantabile

$\text{♩} = 65-67$

Red. Red. Rall..... Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Red. Red.

14

mp

mp

Red. Red.

20

Tempo I = 63-67

Poco rall... a tempo

p

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

25

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Rall.....
Red. Red.

$\text{♩} = 135-140$

31

Più mosso

mf

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Moderato Cantabile

37

f poco a poco rit.....

a tempo

mp

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

43

mf

poco a poco rit.....

a tempo

molto rit 4)

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

1) El ped utilizarlo como medio pedal, y durante los cambios de pedal mantener la resonancia, el símbolo correspondiente a medio pedal sería ped .
 2) Fermata corta duración
 3) Repetición en el manuscrito consta en compás 46, pero, repetición desde compás 45 fue sugerencia verbal del compositor
 4) Quasi rit

GERARDO GUEVARA VITERI



GERARDO GUEVARA VITERI

Quito, 23 septiembre, 1930- Quito, 23 diciembre, 2024.
Compositor.

Compositor quiteño alineado a estéticas nacionalistas.

Creció en un entorno musical pues su padre era el conserje del Conservatorio Nacional de Música, plantel en el que sería alumno, maestro y director: “Mi iniciación en música se debió a un hecho muy simple y fundamental: mi papá era el portero del Conservatorio y, naturalmente, todo lo que oí, miré y aprendí antes de saber leer, era a distinguir el sonido del piano, del violín, del contrabajo, en fin, todos los instrumentos para mí eran muy familiares” (de una entrevista realizada por Arturo Rodas, s. f. ca. años 80’s).

En los años 50’s se trasladó a la ciudad de Guayaquil donde recibió formación con el húngaro Jorge Rayki, con quien, a su propio decir, tomó recién contacto con la música del siglo XX.

Siendo adulto y con el bagaje musical adquirido en su formación educativa en Ecuador, a través de una beca, a fines de 1959 viajó a Francia, en donde hizo estudios en París con la reconocida maestra Nadia Boulanger (París, 1887- 1979),

con quien profundizó sus conocimientos de composición y se relacionó con distintos personajes y vertientes de la música contemporánea.

De regreso a Ecuador (1970), fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y director fundador de varias agrupaciones corales, así como co-fundador de la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE).

Para distintos formatos instrumentales y vocales ha creado obras que han sido ejecutadas en el país y en el exterior: Yahuar shungo, ballet, 1958; Geografía, para barítono y piano, 1960; Tierras, para barítono y piano, 1960; Primer cuarteto de cuerdas, 1960; El Hombre Planetario, para barítono y piano, 1962; Tres preludios para piano: recitativo, albazo y sanjuanito, 1963; Cantata de la paz, para barítono, orquesta y coro 1963-64; Segundo cuarteto de cuerdas, 1963-1964; Se va con algo mío, pasillo, 1967; Danzante del destino, 1967; Danzante de la ausencia, 1967; Yaraví del desterrado, 1967; etc.

Su actividad pedagógica y creativa ejerció gran influencia en discípulos y seguidores de su línea compositiva.

Fuente:

Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito, CONMMÚSICA.





EDO

RESEÑAS

ABIGAIL AYALA



FANTASÍA CORAL
RESEÑA DE CONCIERTO

Edosonía, nº 05, p. 196-201. Quito, 2025.



RESEÑA DE CONCIERTO

FANTASÍA CORAL

ABIGAIL AYALA



ORQUESTA EXPERIMENTAL UCE: FANTASÍA CORAL DE BEETHOVEN Y OBRAS DE MOZART, IDROVO, ZAPATA, SAINT-SAËNS Y ALPALA.

El 6 y 7 de febrero del 2025 la Orquesta Experimental de la Carrera de Artes Musicales de la UCE dirigida por la maestra Andrea Vela deleitó a la comunidad universitaria con una hora y media de repertorio dinámico y diverso que incluyó la participación de varios solistas y coros invitados.

Este concierto demostró el amplio abanico de piezas trabajadas por el ensamble incluyendo algunos clásicos sinfónicos como la obertura de las *Bodas de Fígaro* de Mozart, la *Danza macabra* de Saint-Saëns y la eternamente gloriosa *Fantasia coral* de Beethoven, además de piezas espectaculares de compositores ecuatorianos como la *Suite de fuego* compuesta por Alexis Zapata con un arreglo sinfónico de Eduardo Alpala estudiante de

noveno semestre que también presentó su arreglo sinfónico de la pieza *Mi vecino Totoro*. Además, el concierto incluyó el debut del compositor Saúl Idrovo, estudiante de cuarto semestre de la carrera con su obra *Bocetos de Cotopaxi*. Todas estas piezas resaltan el nivel de musicalidad y los muchos retos que han ido superando los estudiantes que forman parte del ensamble orquestal.

El concierto abrió con la vivaz y muy energética pieza de Mozart que, como todo intérprete de este tan querido compositor conoce, las aparentes simples y pegajosas melodías que caracterizan la música del clasicismo, en realidad presentan una gran complejidad ya que requieren de extrema precisión, afinación, y en el caso de la obertura de las *Bodas de Fígaro*, mucha agilidad y expresividad dinámica. Estos elementos fueron llevados a cabo con bastante precisión y prolijidad, aunque todavía existe un margen de mejora dentro de las habilidades musicales de los estudiantes miembros de la orquesta. Sin embargo, el poder presentar una obra de tal calibre demuestra el gran trabajo y desarrollo de los estudiantes del ensamble.

La siguiente pieza del concierto fue el estreno mundial de *Bocetos de Cotopaxi* de Idrovo, seguida del poema sinfónico *Danza Macabra*, Op.40 de Saint-Saëns. Ambas piezas interpretadas con carácter y emotividad que evocan respectivamente imágenes del volcán nevado y el llamado a la “muerte” cuyo solo de violín interpretado por la estudiante de 9no semestre, Berenice Veintimilla fue realizado con bastante claridad y musicalidad. Ambas piezas fueron dirigidas con la elegancia y firmeza que demanda cada obra.

Alexis Zapata y la directora de la Orquesta Experimental Andrea Vela en la interpretación de la *Suite del fuego*. Foto: P. Guerrero. 2025.





Abigail Ayala, Catalina Morocho y Nataly Sánchez. Foto: P. Guerrero. 2025.

En cuento a *Bocetos de Cotopaxi*, esta obra presenta 2 movimientos; el primero: ascenso, caracterizado por una fuerte percusión que en efecto dibuja con *crescendos* el encumbramiento que evoca la pieza. El segundo movimiento: *vivaqueando*, contrasta con el primero que, tal vez más ligero y gracioso, se presenta un poco lúgubre y cuasi marcial. La acentuación de cada sección de la orquesta provee una mezcla tímbrica que llena la pieza de diversos colores y texturas sonoras de los cuales, según experimenté la pieza, resaltaron los vientos construyendo una atmósfera sugerente de la neblina de la cumbre de la montaña.

La primera sección del concierto finalizó con una de las obras más queridas por la audiencia, la *Suite de fuego* de Zapata, quien también interpretó el solo en el toyo. Esta

José Mejía, Kevin Pallo y Jonathan Romero. Foto: P. Guerrero. 2025.





Eugenio Auz, Myriam Mora, Salomé Córdor, Abigail Ayala, Nataly Sánchez y al extremo derecho, Berenice Veintimilla. Foto: P. GUerrero, 2025.

maravillosa obra tiene 3 movimientos: “San Juanito de fuego”, “Yaraví de fuego” y “Raymi de fuego”. Cada movimiento presenta características únicas. Según Vela, las “dinámicas extremas y precisión en los distintos ritmos, y el resalte de colores tímbricos entre la orquesta, la percusión y el solista de toyo” son elementos resaltantes. En efecto, el toyo, con su timbre profundo y terroso brindó un sonido único al ensamble orquestal tradicional nunca antes escuchado gracias al arreglo de Alpala que realizó un símil de la composición original para orquesta de instrumentos andinos.

El segundo arreglo orquestal de Alpala presentado en el concierto fue la pieza *Mi vecino Totoro* cuyo solo para piano fue escrito por Joe Hisaishi e interpretado por Junko Morishita, esposa del embajador de Japón. Esta pieza contrastó delicadamente con el resto del programa brindando primor y sutileza al ensamble orquestal, sobre todo gracias al distinto y jueguetón timbre del *glockenspiel*. El solo de Morishita acompañado por toda la orquesta, resaltó aún más el carácter delicado y sentimental de la obra, induciendo un estado de ensimismamiento y contemplación por parte de la audiencia.

Finalmente, el concierto cerró con broche de oro, con la pieza más esperada de la noche. Más de 180 artistas en escena, entre estos cantantes de los coros invitados: Voces de Esperanza, Coro Escuela Politécnica Nacional, Coro D’Yapa y Son acompañados por el

coro CAMUS de la Universidad Central, dirigidos por Myriam Mora, Eugenio Auz, Salomé Córdor, y Nataly Sánchez respectivamente. Entre los solistas de la obra estuvieron el barítono Jonathan Romero, ex alumno de la carrera; los tenores José Mejía y Kevin Pallo estudiantes de noveno semestre, las sopranos Nataly Sánchez y mi persona, docentes; y la *mezzosoprano* invitada Catalina Morocho. Finalmente, el solo de piano fue interpretado por Daniel Brito docente de la carrera.

Si bien no puedo comentar exhaustivamente sobre esta obra como espectadora debido a mi participación activa en la pieza, puedo atestiguar sobre la tan sentida y afectuosa interpretación de Brito que deleitó a la audiencia. Vale recalcar que esta pieza de Beethoven se recuerda como una de sus más ilustres piezas que explora la dualidad de la robustez y la fragilidad humana que nos hermana los unos a los otros. Esta pieza, ahora reverbera en los salones de concierto alrededor del mundo dejando premoniciones sobre una novena sinfonía muy cercana en sonoridad y mensaje, que tanto la orquesta bajo la dirección de Vela y el solo de piano lograron exitosamente transmitir. La audiencia, como era de esperarse, celebró exhaustivamente esta grandiosa pieza final con aplausos y vociferaciones de felicitación y alegría al verse movidos por tan maravillosas interpretaciones.

En resumen, el concierto presentado por la orquesta experimental UCE cautivó a la comunidad universitaria con un entretenido y diverso repertorio que incluyó la participación de solistas y coros invitados, lo que permitió a dicha audiencia disfrutar de una variedad de colores y atmósferas sonoras. Sin embargo, la preparación de este concierto no vino sin retos. En las palabras de la directora del ensamble, Andrea Vela, “los retos fueron muchos, en especial cuando se aborda repertorio sinfónico de estreno con lenguajes impredecibles y poco convencionales, pero lo más importante es no saltarse los pasos de aprendizaje y permitir que los jóvenes asimilen poco a poco cada compás”. Además, Vela reconoce la importancia del trabajo individual de los estudiantes con sus docentes de instrumento principal ya que incrementó la eficiencia en los ensayos grupales.

Finalmente, Vela admite la importancia del trabajo orquestal, y añadiría yo de la formación musical en general, que forma individuos íntegros que saben trabajar en equipo tanto como individualmente, además de que construyen valores importantes como la disciplina, puntualidad, constancia, precisión en la ejecución y técnica “hasta lo más profundo que implicaría el encuentro con el verdadero mensaje oculto dentro de cada una de las partituras” comenta Vela, es decir lo más profundo de la experiencia humana, del ser, del convivir, del compartir y del construir en conjunto y en armonía.

Disfrute el concierto en: <https://www.youtube.com/watch?v=IDmX3IzxATU>

Los HIJOS DEL ROSCANroll

Edosonía, n° 05, p. 202- 206. Quito, 2025



RESEÑA: LLAMARADA Y LOS HIJOS DEL ROSCANROLL

Pablo Guerrero
Fotos: Jhony García

Contra los reiterados pronósticos de que el *rock* ha muerto, lo cierto es que aún está presente, no solo como nostalgia, sino en sus legados originales: ser contestatario y poseer una sonoridad energética. Todavía en la Concha Acústica de la Villa Flora se presenta el clásico concierto rockero de fin de año.

El *rock* tiene una presencia en nuestro medio de más de medio siglo. Han sido tres las vertientes de este género musical de raíces afro, el cual muchas veces ha sido acusado de ser el nuevo *diabulus* en música: una línea que buscaba emular las producciones anglosajonas en todos sus parámetros. Otra que se fue construyendo a partir de su traslación de las letras a la lengua española, que dio lugar a una vertiente latinoamericana. Y un *rock* que buscaba identidad no solo en las letras en español, sino en sus contenidos al ser fusionados con elementos musicales nativos, sean de la música indígena, afro o popular del continente americano.

Esta última vertiente experimental –de ahí el titular del evento: *Los hijos del roscanroll*- fue a la que nos acogimos por ser para nosotros la más interesante, la misma que parte de la propuesta del grupo Amauta (aquel comandado por Ángel Cobo, Galo Larrea, Pedro Pino) pasando luego por agrupaciones como Girazur, Promesas Temporales, entre otros, hasta nuestro tiempo con el “longo metal” de Curare y las fusiones y propuestas urbanas actuales.

Aún en tiempos de explotados y explotadores, cuando ídolos de cartón se han convertido en distorsionados referentes sociales, resignificamos al *rock* y su rebeldía como uno de los medios musicales y artísticos que contribuyan a demandar la transformación social que permita alcanzar los preciados anhelos de la humanidad: paz, amor y equidad, ideales promulgados también por la generación *rock*.

La presentación hecha exclusivamente con estudiantes inscritos en el ensamble Lllamarada del Itinerario de Musicología de la Carrera de Artes Musicales, se realizó el 19 de febrero del 2025, y fue dedicada a los asistentes, a los miembros fundadores de Lllamarada Ensamble (2019), así como a los músicos Jaime Guevara, Ramiro Acosta y Pancho Jaime, por ser ejemplo de consecuencia en sus postulados y quehacer musical.

En el evento participaron 36 instrumentistas, dos bailarinas (una de ellas de la Carrera de Artes Musicales), dos actores (Ian Huilca y Xavier Cedeño), estos últimos pertenecientes a la Carrera de Artes Escénicas. Se escucharon 12 obras musicales con dificultades técnicas medias y complejas, algunas de ellas con cambios súbitos de compás, amalgamas métricas y contramelodías intrincadas, que fueron creadas por docentes y estudiantes, las cuales a pesar de tratarse de obras desconocidas impactaron al público de manera positiva.

Segmento de algunos instrumentistas y del director musical de *Los hijos del roscanroll*.
Fotos: Jhony García. Quito, 19 febrero, 2025.



FEBRERO

MIÉ 19

LOS HIJOS DEL ROSCANROLL
ESTUDIANTES DE PRÁCTICAS PROFESIONALES
CARRERA DE MÚSICA

TEATRO VARIEDADES • 19H00
ACCESO LIBRE CON DESCARGA DE TICKETS

La Facultad de Artes de la Universidad Central vuelve a traer su talento a nuestros escenarios, esta vez con un concierto de rock que ellos mismos describen como «un puzzle musical para argonautas psicodélicos». Me gusta 



Lo más significativo del concierto en realidad fue la posibilidad que tuvieron los estudiantes de la agrupación (muchos de I semestre y el resto de II a VIII semestres), de experimentar en un escenario externo, con público ajeno a los recintos universitarios, que se pueden desarrollar propuestas originales, no convencionales, que trabajándolas con ahínco pueden alcanzar reconocimiento, y que de eso precisamente se trata el quehacer artístico.

El público en primera instancia fue sorprendido, pues no sabía cómo reaccionar a la primera obra (que por cierto no fue la más lograda); quizá algunos esperaban un *rock* vinculado al *hard* o al *metal* o a la típica presentación de piezas clásicas del *rock*. Eran pues obras nuevas y diferentes; la fusión con instrumentos tradicionales y clásicos, aparte de los instrumentos eléctricos creaban un timbre grupal distinto al esperado por la audiencia; finalmente los asistentes fueron cautivados por la calidad musical y la entrega en el escenario de los estudiantes, reconociendo con sus calurosos aplausos las diferentes obras que se presentaron. Se logró algo complicado: público concentrado e interesado en obras nuevas.

El ensamble -dirigido por el músico César Santos- contó con una variedad instrumental: marimba afro, guasá, tambor afro, cajón, así como una combinación de instrumentos andinos, afrochoteños, europeos y eléctricos, a los que se sumaron voces solistas, dúos, tercetos y grupos vocales que dieron muestras de solvencia, respondiendo a las expectativas que se esperaba de una carrera musical universitaria. El guión de Félix Castañeda y la frescura de los actores en su diálogo, redondearon adecuadamente la presentación.

El *Aja* (cultura Saraguro), haciendo su baile en la obra de Jorge Miranda.
Fotos: Jhony García. Quito, 19 febrero, 2025.





Secuencia de algunos pasajes de *Los hijos del roscanroll*.
Fotos: Jhony García y Pablo Guerrero. Quito, Teatro Variedades, 19 febrero, 2025.

Una situación inesperada ocurrió en el momento en que se interpretaba la composición *El carilarga* del estudiante Jorge Miranda, cuando los vocalistas de Lllamarada tomaron la decisión de realizar una improvisada danza con el atuendo de "Aja" (personaje ritual, cuyo traje hecho de musgo gentilmente había puesto a nuestro servicio Kelly Cango -integrante de la comunidad Saraguro- para este concierto), que en principio lo iban a usar los narradores, sin embargo por la dificultad operativa y peso de la indumentaria, se había decidido no utilizarla, quedando arrumada en el camerino. Llamativa -de manera grata- fue esta iniciativa, no solo para el público, sino para quienes conocíamos el desarrollo del programa, de esta imprevista e impactante participación danzística.

La dirección de Teatro Variedades, escenario donde se llevó a cabo la presentación, felicitó el lucimiento de la agrupación y del programa e invitó a realizar próximas actividades artísticas.

Disfrute el concierto en: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063359288198>

LOS HIJOS del ROSCANROLL

Una producción artística de la Carrera de Artes Musicales (CAM) y de Lllamarada, ensamble del Itinerario de Musicología, Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Lugar: Quito, Teatro Variedades. Fecha: 19 febrero del 2025. 19h00.

Planta de producción y ejecución artística:

Director general: **Pablo Guerrero Gutiérrez.**

Proyecto e investigación: Ensamble de Musicología, bajo conducción de los profesores **César Santos, Jhony García y Pablo Guerrero.**

Director musical: **César Santos Tejada.**

Preparación sección andina y fabricación de instrumentos tradicionales: **Jhony García Coque.**

Compositor invitado: **Javier Alarcón Fabre** (grupo Janan).

Compositores, estudiantes de la CAM: **Jorge Miranda y Eduardo Alpala.**

Actores (estudiantes de la Carrera de Artes Escénicas): **Xavier Cedeño e Ian Huilca.**

Bailarines: **Paula Arciniega**, estudiante de la CAM y **Yanaluz Figueroa.**

Músicos participantes (estudiantes de la CAM):

Flauta travesera: **Joel Chicango, Denaly Saltos.**

Vientos andinos: **Yorlin Guzmán, Karina Chusin, Mario Castellano, Marilyn Taípe**

Instrumentos parlantes afrochoteños: Calabazas (puros): **Gabriela Jijón, Marjorie Tuttilo, Camila Bosmediano, Héctor Armas, Patricia Rebutti; Ismael Palacios** (hoja).

Saxofones altos: **Kevin Custodio, Michael Tipán, Salomé Salgado, Marvin Pallo.**

Saxofón tenor: **Javier Rodríguez.**

Tuba: **Leonardo Constante.**

Guitarra eléctrica: **Jose Becerra.**

Guitarra acústica: **Mateo Gordón.**

Piano: **Emilia Verdugo.**

Marimba esmeraldeña: **Joel Sánchez.**

Batería: **Joel Guillén.**

Percusión afro: **Érika Hernández.**

Percusión: **Jean Collaguazo.**

Voces: **Gabriela Jijón, Marjorie Tuttilo, Kevin Pallo, Emerson Campaña, Ismael Palacios, Camila Bosmediano, Patricia Rebutti, Héctor Armas, Johan Yépez, Viviana Villacís.**

Violines: **Berenice Veintimilla, Kelly Cango, Camila Vásquez, Roberto Ayabaca.**

Cello: **Atenea Vásconez.**

Bajo eléctrico: **Edward Farinango.**

Instrumentista invitado: **David Torres.**

Ilustraciones: **Samuel Tituaña**, docente de la Carrera de Artes Plásticas.

Registro audiovisual: Jhony García, estudiantes de prácticas pre-profesionales (Andrea Salgado, Joao Chávez); Igor Cadena.

Promocionales en audiovisual para facebook FAUCE: Fabián Sandoval.

Documentación de archivo: Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana y repositorio UCEfonía.

Agradecimientos: MSc. Juan Carlos Panchi (director de la Carrera de Artes Musicales-FAUCE), MSc. Juan Arellano (Carrera de Artes Escénicas); Emerson Campaña (colaboración sonido para ensayos); Kelly Cango (atuendo de Aja, comunidad Saraguro), Kevin Pallo, Ismael Palacios, Paula Emilia Guerrero Benavides (atuendos de diseñador), Antony Salazar; Jhonny Cevallos; Anthony Jiménez; profesores de la CAM; Teatro Variedades.





Foto CAM. Quito, 27 agosto, 2025.

Ponencia musicológica

Por: Christian Salazar, estudiante de la CAM y organizador de la charla

El jueves 27 del 2025 la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes tuvo la visita de Humberto Sánchez, quien impartió una charla denominada “Métodos y técnicas para la investigación etnomusicológica en la música popular”. Sánchez, oriundo de México, tiene una licenciatura y maestría en etnomusicología en la Universidad Autónoma de México, actualmente se encuentra cursando un doctorado en Frankfurt, Alemania.

La charla hizo un breve recuento de la historia de la etnomusicología, pasando por el término “musicología comparada”, propuesta por Guido Adler, hasta la consolidación del término etnomusicología propuesta por Jaap Kunst. El eje temático de la charla giró en torno a la etnografía como principal herramienta de la que se sirve la etnomusicología para la recopilación de información y posterior análisis de las músicas populares. También, se habló sobre los tres tipos de entrevista: estructurada, semiestructurada y a profundidad, siendo esta última a su consideración, el método más efectivo para recibir información del interlocutor. Además, presentó parte de sus entrevistas realizadas en su trabajo “El Bats’i rock como escena musical juvenil de Los Altos de Chiapas” en los cuales demostró como la entrevista a profundidad le ayudó a entender muchos aspectos de la cultura.

Posteriormente, Humberto Sánchez compartió su trabajo sobre el *rap kichwa* que realiza en Ecuador para su doctorado. Señalando que, en el estallido social del 2019, observó videos en el que el rapero ecuatoriano Carter B, convocaba a raperos a realizar un video colaborativo con el objetivo de alzar la voz en la lucha popular a través del *rap*. Conmovido por este hecho, decide realizar una investigación profunda sobre el *rap kichwa* en el Ecuador y las redes sociales como medio de difusión de dichas propuestas.

El interés de los estudiantes, especialmente del área de musicología, hizo que las preguntas en la parte final de la charla, retroalimenten la información recibida, sobre temas como el extractivismo epistémico, la problemática de los términos genéricos en la música popular, su interés en la cultura rapera ecuatoriana, entre otras.

Hay que extender un agradecimiento a Abigail Ayala y a Pablo Guerrero quienes ayudaron en la gestión para la realización de esta charla. Considero importante este tipo de nexos de aprendizaje, con personas que puedan mostrar su punto de vista sobre la investigación musical para que los estudiantes interesados puedan ampliar su conocimiento y adquieran herramientas que servirán en su trabajo profesional.



En el escenario de la Facultad de Artes. Quito, 18 julio, 2024. Foto cortesía: Eduardo Alpala.

Edosonía, n° 05,
p. 208. Quito, 2025

Latitud Cero obra de Eduardo Alpala

Latitud Cero es una obra musical reflexiva que explora las diferentes etapas de la vida del ser humano a través de un relato vocal-instrumental. Con 7 movimientos cuidadosamente estructurados, esta obra se planteó una idea ambiciosa: abordar las preguntas fundamentales sobre nuestra existencia desde las sonoridades andinas del “cómo” y “por qué” de nuestra presencia en el mundo.

A través de una fusión de ritmos y melodías tradicionales andinas y elementos de música contemporánea, *Latitud Cero* busca crear un paisaje sonoro rico y evocador que invita al oyente a reflexionar sobre la existencia. Cada movimiento de la obra explora una etapa diferente de la vida, desde la inocencia y la curiosidad de la infancia, hasta la sabiduría y la introspección de la vejez.

La obra, creada por el estudiante de la CAM Eduardo Alpala, y presentada en el Teatro de la Facultad de Artes el 18 de julio del 2024, es también un homenaje a la riqueza cultural y musical de los Andes, y al mismo tiempo, una exploración universal de la condición humana. La música de *Latitud Cero* invita a reflexionar sobre nuestras propias experiencias, emociones y preguntas, y a encontrar respuestas en la belleza y la profundidad de la música.

Escuche *Latitud Cero* en: [vhttps://www.youtube.com/watch?v=ywLxZoRkV6k](https://www.youtube.com/watch?v=ywLxZoRkV6k)

Intérpretes:

Ensamble Octavo Semestre

Quena- Paúl Mogrovejo

Clarinete- Henry Pila

Violín 1- Berenice Veintimilla

Violín 2 - Jean Carlo Meneses

Contrabajo- Cristófer Salazar

Trompeta 1- Fernando Gualoto

Trompeta 2- Kevin Vasco

Trombón- Ronny Herrera

Guitarra- Marcelo Cuzco

Piano- Marcelo Endara

Bajo eléctrico- Pablo Simbaña

Batería- Ronny Llamuca

Tenores:

Juan Guambuquete

Kevin Pallo

Ismael Palacios

Mezzosopranos:

Pamela Obando

Fátima Hinojosa

Stephanie Vera

Francesca Frías

Danza:

Jessica Pozo

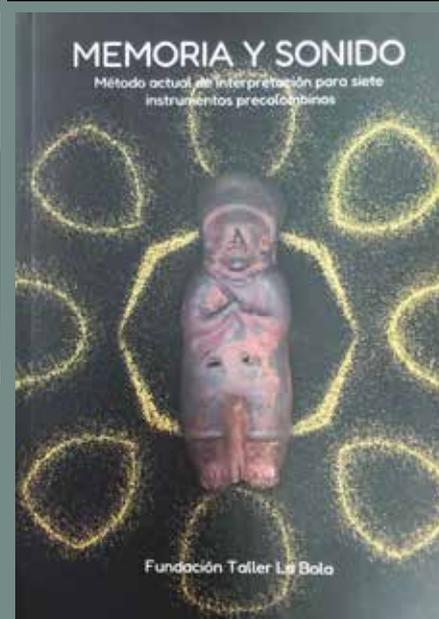
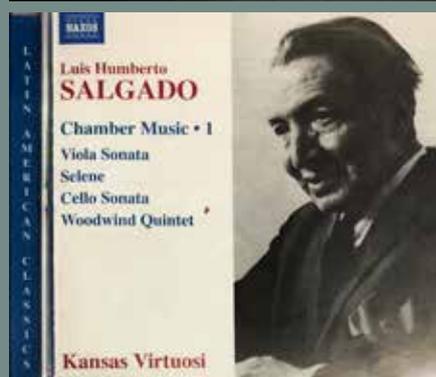
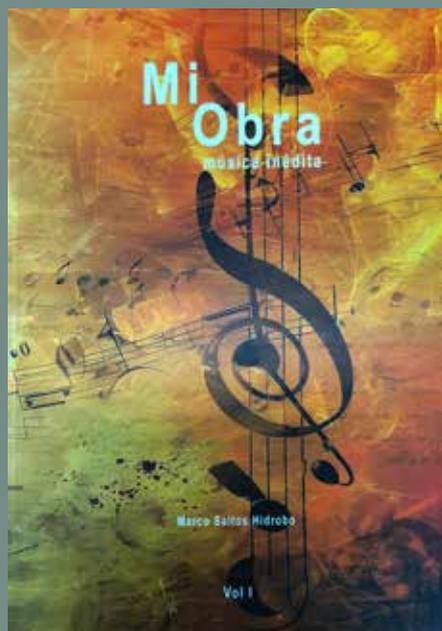
Marjorie Acosta

Adrián Chichanda

Xavier Cedeño

Profesor tutor:

César Santos



Carátulas de las obras recibidas por la Carrera de Artes Musicales (CAM).

Edosonía, n° 05,
p. 209-210. Quito, 2025

NUEVAS OBRAS PARA LA EXPLORACIÓN Y ESTUDIO Mgt. Gissela Ortega

El patrimonio sonoro de una cultura se construye con la memoria, la investigación y la generosidad de quienes dedican su vida a la música. En este sentido, la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador ha recibido recientemente un significativo aporte de materiales musicales, enriqueciendo su acervo y brindando a docentes y estudiantes nuevas herramientas para la exploración y el análisis de diversas tradiciones y lenguajes sonoros.

Entre las donaciones realizadas se encuentran dos discos cedidos por el musicólogo mexicano Humberto Sánchez, los cuales documentan la riqueza de las sonoridades sagradas de México en el marco de la música de difuntos. Estos registros incluyen expresiones musicales en lenguas indígenas como chinanteco, mazateco, nahua, ñuu savi, rarámuri, teenek, totonaco, triqui y zapoteco. Su valor no solo radica en la preservación de estas manifestaciones sonoras, sino en la posibilidad de que sean estudiadas y comprendidas en su contexto cultural y ritual.

Así mismo, la Carrera ha recibido una excelente edición del disco-libro de la flautista e investigadora Rocío Lima, titulado *Paisajes sonoros para flauta y piano*, que trae

obras de los compositores ecuatorianos Eduardo Florencia, Luis Rodríguez y Willams Panchi. También recibimos dos ejemplares sobre la obra inédita del destacado músico Marco Saltos Hidrobo, un aporte para la investigación y difusión de su legado compositivo. A esto se suma la donación de la reconocida investigadora Ketty Wong, quien ha entregado un disco que reúne obras del maestro Luis Humberto Salgado, una de las figuras importantes de la composición ecuatoriana. También, de parte de los integrantes del Taller La Bola recibimos el libro *Memoria y sonido*, el cual fue entregado de manera gratuita también a los estudiantes que acudieron a la charla que sobre el contenido de su trabajo investigativo dictaron en una de las aulas de la Facultad de Artes. El guitarrista y compositor Benito Belduma donó la impresión de una de sus creaciones a la Carrera y el pianista Guillermo Meza por su parte donó a la biblioteca de la Facultad de Artes su obra: *Francisco Salgado, oído distinto*.



Portada del disco *Paisajes sonoros* de Rocío Lima, profesora de la Carrera de Artes Musicales.

Finalmente, es motivo de especial gratitud la donación del compositor y exdirector de la Carrera de Artes Musicales, Julián Pontón, quien ha compartido un disco titulado *Antología: Obras e interpretaciones del compositor Julián Pontón*. Esta recopilación ofrece un recorrido por su trabajo creativo y su aporte a la música académica, permitiendo a las nuevas generaciones conocer y estudiar su legado.

Estos materiales no solo representan una fuente de conocimiento, sino también un puente entre generaciones, tradiciones y estéticas musicales. La Carrera de Artes Musicales expresa su profundo agradecimiento a los distinguidos investigadores y compositores por su generosidad, convencidos de que estos aportes fortalecerán el estudio y la apreciación de la música en sus diversas manifestaciones.

