

tercera época

n° 03

EDO SONÍA

Revista del mundo sonoro ecuatoriano

Quito-Ecuador, marzo, 2023

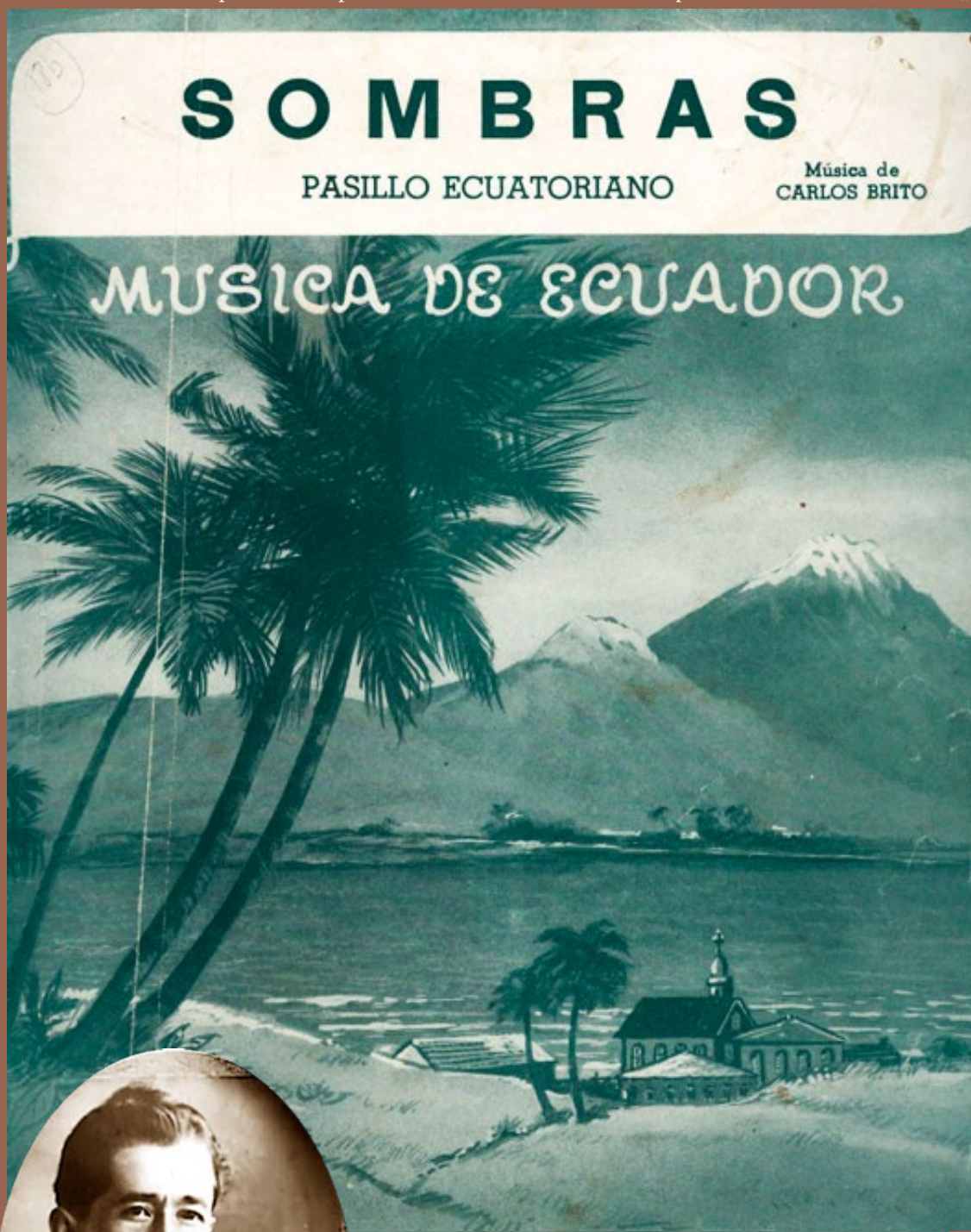


§ GUITARRA CON ALMA J. C. Panchi § GUITARRA NOR-ANDINA A. Ayala

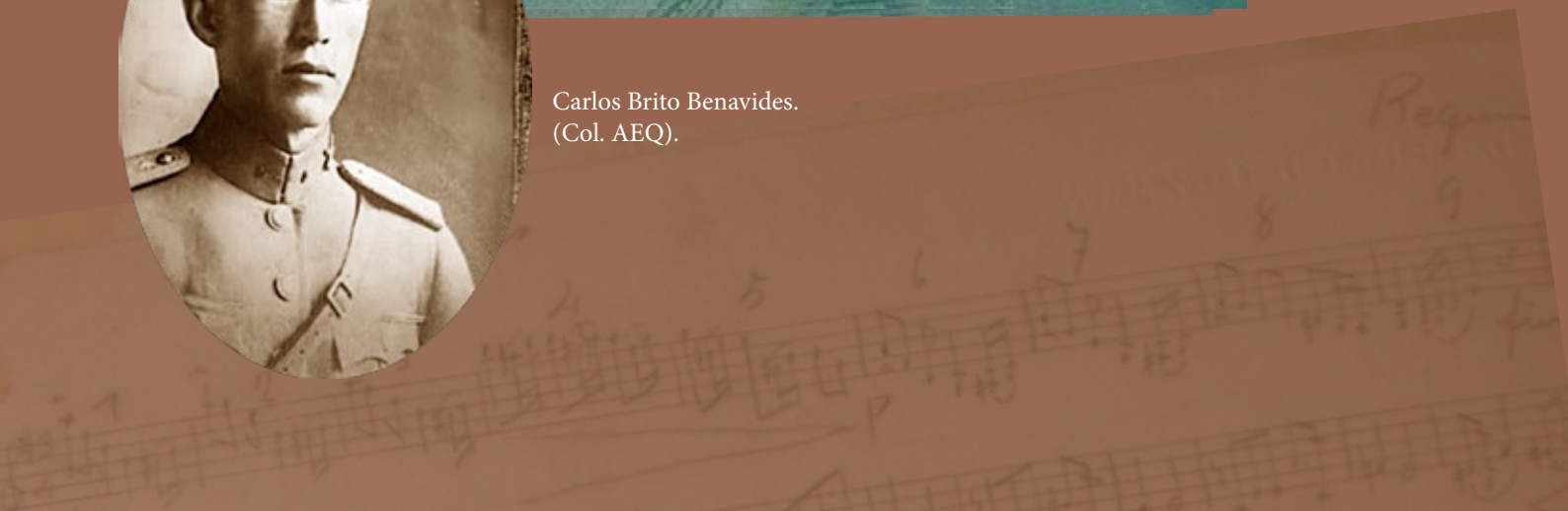
§ MANUELA CON MASCARILLA D. Gordón § SONORIDAD ALTERNATIVA C. Santos

§ MARIMBA L. Valencia § MASHALLA A. Aguilar

Portada de la partitura del pasillo ecuatoriano Sombras del compositor Carlos Brito. (Col. AEQ).



Carlos Brito Benavides.
(Col. AEQ).



EDOSONÍA

Quito-Ecuador, marzo, 2023

Revista del mundo sonoro ecuatoriano

n° 03

EDOSONÍA N° 03

Quito - Ecuador, 2023

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

Equipo editorial de docentes, estudiantes y colaboradores:

Director: Prof. Alex Alarcón

Editor General: Prof. Pablo Guerrero G.

Gestión Cultural: Prof. Juan Carlos Panchi

Estudiante Editor: Christian Salazar, Itinerario de Musicología.

Prof. Jhony García

Prof. César Santos

Prof. Julio Andrade

Prof. Abigail Ayala

Prof. Karina Klavijo

Prof. Jakson Ayoví

Prof. Lindberg Valencia

Prof. Andrés Torres

Estudiantes:

Adriana Aguilar

Darío Gordón

Igor Cadena

Camila Vásquez

Alejandro Barrera

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

Autoridades:

Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador

MSc. Christian Viteri, Decano de la Facultad de Artes

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

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

Gráfico de la portada: *Mural* // estudiantes de Artes Plásticas bajo la guía del Prof. Edison Vaca, patio externo del Aula de Guitarra Quiteña, Facultad de Artes, Quito, 2023. Contraportada: Partitura del pasillo *Sombras*, publicada por J. D. Feraud Guzmán; y, foto del compositor ecuatoriano Carlos Brito Benavides.



EDO

ÍNDICE

INTRO	5
1. LA MARIMBA Y SU MÚSICA / LINDBERG VALENCIA	6
2. GUITARRA CON ALMA / JUAN CARLOS PANCHI	17
3. SONORIDAD ALTERNATIVA / CÉSAR SANTOS	38
4. GUITARRA NORANDINA / ABIGAIL AYALA	43
5. SINFONÍA ECUATORIANA: 1840 / PABLO GUERRERO	59
6. PUBLICACIONES DE LA CAM	65
7. IMÁGENES DE LA MEMORIA	66
8. NUESTRAS IMÁGENES / VARIOS	67
9. PARTITURAS: <i>ANACU RUJO</i> (SANJUANITO) / CORSINO DURÁN	69
10. PARTITURAS: <i>ELOÍSA</i> / MARTÍN CASTILLO	79
11. EL MASHALLA / ADRIANA AGUILAR	82
12. MANUELITA CON MASCARILLA / DARÍO GORDÓN	90

Publicación con fines educativos e investigativos.
Los artículos se pueden reproducir citando a sus autores y la fuente.

*Logo 5 años CAM: María Fernanda Arias.



Intro

Las tareas por el desarrollo de la Carrera de Artes Musicales (CAM) no se detienen, más aún ahora que se van a celebrar cinco años de su existencia. Un nuevo director está al frente, el MSc. Juan Carlos Panchi, fundador también de esta nueva línea de estudios en la Facultad de Artes: la música. Su antecesor, el MSc. Julián Pontón dejó sentadas las bases para que su continuador alcance mayores derroteros, ... que así sea. El mayor de los éxitos para ambos en sus actividades relacionadas a las expresiones sonoras, creativas y en sus propias rutas de vida.

La línea educativa a la que ha acogido la carrera en sus postulados tiene que ver con la identidad, la ciencia y los saberes ecuatorianos y latinoamericanos. Han sido cinco años productivos, en los cuales el inter-aprendizaje, la organización de eventos, conciertos recitales, conferencias y otras actividades interdisciplinarias, a las que se han sumado las carreras hermanas de Artes Escénicas, Plásticas y Danza, han dado pie para que las producciones hayan podido incluso ser compartidas con audiencias de fuera de la universidad, alcanzando un significativo reconocimiento.

Hay que resaltar la aprobación, en estos días, del proyecto de la Orquesta Experimental de la Universidad Central que debe ir consolidándose y que sin duda contribuirá a que se abran nuevas perspectivas en la innovación y creatividad artístico-musical. En lo que tiene que ver con eventos de la Facultad de Artes, *Manuela y Simón*, generado desde la CAM, ha sido considerada como una de las presentaciones más interesantes y de mayor aporte al panorama del Bicentenario. Se presentó en el Teatro Nacional de la CCE, gracias al convenio existente; el público llenó las instalaciones y pudo apreciar y reflexionar sobre aspectos de la historia de América, del Ecuador y de la música; se ha presentado por tres ocasiones, la última acogiendo una invitación de la alcaldía de Tulcán, en donde con la conducción de la maestra Andrea Vela dejó una gran huella artística. La *Cantata 15 de noviembre de 1922, Toque de queda, cuento musical*, puesto en escena por Lllamarada Ensemble y los conciertos de ensambles de música afro, andina, popular y académica también han sido la tónica de divulgación.

Finalmente, es motivo principal de celebración, coincidente con el quinquenio de la carrera, la graduación de la primera promoción de licenciados en música en el presente semestre 2023-2023 (de ello daremos cuenta en un próximo número). Estos logros reseñados se deben al trabajo colectivo de estudiantes, docentes y directores de nuestra Facultad. Muchas gracias a todos.

2023.

EDO

LINDBERG VALENCIA ZAMORA



Foto: Casa Ochún.

LA MARIMBA Y SU MÚSICA
Edosonía, n° 03, p. 7-16. Quito, 2023.



LA MARIMBA Y SU MÚSICA: ORIGEN, CONSTRUCCIÓN Y AFINACIÓN

LINDBERG VALENCIA¹



Fig. 1. Grabado en base a la foto de Basurco, fines siglo XIX.

Resumen:

Aborda aspectos históricos de la marimba, instrumento musical de la tradición afro-esmeraldeña en Ecuador; sobre componentes de la fabricación, clases de afinación y menciona algunos de los constructores de este instrumento.

Palabras clave:

Marimba, Esmeraldas, música afroesmeraldeña, afinación de instrumentos musicales tradicionales.

Generalidades

La producción musical afrodescendiente se caracteriza principalmente, porque se origina a partir de la sonoridad de percusión y voces cantoras.

La música como expresión artística, es uno de los elementos más fuertes en las distintas culturas; y, en las culturas afrodescendientes, es prácticamente, su carta de presentación que identifica a un pueblo de otros.

Es así, que actualmente conocemos el origen de una persona afro, solo con saber el género musical que interpreta, baila o simplemente escucha. Los géneros musicales consolidan las nacionalidades.

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

Pues, si escuchamos *samba* o *bossanova*, sabremos que su origen es Brasil; si se trata de la *cumbia*, *chandé*, *pulla*, *vallenato*, *bullerengue*, *moña*, *currulao*, sabremos que su origen es Colombia; si es un *porro*, *joropo*, *parranda*, *cantos de fulías*, *llaneras*, sabremos que es de Venezuela; si oímos *saya*, es de Bolivia; si oímos *festejo*, *marinera*, *landó*, *samacueca*, *tondero*, es de Perú; si es el ciclo de la *rumba*, *chachachá*, *guaracha*, *danzón*, *columbia*, *bembé*, *abacué*, sabremos que es de Cuba; si oímos *bomba*, *plena*, *aguinaldo*, sabremos que es de Puerto Rico; si oímos *merengue* y *bachata*, es de República Dominicana; si oímos *cueca* es de Chile; si oímos *tango* y *milonga*, es de Argentina.

Así mismo si escuchamos *bambuco*, *andarele*, *mapalé*, *arrullos*, *chigualos*, *bomba* del Chota, debemos saber que esos géneros musicales nos identifican como ecuatorianos, pobladores afrodescendientes sembrados en este pedazo de diáspora, arracimados² en este *palenke*³ territorial de la costa del Océano Pacífico de lo que hoy es Ecuador en frontera compartida con Colombia.

No obstante, estas nacionalidades de los géneros musicales, es oportuno decir que la música nació antes que los países. De modo que los géneros musicales debieron irse cultivando y desarrollando, conforme a la ‘mayoría cultural’ que predominaba en cada fragmento de diáspora. Es decir, para que en la costa del Pacífico (donde se estableció el Palenke territorial de libertad afro, liderado por Antón e Illescas⁴), en lo que actualmente es Ecuador y Colombia, se desarrollen los géneros musicales *bambuquia’o*, *mapalé*, *arrullos*, *chigualos*, marcados en compás binario de 6/8 con acento en la quinta corchea, debió tener preponderancia entre las personas cimarronas⁵, que fueron poblando este Palenke territorial, esa cadencia y célula rítmica: ‘ta-ta-cun-tá-cuuun’, característica de algunos géneros musicales de países de la zona de África occidental: Benín -antiguo Reino de Dahomey-, Camerún, Thogo, Ghana, Nigeria, El Congo.

Acá en este fragmento de la diáspora africana, se cultivó esa cadencia y sentir musical que hemos heredado y desarrollado, que da la característica a la interpretación y sentir musical del ‘bambuquiao’, que nos ha hecho cantar y bailar como elemento de la identidad afrodescendiente de la costa pacífica.

Con esa premisa, la música afro de este fragmento de diáspora, se la concibe y practica, como una de las más importante e influyentes manifestaciones culturales, puesto que, está presente en las ceremonias de *arrullos* a lo divino y a lo humano, en los *chigualos*

2 *Arracimados*, palabra acuñada por el poeta esmeraldeño Antonio Preciado.

3 *Palenke*, espacio territorial de libertad, donde se refugiaban los cimarrones, que lograban liberarse de los esclavizadores.

4 Del artículo “Fundación de los palenkes” en referencia a la llegada a Portete de los primeros afrodescendientes libres, escrito para el evento Retorno al Palenke de Libertad, por el maestro Juan García; 05-11-2014.

5 Cimarrones, denominación que se dio a las personas que se liberaban del yugo esclavizador y se refugiaban en *palenkes* territoriales libres.

(funeral de los niños que mueren libres de pecado y se convierten en angelitos⁶); y, hasta en los cantos de cuna, nanas y contrapunteos. También se la puede escuchar y apreciar en representaciones culturales que realizan las agrupaciones artísticas constituidas, cuyas actividades musicales, acompañadas de danzas y coreografías, las llevan a un escenario para la apreciación de un público que la disfruta, critica y aplaude, como producto de consumo en la distracción y el espectáculo.

La música y sus componentes, puede cumplir dos roles importantes en la dinámica social de los pobladores:

- 1.- La **preservación de la cultura**, a través del cultivo de la *manifestación cultural* espontánea, en el marco de la expresión musical, dancística, poética, literaria, etc.; y
- 2.- El rol de convertirse en **opción ocupacional artística**, que se cultive, se innove y se difunda, al punto de convertirla en una *representación cultural*⁷ escénica, que constituya una alternativa laboral y fuente de generación de ingresos económicos, para los actores que la cultivan y practican.

LA MARIMBA

La marimba es el instrumento central de la música esmeraldeña: rítmico, melódico, armónico; esencialmente construido con elementos naturales de la selva húmeda tropical, como la caña guadúa para sus resonadores; y la chonta en sus varias especies: pambil, chonta fina, chontaduro, kibisnande, zancona, winul⁸, para las teclas o tablillas.

La marimba es ejecutada por dos músicos: un tiplero, que toca la parte aguda (notas altas) y un bordonero que toca la parte grave (notas bajas), los cuales están en contrapunteo y desafío permanente por presumir o demostrar cuál es el mejor, mucho más cuando son de comunidades diferentes⁹.

Un tema musical, siempre lo empieza el bordón, marcando una melodía o un ritmo de introducción, el cual llama al resto del conjunto: contesta el **bombo**, que entra con un remate de gran intensidad haciendo sentir su presencia; los golpes del bombo, inquietan a los **cununos** y los motiva a dar su discurso; estos entran floreando y haciendo diversos repiques a maneras de polirritmia, siempre tomando la iniciativa el **cununo hembra** y aguantando y acompañándole el **cununo macho**. Todo este desfile sonoro, es complementado con las partes agudas de la orquesta, que lleva las

6 Enseñanzas de Rosita Wila Valencia, cantora de arrullos y chigualos, Directora del Grupo 'La Voz del Niño Dios'.

7 Ponencia sobre el Rol de la Cultura, de Patricio Guerrero, docente de la Universidad Politécnica Salesiana.

8 Enseñanzas de "Papá" Roncón, ícono musical afro-ecuatoriano, Director del Grupo 'La Katanga' de Borbón.

9 Enseñanzas de Remberto Escobar, maestro, Músico y constructor de marimbas.



Fig. 2. Los profesores de la Carrera de Artes Musicales Lindberg Valencia y Karina Clavijo con estudiantes de uno de los ensambles afro; presentación en el Jututo Raymi. Auditorio de la Facultad de Filosofía, mayo, 2022.

melodías principales del tema, esto es el **tiple de la marimba**, que ingresa, da su discurso y luego hondea o matiza, bajando a tocar melodías de acompañamiento en la octava central de la marimba, constituyendo un ‘colchón armónico’ que invita a las cantoras a lanzar sus glosas y estribillos, con lo que se complementa el ciclo musical del *bambuco* esmeraldeño.

El cultivo de la marimba y su música, es compartido con las comunidades afro del Pacífico colombiano, como herencia común de este palenque territorial. Y al interior de Ecuador, la marimba también es cultivada por nacionalidades indígenas, como los Chachis de los ríos Cayapas y Canandé y por los Tsáchilas de Santo Domingo.

Actualmente, aún se la concibe y practica, como una de las **manifestaciones** culturales expresada en las ceremonias de *arrullos*, *chigualos*, funerales y hasta en los cantos de cuna, nanas y contrapunteos. También se la puede escuchar y apreciar en **representaciones** culturales, que realizan las agrupaciones artísticas constituidas, cuyas actividades musicales, acompañadas de danzas y coreografías, ya las llevan a un escenario y dirigidas a un público (turistas y curiosos), que la aprecia, disfruta, critica y/o aplaude, como producto de consumo en la distracción y el espectáculo.

ORIGEN DE LA MARIMBA

Es difícil hablar con exactitud del origen primario de la marimba, puesto que es un instrumento cultivado en varias culturas, a lo largo de toda América; se interpreta este instrumento de teclado xilofónico en el sur de México (Estado de Chiapas), Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Ecuador y hasta en Brasil.

Por su estructura xilofónica y por la raíz fonética de su nombre, algunos maestros marimberos sostienen que lo más probable es que vino desde África, de los países del noroccidente y centro africanos, en la memoria y sentimiento de las personas esclavizadas que llegaron a América, en ese terrible episodio de la historia universal, que fue el secuestro y esclavización de seres humanos. De esta zona de países de la costa nor-occidental y centro africana, como Nigeria, Togo, Ghana, Camerún, El Congo, Benín (antiguo Reino de Dahomey), lugares donde se han utilizado instrumentos musicales de teclados, de características similares a nuestra actual marimba esmeraldeña, es la zona africana cuna del *Rongo*¹⁰, instrumento musical xilofónico construidos de ocho teclas ó tablillas con resonadores de calabazas, que se interpreta en tres voces: Aguda, que es el *Viví rongo* o niño rongo, por su forma juguetona y llena de sonidos con que se entona; voz media llamada *Ju Rongo* o mamá rongo, que es la parte de sonoridad intermedia que hondea ó matiza la música y enlaza los sonidos agudos y graves; y, voz grave que es la *Nau Rongo* o abuela rongo, por su voz grave y profunda y su forma pausada de emisión sonora y entonación.

Maestros músicos como Remberto Escobar, David García y Alberto Castillo consideran que el rongo africano es el ancestro directo de la actual marimba afro del pacífico colombo-ecuadoriano, pues se presume que se juntaron los tres rongos: agudo, medio y grave (de ocho teclas cada uno) y se originó la marimba de 24 teclas o tablillas, con tesitura completa de agudos, medios y graves en el mismo instrumento¹¹.

Para el pueblo afrodescendiente que vino a estas tierras en condición esclavizada, lo más probable es que trajo en su sentimiento y memoria colectiva, la idea de su marimba y sus tambores lejanos. Acá los reprodujo con los elementos que encontró en este nuevo hábitat, para acompañar su nostalgia y amansar su tragedia esclavizadora.

10 Instrumento musical xilofónico construidos de ocho teclas con resonadores de calabazas. De la ponencia de Jean Kapenda, docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, realizada en el año 2001.

11 Enseñanzas de Remberto Escobar, maestro, músico y constructor de marimbas.

Se presume que en los grupos humanos hacinados en sus kilombos¹² en las haciendas y minas que laboraban, o en sus palenques territoriales de cimarronaje, no existían demasiados músicos intérpretes del Rongo, de modo que, se tuvo que juntar en una sola estructura instrumental, las tres voces del Rongo, para obtener un solo instrumento que nos permita entonar las tres voces posibles en una tesitura musical, lo que probablemente, dio origen a nuestra actual marimba reglamentaria¹³ de 24 teclas.

Sostiene el maestro Remberto Escobar en su libro *Memoria Viva, costumbres y tradiciones esmeraldeñas*¹⁴, que es imposible tocar armónicamente bien, en una marimba de menos teclas. Esta es una de las hipótesis más probables, del porqué nuestra actual marimba se la construye con 24 tablillas. Se juntaron en una sola estructura, los tres Rongos agudo, medio y grave, cada uno al estar constituido de ocho teclas, dio como resultado la marimba de 24 teclas. Estas teclas se construyeron en palmas de corteza dura como la chonta y el pambil, muy parecidos a la madera con que se elaboran los rongos africanos; y los resonadores de calabazas ó güiras, se remplazaron por caña guadúa o bambú, que es muy abundante en la zona montañosa de este territorio esmeraldeño.

CONSTRUCCIÓN Y AFINACIÓN DE LA MARIMBA

La afinación de la marimba tradicional esmeraldeña, tiene unas características sonoras muy particulares y la afinación de la escala musical es exclusiva de cada maestro que la construye; es decir que, no se armonizan ni se entonan juntas, marimbas elaboradas por constructores diferentes. Ningún marimbero va con su marimba a otro pueblo, a tocar y a hacer un contrapunteo con el marimbero local tocando su propia marimba, porque las mismas no estarán afinadas de manera uniforme, debido a que son construidas con diferentes métodos; en consecuencia, tienen escalas diferentes, es decir que no existe un patrón musical uniforme, único que rijan las construcciones de las marimbas de manera homogénea.

Por ejemplo, en Borbón (provincia de Esmeraldas) “Papá” Roncón (+) afinaba sus marimbas cantando la *Salve de las tres Marías* y usa también la frase “sí-se-ñor” musicalmente de forma descendente. El método de afinación del maestro Remberto Escobar, era escuchando el canto del pájaro llamado *carpintero*, que en su canto parece decir *Quién compra botín*, utilizando el fonema ‘tín’ bien agudo, como el sonido

12 Espacio de re-junte y encuentro de los esclavizados, al interior de los recintos esclavizadores (haciendas, minas, canteras).

13 ‘Marimba reglamentaria’ es una frase que utilizaba el maestro Remberto Escobar, músico y constructor de marimbas.

14 *Memoria viva, costumbres y tradiciones esmeraldeña*, libro basado en los relatos del maestro Remberto Escobar, editado por Raúl Garzón (+), Marcelo Ruano, Luis Rivadeneira y Lindberg Valencia.



Fig. 3. Marimba tradicional esmeraldeña. AEQ.

de la primera tecla en su marimba¹⁵. Otros constructores más contemporáneos, como Jakson Ayoví de San Lorenzo, utilizan varios métodos aprendidos de los mayores, como la interpretación del tema “*Agua larga*”, para la afinación de las tres octavas de sus marimbas.

Existen diversos secretos y creencias tradicionales, que orientan a los constructores de marimba, pero que sin duda tienen un sentido lógico y una explicación basada, en los fenómenos naturales, que en su mayoría son astrales y climáticos, como que se debe afinar las teclas de una marimba, con la marea en media creciente, para que una vez completo el mayor caudal de agua, afinque el sonido de las mismas; la caña guadúa de los resonadores, debe ser cortada después del quinto día de menguante, para que no se apolillen los canutos, porque a esa época, ya se ha muerto el avechuelo llamado *mosca blanca*, que deposita los huevos de la polilla en la caña.

También recomiendan los maestros, afinar una marimba en las noches de menguante, es decir, las más oscuras porque son absolutamente silenciosas, no se escuchan ni silbidos, ni cantos, ni chicharras, ni ranas, ni ningún sonido que interrumpa al constructor, o le altere la agudeza de su oído.

En la técnica de labrar las tablas, por la parte de la espalda, hay que llegar hasta cierto nivel de labranza, porque si no la tecla pierde consistencia, de tal modo que mientras se afina, se labra por la parte de barriga: en la parte central si la tecla está alta, y en la parte de las puntas si la tecla está baja de acuerdo al sonido que requerimos.

¹⁵ Del libro *Memoria Viva, costumbres y tradiciones esmeraldeñas*, de Remberto Escobar, editado por Raúl Garzón y Lindberg Valencia.



Fig. 4. Grupo de marimba esmeraldeña. Foto Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador, ca. años 80.

Los más reconocidos constructores de marimba de las últimas generaciones, han sido el maestro *Remberto Escobar* de Ríoverde, *Guillermo Ayoví* (Papá Roncón) de Borbón, *José Emeterio Valencia* de Concepción, *Don Graciano* y don *Julio Cuero* de San Lorenzo, *José Caicedo Don Nacho* de Telembí, *Alberto Castillo* de Esmeraldas.

PODERES SECRETIVOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS MARIMBAS

Existen diversos *poderes secretivos* y creencias tradicionales, que orientan a los constructores de marimba, pero que sin duda tiene sentido en su cosmovisión y una explicación basada en los fenómenos naturales, que en su mayoría son astrales y climáticos, como que: se debe afinar las teclas de una marimba, con la marea en media creciente, para que una vez completo el mayor caudal de agua, afinque el sonido de las mismas; la caña guadúa de los resonadores, debe ser cortada después del quinto día de menguante, para que no se apolillen los canutos, porque a esa época, ya se ha muerto el avechicho llamado *mosca blanca*, que deposita los huevos de la polilla en la caña. También recomiendan los maestros constructores, afinar una marimba en las noches de menguante, es decir, las más oscuras porque son absolutamente silenciosas,

no se escuchan ni silbidos, ni cantos, ni chicharras, ni ranas, ni ningún sonido que interrumpa al constructor, o le altere la agudeza de su oído. En la forma de labrar las tablillas, por la parte de la espalda, hay que llegar hasta cierto nivel de labranza, porque si no la tecla pierde consistencia, de tal modo que mientras se afina, se labra por la parte de barriga: en la parte central si la tecla está alta, y en la parte de las puntas si la tecla está baja de acuerdo al sonido que requiere el constructor¹⁶.

Los más conocidos constructores de marimbas de las últimas generaciones, han sido el maestro Remberto Escobar Quiñónez (+) de Ríoverde, José Emeterio Valencia(+) de Concepción, Numas Ramírez y Don Graciano(+) de San Lorenzo, Guillermo Ayoví “Papá” Roncón de Borbón, José ‘Nacho’ Caicedo de Telembí, Justo Ayoví de Chapilita del Río Cayapas, Jakson Ayoví de San Lorenzo, Alberto Castillo Palma de Esmeraldas.

Fig. 5. Una de las pocas fotografías del siglo XIX que muestra el conjunto de marimba. S. Basurco, ca. 1891. Se puede apreciar que el bombo se tocaba con las manos.



Por todo el legado que han dejado estos enseñadores mayores, es importante que las generaciones actuales y futuras, tengan presente la obligación y derecho a la vez, a formar parte de este proceso de desarrollo musical, que implica el

¹⁶ Enseñanzas del maestro *Jackson Ayoví*, músico y constructor de marimbas de San Lorenzo.



Fig.6. Litófonos prehispánicos del Ecuador (R. Zeller). Fig. 7. Marimba Maya-chiché según un códice colonial. Fig. 8. Marimba en el Perú según códice de Campañón (ca. 1782).

conocimiento e innovaciones del instrumento ‘Marimba’, así como también, el incremento del repertorio marimbero. No conformarnos solamente con ese legado que dejaron los abuelos y pasar por este escenario en tiempo y espacio, como si nada. Debemos contribuir para la preservación y crecimiento de esta riqueza musical, parte fundamental del patrimonio cultural afro.

Lo que aportemos musicalmente en esta generación, sea autóctono o innovador, será un sello, la marca, la evidencia de nuestro paso y protagonismo histórico; siempre con la premisa de preservar las profundas raíces ancestrales, que consolidan y fortalecen la identidad y conllevan a la salvaguarda de nuestro patrimonio cultural sonoro.

BIBLIOGRAFÍA:

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

EDO

Juan Carlos Panchi



GUITARRA CON ALMA: ESTUDIO SOBRE LOS INTÉRPRETES
DE GUITARRA EN LOS CONCIERTOS DE LA OSNE

Edosonía, n° 03, p. 17-37. Quito, 2023.



GUITARRA CON ALMA: ESTUDIO SOBRE LOS INTÉRPRETES DE GUITARRA EN LOS CONCIERTOS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DEL ECUADOR DURANTE EL SIGLO XX

JUAN CARLOS PANCHI CULQUI*

Resumen

Desde la segunda mitad del siglo XX, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador es el principal espacio artístico académico para intérpretes locales e internacionales quienes plasman magistralmente sus ejecuciones con esta agrupación. En este devenir musical, la guitarra y sus intérpretes ocupan un lugar especial en este proceso, y a través del cual, el repertorio popular ecuatoriano, en formato sinfónico, tiene espacio en la programación de la orquesta.

El presente estudio analiza la programación cronológica de la aparición de la guitarra como instrumento solista en los conciertos de la OSNE durante la segunda mitad del siglo XX; en donde, además se indaga sobre el repertorio popular de compositores ecuatorianos ejecutado para este instrumento; así como de sus intérpretes. A la par se investiga sobre los directores musicales que programan estos repertorios; así como, los espacios donde se realizan los conciertos.

Palabras clave: Guitarra. Obras ecuatorianas para guitarra. Guitarristas ecuatorianos

Introducción

La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador empieza sus actividades musicales el 16 de agosto de 1956, con una orquesta compuesta por 41 músicos liderados por el director español Ernesto Xancó. Dentro de sus miembros, en la fila de contrabajos, se encuentra Carlos Bonilla Chávez, compositor y guitarrista ecuatoriano, quien además de formar parte del cuerpo musical aporta con un sin número de arreglos sinfónicos para la orquesta y es solista de guitarra en varios conciertos, en especial del repertorio

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

popular ecuatoriano. La presencia de Bonilla en la orquesta y su cercanía a los directores musicales son factores que influyen para que sus obras y arreglos sean incluidos dentro del repertorio de la orquesta, especialmente en los conciertos denominados populares¹.

La presencia de la guitarra como instrumento solista en el repertorio de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, se lleva a cabo en un concierto en homenaje al Dr. Camilo Ponce, presidente constitucional de la República del Ecuador, cuyo evento es dirigido por Ernesto Xancó el 17 de abril de 1957 en el Teatro Nacional Sucre. En esta actuación se ejecuta el *Concierto de Aranjuez* para guitarra y orquesta de Joaquín Rodrigo con la solista argentina María Luisa Anido.



Figura 1. Artículo de diario *El Comercio*. Quito, viernes 19 de abril, 1957.

La programación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, desde 1956 a 1960, no integró arreglos sinfónicos de obras populares ecuatorianas dentro de su repertorio. El 14 de julio de 1961 la OSNE en colaboración con la Unión Nacional de Periodistas plantea el

1 Los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador dedicados a las celebraciones de fechas cívicas tienen la denominación de "Concierto Popular".

concierto denominado *Festival de música folklórica del Ecuador*,² evento donde participan la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Coro Universitario, Coro de la Casa de la Cultura y varios artistas populares.

Guitarra con alma

El guitarrista quiteño Bolívar “Pollo” Ortiz es el primer músico popular que participa como solista acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, concierto que es dirigido por Viktor Bürger el 14 de julio de 1961 en el Coliseo Deportivo de Quito. La obra *Nocturno*, pasillo, de Homero Iturralde con orquestación de Carlos Bonilla, cuyo manuscrito fue completado el 10 de julio de 1961, es la primera obra de tinte popular ejecutada en la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En este concierto, según la crónica del diario *El Comercio* del 14 de julio de 1961, se entregó unas insignias doradas de la UNP a Bolívar Ortiz, “destacado guitarrista que ha enaltecido la música folklórica a través de su instrumento y el acompañamiento imprescindible, de los más notables cantantes nacionales y extranjeros”.



Figura 2. Partitura general del arreglo para guitarra de la obra “Nocturno” de Homero Iturralde

2 Es en 1961, el 14 de julio, que la Unión Nacional de Periodistas junto a la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y los coros Universitario y Casa de la Cultura presentan un concierto con el título *Festival de música folklórica del Ecuador*, el cual incluye la participación de artistas populares como el *Dúo Benítez Valencia* integrado por los músicos Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia y el guitarrista Bolívar “El Pollo” Ortiz. En este evento artístico también participan dos exponentes populares del teatro ecuatoriano: Ernesto Albán conocido como “Evaristo Corral y Chancleta”, y Wigberto Dueñas, el “Indio Mariano”. La primera parte del concierto presenta obras ecuatorianas en formato sinfónico como: *El aguacate*, pasillo de César Guerrero, con el arreglo de Corsino Durán, *Van cantando por la sierra* habanera-yaraví tradicional en arreglo para orquesta, soprano y coro de Viktor Burger y como solista Mery Jaramillo Lanata; *Mi Panecillo querido* albaño de Víctor de Veintimilla en versión orquestal de Corsino Durán; los pasillos *Al morir las tardes* y *Arirumbas* de José Ignacio Canelos con arreglo para soprano y orquesta de Corsino Durán y Wilfrido García, respectivamente, y la actuación de Rosario León como solista.

En este concierto también participa el dúo conformado por Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, cantando el pasillo *Ojeras* de Carlos Brito con arreglo de Claudio Aizaga y el danzante *Penas* de Pedro Echeverría con arreglo de Corsino Durán.

El alma del pueblo

El segundo festival folclórico, denominado *El alma del pueblo*, organizado por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y la Unión Nacional de Periodistas, es una programación que integra un repertorio y artistas populares ecuatorianos. El evento se lleva a cabo el jueves 26 de octubre 1961 en el Coliseo Cerrado de Deportes, cuya primera parte del concierto tuvo la intervención de la OSNE con varios arreglos en formato sinfónico de obras populares³ ecuatorianas. A continuación, el guitarrista Bolívar Ortiz hace alarde de su magnífica interpretación ejecutando el pasillo *Nocturno* de Homero Iturralde y *Atahualpa yumbo* lento de Carlos Bonilla, “recibiendo numerosos y nutridos aplausos, por su maestría en la ejecución de las obras en la guitarra” (*El Comercio*, 1961). Por su parte el Dúo Benítez Valencia interpreta el pasillo *Ojeras* de Carlos Brito y el danzante *Vasija de barro* de autoría musical del propio dúo con arreglos sinfónicos de Corsino Durán y Carlos Bonilla respectivamente. La intervención musical de Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia con acompañamiento de la OSNE tuvo una recepción exitosa “y por las insistentes peticiones del público cantaron tres obras más, acompañados de Bolívar Ortiz” (*El Comercio*, 1961). En este concierto se realiza un reconocimiento a los artistas populares ecuatorianos que actúan; así lo expresa la crónica del diario *El Comercio* del 28 de octubre de 1961:

La Unión Nacional de Periodistas organizó el acto para resaltar el valor de la música nacional y para rendir homenaje a los artistas, compositores e intérpretes del folklore. No se dejó de rendir un homenaje póstumo a Marco Tulio Hidrobo, fallecido recientemente, y al dúo Benítez y Valencia, que cumplía 21 años de labor artística. (*El Comercio*, 1961).

En un concierto ofrecido a la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador el 5 de septiembre de 1961 en el Teatro Nacional Sucre, se observa la participación de Carlos Bonilla ejecutando la parte del bajo continuo en la guitarra en el *Concierto grosso No. 10 para Oboe, orquesta de cuerdas y bajo continuo* de G. Haendel.

La Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, junto al Coro de la Casa de la Cultura y el Conservatorio Nacional de Música, presentan el *Festival folklórico popular* el 17 de diciembre de 1961 en el Teatro Nacional Sucre. En este concierto, Carlos Bonilla actúa como solista de la guitarra ejecutando el pasillo *Nocturno* de Homero Iturralde y el yumbo *Atahualpa* de su autoría.

Década de los 60's

El 22 de marzo de 1962, la Orquesta Sinfónica Nacional junto al Conservatorio Nacional

3 Las obras ejecutadas son: el *Chulla Quiteño*, pasacalle de Alfredo Carpio; *Guayaquil de mis amores*, pasillo de Nicasio Safadi; *Pasional* pasillo de Enrique Espín Yépez; *Los Huachis* danzante de Carlos Brito; *Manabí* pasillo de Agustín Vera Santo [sic., Francisco Paredes Herrera]; *Panecillo querido* albazo de Víctor de Veintimilla y *El aguacate*, pasillo de César Guerrero.



Figura 3. Artículo de diario *El Comercio*. Quito, 28 de octubre, 1961.

de Música realizan un concierto homenaje⁴ a la Universidad Central del Ecuador en Teatro Nacional Sucre, en cuya segunda parte actúa la OSNE. El repertorio ejecutado en este evento integra obras de compositores europeos y ecuatorianos; en particular, Carlos Bonilla, participa como solista ejecutando la obra *Asturias*, leyenda-fantasia para orquesta y guitarra de Isaac Albéniz con arreglo del mismo Bonilla, siendo esta una de las primeras participaciones de un guitarrista ecuatoriano ejecutando una obra académica como solista con la OSNE.

Los festivales populares organizados por la UNP en colaboración con la OSNE, en el año 1961, marcan una gran influencia en la realización de eventos masivos de carácter sinfónico. Así, un festival de música popular propuesto por el Comando de la Primera Zona Militar, por los festejos del CXL aniversario de la Batalla de Pichincha, tiene lugar el sábado 26 de mayo de 1962 en la Plaza de Toros. En este evento participa la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Víctor Bürger, en la primera parte de este evento se ejecutan obras de compositores europeos como Dostal, Suppe, Strauss y Fucik junto a composiciones ecuatorianas de L. H. Salgado, H. Iturralde, C. Bonilla, P. Echeverría y N. Carpio con la participación de Carlos Bonilla en la guitarra solista ejecutando el pasillo *Nocturno* y el yumbo *Atahualpa*.

4 Concierto en colaboración entre el conservatorio y la orquesta sinfónica, cuya primera parte intervienen alumnos de piano, violín, y la orquesta infantil del CNM.

Figura 4. Programa de mano 5 de septiembre de 1961.

ORQUESTA SINFONICA
NACIONAL DEL ECUADOR

CONCIERTO DE GALA

EN HOMENAJE AL IV CICLO INTERNACIONAL DE VERANO

ORGANIZADO POR LA FACULTAD DE FILOSOFIA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACION DE LA
UNIVERSIDAD CENTRAL

●

TEATRO NACIONAL SUCRE

Martes 5 de Septiembre de 1961 - 9, 15 p.m.

Hora en punto

PROGRAMA

W. A. Mozart: Obertura de la Opera "Tito", K. 621

G. F. Haendel: Concerto grosso Nº 10, en sol menor, para Oboe solo, orquesta de cuerdas y bajo continuo.
Grave
Allegro
Sarabande - Largo
Allegro

L. v. Beethoven: Sinfonia Nº 7, en La Mayor, op. 92
Poco sostenuto - Vivace
Allegretto
Scherzo, Presto - assai meno presto
Allegro con brio.

SOLISTAS:

Lucien Leder, Oboe

Carlos Bonilla Ch., Bajo continuo (Guitarra)
Profesores del Conservatorio Nacional de Música.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DEL ECUADOR

DIRECTOR:
VIKTOR BÜRGER

Se ruega al público ocupar sus asientos, antes de que se inicie el Concierto.

El primer concierto radiado de la Orquesta Sinfónica Nacional se lleva a cabo el jueves 6 de diciembre de 1962 en la sala de transmisión radial de la Radiodifusora Nacional del Ecuador bajo la dirección musical de Víktor Bürger. En este concierto se ejecutan tres obras ecuatorianas: *Mi panecillo* de Víctor de Veintimilla con arreglos de Corsino Durán, *Rondador yaraví* – san juan de Néstor Cueva con arreglo de Bürger, y *Atahualpa yumbo* adaptado para guitarra y orquesta por Carlos Bonilla quien actúa también como solista.

El 5 de abril de 1963, la Orquesta Sinfónica Nacional y la Sociedad Filarmónica de Quito realizan un evento denominado *Concierto sinfónico* bajo la dirección de Eduardo Alvarado Aguirre, director invitado en cuyo concierto participa el guitarrista César León, ejecutando el *Concierto para guitarra y orquesta* de Antonio Vivaldi y la *Sonatina para guitarra y orquesta* de F. Moreno Torroba.

Víktor Bürger, director titular de la Orquesta Nacional que asume el liderazgo de la orquesta desde el 5 de julio 1960 hasta el 14 de marzo de 1963, integra un repertorio popular en formato sinfónico con la participación de artistas populares que causa gran interés en el público quiteño. Bajo la dirección de Bürger, la guitarra popular tiene un espacio primordial dentro de la programación de la OSNE, con la participación de Bolívar Ortiz y Carlos Bonilla como los ejecutantes más representativos.

La programación de la OSNE de los *Conciertos populares* obtiene una connotación importante dentro del contexto social de esta época, ya que permite visibilizar el trabajo artístico de la orquesta de forma masiva en espacios no habituales como el Coliseo de Deportes, la Concha Acústica de la Villaflora, Plaza de Toros y por el concierto radiado de 1962. Con Bürger se cierra un ciclo de programación de música popular en cuyo contexto la guitarra tuvo una presencia significativa.

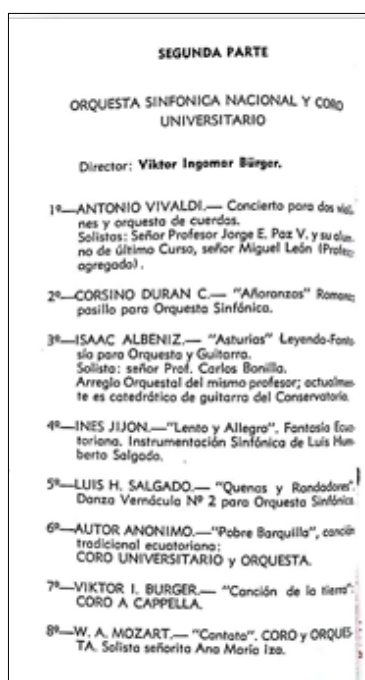


Figura 5. Programa de mano 22 de marzo de 1962.

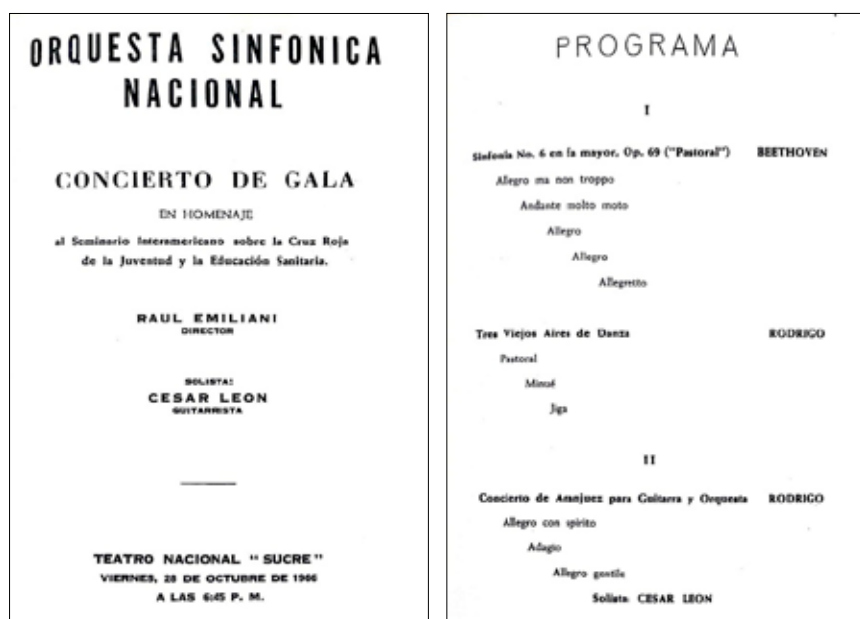
Paul Capolongo, director musical de la OSNE desde enero de 1964 hasta septiembre de 1965, brinda a la orquesta un estatus superior al trabajo artístico desarrollado en los primeros años de esta institución; en particular, el repertorio se amplía a obras académicas que demandan de un desempeño exigente de la orquesta. Capolongo tiene una corta instancia en la orquesta y Raúl Emiliani, violinista de la OSNE, asume la dirección interina de la sinfónica a finales de 1965. Bajo la tutela de Emiliani, el 28 de octubre de 1966 se presencia la actuación del guitarrista ecuatoriano César León ejecutando el *Concierto de Aranjuez*, evento que tuvo una gran recepción del público, en especial por la interpretación del solista, que ha criterio del P. Jaime Mola⁵, “César León tiene las óptimas bases de la mejor escuela española” (*El Comercio*, 1966).

Década de los 70's

Viktor Bürger asume la conducción de la OSN por segunda vez en marzo de 1970 luego del liderazgo del director irlandés *Proinnsias o Duinn*. El 14 de agosto de 1970 se realiza un concierto por el trigésimo aniversario del diario *Últimas Noticias*, en cuya programación se interpreta música académica internacional. El intermedio de este concierto tiene la participación del guitarrista ecuatoriano Homero Hidrobo, interpretando el *Capricho Árabe* de Francisco Tarrega, *Danza No. 5* de Enrique Granados y el *Preludio No. 1* de Heitor Villa-Lobos, obras ejecutadas con gran maestría a guitarra sola. La segunda parte de este concierto integra arreglos sinfónicos de obras populares de autores ecuatorianos, denominada *música popular estilizada*, según consta en el programa de mano.

5 P. Jaime Mola, director del Conservatorio Nacional de Música, forma parte de la Junta Directiva de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1966.

Figura 6. Programa de mano. 28 de octubre de 1966.



En julio de 1972, la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador ingresa en un proceso de reorganización cuya comisión es conformada por Memé Dávila de Burbano, Lucía Pérez, Maruja Lasso, Francisco Alexander, Luis H. Salgado, Carlos Coba, Enrique Noboa y Gerardo Guevara (director interino). Producto de esta intervención, en la parte administrativa y musical, la orquesta se reduce substancialmente y durante este período se ejecutan conciertos de cámara por el reducido número miembros de la orquesta.

La OSNE y el Centro Cultural de Guitarra Clásica, el 14 de noviembre de 1973, presentan la programación denominada *Cuarto Concierto de Abono* dirigido por Gerardo Guevara donde actúa Abel Carlevaro, una de las figuras relevantes del movimiento guitarrístico mundial de la época. En este concierto se estrena en Ecuador el *Concierto de la Plata, para guitarra y orquesta* de Abel Carlevaro, obra que es interpretada por el mismo compositor en el Teatro Nacional Sucre.

La figura de Terry Pazmiño, quien a sus 25 años ha tenido una connotación importante a nivel latinoamericano, por su exitoso debut con la Orquesta Sinfónica Nacional de Venezuela y por los recitales en varios escenarios de Brasil, Uruguay, Argentina, Bolivia, Perú, Colombia y Venezuela, permite que el 23 de enero de 1976, este guitarrista, debute como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, ejecutando el *Concierto en re mayor, para guitarra y cuerdas* de Antonio Vivaldi bajo la dirección de Egon Felling, violinista y director encargado de la OSNE. A partir de este concierto, la presencia de Pazmiño es muy reiterada en la programación de la orquesta.

En la temporada del año de 1976, en particular el 26 de marzo, César León reaparece nuevamente como solista, en un concierto dirigido por la directora peruana Carmen Moral, donde se ejecuta el *Concierto en re mayor para guitarra y orquesta* de Mario Castelnuovo-Tedesco.

<p>CONCIERTO DE ANIVERSARIO 30 AÑOS</p>	<p>P R O G R A M A</p>	<p>ORQUESTA SINFONICA NACIONAL: Dirección Victor Bürger</p> <p>Primera parte:</p> <p>1. Carlos Maria Von Weber Obertura de la Opera "Cazador Furtivo"</p> <p>2. Wolfgang Amadeus Mozart Concierto N. 3 para coros y Orquesta KD 398</p> <p>3. Cosima Durán El Ocaso del Tahuantinsuyo, Poema sinfónico</p> <p style="text-align: center;">INTERMEDIO</p> <p>HOMERO HIDROBO, debut como concertista de Guitarra</p> <p>1. Capricho Árabe Francisco Tárrega</p> <p>2. Danza N. 5 Enrique Granados</p> <p>3. Preludio N. 1 en Mi Menor Villa-Lobos</p> <p style="text-align: center;">ORQUESTA SINFONICA NACIONAL</p> <p>Segunda parte: Música popular estilizada</p> <p>1. Suite Ecuatoriana Néstor Cueva</p> <p>2. Bailarando pasillo Carlos Amable Ortiz</p> <p>3. La Botina Fox-Incaico</p> <p>4. Kites Fox-Incaico</p> <p>5. Penas viejas Sarjunito</p> <p style="text-align: right;"> arreglos: Víctor Bürger arreglos: Cosima Durán Pedro Echevarría arreglos: Víctor Bürger </p>	<p>T E A T R O S U C R E</p> <p>VIERNES 14 DE AGOSTO</p> <p>11: 30 p. m.</p>
--	---	--	--

Figura 7. Programa de mano 14 de agosto de 1970.

El 13 de octubre de 1978, César León interpreta nuevamente el *Concierto de Aranjuez*, esta vez dirigido por Ernesto Xancó quien conducía la orquesta como director invitado. Es preciso mencionar, que durante este período, León forma parte de la Junta Directiva de la OSNE.

En el concierto de aniversario XXIII de la OSNE y bajo el auspicio del Banco Central, se presenta el concierto de Gala el 13 de Julio de 1979 en el Teatro Nacional Sucre, con la participación de Terry Pazmiño bajo la dirección Ricardo del Carmen, director guatemalteco. En esta oportunidad, el *Concierto en re mayor para guitarra y orquesta. Op. 99* de Mario Castelnuovo-Tedesco es interpretado por Pazmiño.

Década de los 80's

En las dos décadas siguientes la participación guitarrística tendrá una presencia importante dentro de la programación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. Ronaldo Horton, director titular (de agosto 1979 a julio 1981) empieza esta década con la participación del guitarrista japonés Ryuhei Kobayashi ejecutando el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo el 23 de enero de 1981 en la Iglesia del Girón.

Gerald Brown director norteamericano, asume la dirección titular de la OSNE de enero de 1982 a junio de 1985, junto al joven director ecuatoriano Miguel Jiménez, quien será el director asistente de la orquesta. El 23 de julio de 1982 se realiza un concierto de jóvenes solistas en el Teatro Nacional Sucre donde actúa el guitarrista quiteño René Zambrano ejecutando el *Concierto en re mayor para guitarra y orquesta de cuerdas* de Antonio Vivaldi bajo la dirección de Gerald Brown.

El guitarrista ecuatoriano Terry Pazmiño ejecuta el *Concierto para guitarra y orquesta*

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL
(EN REESTRUCTURACION)
Y
EL CENTRO CULTURAL DE GUITARRA CLASICA
PRESENTAN A
ABEL CARLEVARO
Cuarto Concierto de Abono
SEGUNDA TEMPORADA DE CONCIERTOS
Septiembre - Octubre - Noviembre - Diciembre
1973
TEATRO NACIONAL "SUCRE"
Miércoles 14 de Noviembre de 1973 B. p. m.

PROGRAMA

ANTONIO VIVALDI: Concierto Grosso Op. 3 Nº 11
—Allegro
—Adagio
—Largo
—Allegro

ABEL CARLEVARO: "Concierto del Plata" para guitarra y orquesta
—Allegro Cándido
—Larghetto Quasi Capriccio
—Allegro Spiritoso

Solista: **ABEL CARLEVARO**

JORGE HEITE: Sinfonía en do mayor
—Allegro Vivo
—Adagio
—Allegro Vivace (scherzo)
—Allegro Vivace

PRIMERA AUDICION EN EL ECUADOR

Figura 9. Programa de mano 23 de enero 1976.

de Heitor Villa-Lobos el 29 de octubre de 1982 en el Teatro Nacional Sucre bajo la dirección del director norteamericano. La actuación de Abel Carlevaro ejecutando el *Concierto en re mayor* de Antonio Vivaldi y el *Concierto en re mayor* Mario Castelnuovo-Tedesco y bajo la dirección de Miguel Jiménez, se presenta el 12 de noviembre de 1982 en una programación auspiciada por la OSNE y la Sociedad Filarmónica de Quito en el Teatro Nacional Sucre.

El 8 y 9 de abril de 1983, el guitarrista argentino Miguel Ángel Girollet ejecuta el *Concierto de la mayor para guitarra y orquesta* de Mauro Giuliani y el *Concierto de guitarra* de Mario Castelnuovo-Tedesco, bajo la batuta de Gerald Brown. El 14 y 15 de abril, Girollet interpreta el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, cuyos conciertos están patrocinados

Figura 9. Programa de mano 23 de enero 1976.

Orquesta Sinfónica Nacional
- 1976 -
- PRIMER CONCIERTO -
Director encargado: EGON FELLIG
Solista:
Terry Pazmiño



TEATRO NACIONAL SUCRE: Viernes 23 de Enero - 8:00 p.m.

Programa

MANUEL DE FALLA:
Suite del ballet "El Amor Brujo"
— Introducción y escenas
— En la cueva
— Danza del torero
— El circo mágico
— Danza ritual del fuego
— Pantomima
— Danza del juego de amor
— Las compañías del amanecer

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO:
Concierto en RE Mayor para guitarra y orquesta
Estreno absoluto en el Ecuador
SOLISTA: César León.
— Allegretto
— Andantino a lo romanesco
— Rítmico e cavalleresco

★

INTERMEDIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN:
Sinfonía Nº 7 en La Mayor, Op. 92
— Poco sostenuto-térzete
— Allegretto
— Presto-Presto meno mosso
— Finale: Allegro con brío.

Orquesta Sinfónica Nacional

- 1976 -

-- TERCER CONCIERTO --

DIRECTORA INVITADA:
Carmen Moral
Directora Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú



SOLISTA:
CESAR LEON

TEATRO NACIONAL SUCRE: **Viernes 26 de Marzo - 8 p.m.**

CESAR LEON
- SOLISTA -



En el concierto de hoy, que estará dirigido por la Directora peruana Carmen Moral, el guitarrista quinceño César León actuará como solista en el Concierto en RE Mayor para Guitarra y Orquesta, de Mario Castelnuovo-Tedesco.

Con esta oportunidad, vamos a conocer algo más de César León, el destacado guitarrista ecuatoriano.

César León nació en Quito. Luego de sus primeros estudios en el Conservatorio Nacional de Música viajó a España, donde se graduó en Guitarra (1959) y Composición (1960), en el Real Conservatorio de Madrid, siendo el primer egresado en estas dos carreras en la historia de ese centro musical.

Además, César León realizó estudios de perfeccionamiento de guitarra, tanto del Renacimiento, barroco y contemporáneo, en algunas muestras internacionales, como Andrés Segovia, Fomias Iuz y Gustavo Boveris, en Madrid, Santiago de Compostela y Lima - Suiza.

Ha sido distinguido con las condecoraciones de las Municipalidades de Quito, Guayaquil y Cuenca, y con la condecoración nacional Al Bolerio en el Grado de Caballero.

Ha desempeñado los cargos de Crítico del diario "El Comercio", presidente de la Sociedad Ecuatoriana de Música, Director de Educación Musical del Ministerio de Educación Pública y Director de Grupo de Cámara del Teatro Municipal de Quito.

Actualmente es catedrático del Conservatorio Nacional de Música.

Luego de una larga y provechosa experiencia, en la que se incluyen varios conciertos en Europa y América, además de numerosas composiciones, César León está considerado, en la actualidad, como uno de los más destacados guitarristas.

Programa

MANUEL DE FALLA:

- Suite del ballet "El Amor Brujo"
- Introducción y escena
- En la cueva
- Danza del terror
- El círculo mágico
- Danza ritual del fuego
- Pantomima
- Danza del juego de amor
- Las campanas del amanecer

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO:

Concierto en RE Mayor para guitarra y orquesta

Estreno absoluto en el Ecuador

SOLISTA: César León.

- Allegretto
- Andantino a la romana
- Rítmico e cavalleresco

★

INTERMEDIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN:

Sinfonía Nº 7 en La Mayor, Op. 92

- Poco sostenuto-ritoso
- Allegretto
- Presto-Presto meno assai
- Finale: Allegro con brío.

Figura 10. Programa de mano 26 de marzo de 1976

por la Embajada de Argentina y se llevan a cabo en el Teatro Nacional Sucre, Salón del Ministerio de Relaciones Exteriores y en la Catedral Metropolitana respectivamente.

El 20 de abril de 1983, en el Teatro de la Brigada Blindada No.1 de la ciudad de Riobamba, se presenta un concierto de la OSNE bajo la dirección de Miguel Jiménez donde participa Carlos Bonilla ejecutando *Asturias* de Isaac Albéniz, y el pasillo *Nocturno* de Homero Iturralde. Al siguiente día también se evidencia la presentación del mismo repertorio en un concierto ofrecido a la Superintendencia de Compañías del Ecuador en el Teatro Nacional Sucre, en donde se incluye la tonada *Verbenita* de Rafael Estrella en el repertorio de este concierto, cuyo solista en la guitarra es Carlos Bonilla.

La visión de Gerald Brown de crear espacios para la formación de nuevos jóvenes músicos, para el fortalecimiento de la estructura de la orquesta, hace que se construyan actividades que refuercen los espacios de aprendizaje musical. En este sentido, la Sociedad Filarmónica de Quito y la OSNE presenta en el Teatro Nacional Sucre el *Festival de Jóvenes Directores Ecuatorianos*, en cuyos conciertos se integran obras para guitarra. Así, el 8 de febrero 1984, Terry Pazmiño ejecuta la *Fantasia para un gentil hombre* de Joaquín Rodrigo bajo la dirección de Miguel Jiménez. El de 10 de febrero, Julio Bueno, dirige el *Concierto en la menor para orquesta* de Mauro Giuliani, cuyo solista es Hernán Morales, guitarrista chileno.

Desde el 17 de junio de 1985 Álvaro Manzano es nominado director titular de la OSNE, rol que lo asume hasta fines del siglo XX y que durante este período, la guitarra tiene una

gran presencia. Así, el 1 de noviembre de 1985 el guitarrista francés Jean -Luc Mas ejecuta el *Concierto para guitarra y pequeña orquesta* de Leo Brouwer, cuyo concierto es dirigido por Álvaro Manzano en el Teatro Nacional Sucre.

El 16 de enero de 1987, en el concierto de inicio de temporada, se estrena la *Suite Concertante para guitarra y orquesta* de Marcelo Uzcátegui⁶, cuyos movimientos son *Obertura, Adagio (pasillo) y Allegretto (san juanito)*. Esta obra es dirigida por Diego Grijalva con la participación del maestro Terry Pazmiño como solista de la guitarra. La *Suite concertante* de Uzcátegui es la primera composición ecuatoriana para guitarra de forma grande que se estrena y ejecuta por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador.

Dentro de la programación musical de la temporada de 1987, la OSNE realiza un concierto por los 50 años de música de Carlos Bonilla Chávez el 30 de abril de 1987 en el Teatro Nacional Sucre, en cuya programación se estrena la obra *Raíces, concierto para guitarra y orquesta* de Bonilla. Esta composición la dirige Álvaro Manzano y actúa como solista Carlos Bonilla Chávez. Dentro de las obras que se ejecuta en este evento esta *Asturias* de Isaac Albéniz que es ejecutado por el homenajeado.

En un concierto en honor del Cincuentenario de IBM del Ecuador se ejecuta la *Suite Concertante para guitarra y orquesta* de Marcelo Uzcátegui, con la participación de Terry Pazmiño el 22 de mayo de 1987 cuyo concierto es dirigido por la directora peruana Carlota Mestanza. Finalmente, el 2 de octubre de 1987 se lleva a cabo un concierto en la Iglesia Santa Teresita con la participación de Ryuhei Kobayashi interpretando *Tres danzas concertantes para guitarra y orquesta de cuerdas* de Leo Brouwer y el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo bajo la dirección de Álvaro Manzano.

En el Teatro Lalama de la ciudad de Ambato, el 27 de enero de 1988, se presenta un concierto en homenaje a esta ciudad bajo la dirección de Álvaro Manzano en cuya programación se ejecuta el *Concierto de guitarra en re mayor* de Antonio Vivaldi y actúa como solista Carlos León Mantilla. El 14 de octubre de 1988 en el Teatro Nacional Sucre, la OSNE y la Embajada del Japón presentan un concierto de música japonesa que incluye la participación del guitarrista japonés Ryuhei Kobayashi como solista, ejecutando el *Concierto de guitarra* de Mario Castelnuovo-Tedesco, obra que es dirigida por la directora invita Carlota Mestanza.

El 30 de noviembre de 1988, la OSNE presenta un concierto por los 75 años del Banco del Azuay en el Teatro Nacional Sucre donde toca como solista Manuel León la *Fantasia para guitarra y orquesta "para un hada con hilos de oro"* de José Pérez y el guitarrista ecuatoriano René Zambrano interpreta el *Concierto para guitarra y orquesta* de Heitor Villa-Lobos bajo la dirección de Manzano.

El cierre de esta década ve la actuación de Terry Pazmiño ejecutando la obra *Fantasia para un gentil hombre* de Joaquín Rodrigo el 9 de noviembre de 1989, concierto dirigido por Álvaro Manzano y realizado en la Catedral de la Ciudad de Latacunga; el 10 de noviembre,

6 Guitarrista y compositor quiteño que estudio guitarra en el Conservatorio Nacional de Música con el profesor César León.



Figura 11. Programa de mano 30 de abril de 1987.

la orquesta ejecuta el mismo repertorio en un concierto de temporada realizado en el Teatro Nacional Sucre.

Década de los 90s

El cierre del siglo XX contempla varias obras e intérpretes de la guitarra, el 27 de abril de 1990 en el Teatro Nacional Sucre bajo la conducción del director invitado Robert Newell se ejecuta el *Concierto para guitarra y orquesta* de Heitor Villa-Lobos cuyo solista es Marcelo Uzcátegui. El 20 de julio de 1990, en honor a un aniversario más de la Escuela Politécnica Nacional participa el guitarrista alemán Wolfgang Lendle ejecutando el *Concierto para guitarra y orquesta* de Heitor Villa-Lobos bajo la tutela de Álvaro Manzano.

En el V Festival de Música Contemporánea organizado por la OSNE, el DIC y la IBM el 12 de julio de 1991 bajo la tutela de Álvaro Manzano, se estrena la obra ganadora del concurso del festival *Cánticos para la noche* de Juan Campoverde donde actúa como solista René Zambrano.

El año de 1992 tiene tres apariciones de obras y solistas para guitarra; así, el 20 de febrero de 1992, Mónica Campaña, solista colombiana, toca el *Concierto en re mayor para Guitarra* de Antonio Vivaldi en un concierto dedicado a la Universidad Tecnológica Equinoccial en el Coliseo de esta universidad bajo la conducción de Manzano. En ese mismo año, se presenta en el Teatro Nacional Sucre un concierto de temporada con el apoyo del Banco Internacional el 8 de mayo de 1992 donde se interpreta el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo y participa Ernesto Bitetti, guitarrista argentino, como solista. El 8 de octubre de 1992

en el Teatro Nacional Sucre, Marcelo Uzcátegui interpreta el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo bajo la guía de Álvaro Manzano.

El 25 de noviembre de 1994 en un concierto de gala en homenaje a Japón, Manzano dirige de Leo Brouwer, el *Concierto Elegíaco para guitarra, percusión y cuerdas* con la participación de Ryuhei Kobayashi como solista.

El 5 de mayo de 1995, la OSNE con el auspicio del Banco de Préstamos presenta su concierto de temporada con la participación del guitarrista alemán Wolfgang Lendle, quien interpreta el *Concierto en la mayor para guitarra y cuerdas* de Mauro Giuliani en el Teatro Politécnico bajo la dirección del director bielorruso Andréi Vasilevsky. En ese mismo mes, el 19 de mayo de 1995, con la coparticipación de la Embajada de Estados Unidos se presenta el concierto en homenaje a las Bodas de Plata del Club Kiwanis-Quito en el Teatro Politécnico. El evento está bajo la guía del director norteamericano David Barg quien dirige el *Concierto del Sur; para guitarra y orquesta* de Manuel Ponce ejecutado por Thomas Sheeley, el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo interpretado por Terry Pazmiño y el *Poema de la esperanza, pasillo para dos guitarras* de Terry Pazmiño cuyos solistas son Thomas Sheeley y Terry Pazmiño.

La OSNE bajo la dirección de Álvaro Manzano, el 22 de marzo de 1996, ejecuta en el Teatro Politécnico, *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo interpretado por el guitarrista chileno Eulogio Dávalos Llanos. Así también, el 1 de abril de 1996, durante el XXXIII Festival de Música Religiosa en Popayán- Colombia, la orquesta presenta el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo interpretado por el solista chileno Luis Orlandini.

El 31 de mayo de 1996, la orquesta dirigida por Andréi Vasilevsky interpreta el *Concierto para guitarra y orquesta* de Carlos Bonilla con la participación de guitarrista cuencano Fabián Carrera. En este evento también se ejecuta el *Concierto para guitarra y orquesta "Para la dama duende"* de Harold Gramatges, con la intervención de Marcelo Beltrán como solista.

Dentro de los intérpretes que han actuado como solista de la guitarra con la OSNE, se menciona a Luis Andrés Campos, joven guayaquileño, quien el 21 de noviembre de 1996, participa como solista ejecutando la *Fantasia para un gentil hombre para guitarra y pequeña orquesta* de Joaquín Rodrigo, evento dirigido por Andréi Vasilevsky y que forma parte de la premiación del concurso de jóvenes solistas impulsado por la OSNE.

La OSNE y el Ministerio de Educación y Cultura presentan un concierto en homenaje a la Asociación Experimento de Convivencia Internacional del Ecuador el 21 de febrero de 1997, en donde se interpretan: *Retratos Catalanes, concierto para guitarra y orquesta* de Leo Brouwer ejecutado por Manuel León y el *Concierto Andaluz para cuatro guitarras y orquesta* de Joaquín Rodrigo dirigido por Álvaro Manzano y participan los guitarristas Manuel León, Patricio Alemán, Edison López y René Zambrano. El 30 de abril de 1997, en el Teatro Politécnico, bajo la dirección de Andrei Vasilevsky se ejecuta la *Suite modo-tonal para guitarra y orquesta* de Santiago Vera y la *Fantasia para un gentil hombre para guitarra y pequeña orquesta* de Joaquín Rodrigo, obras que son interpretadas por el guitarrista chileno Luis Orlandini. El 7 de agosto de 1997, bajo la tutela de Medardo Caisabanda, se ejecuta el *Concierto Elegíaco No. 3 para guitarra y orquesta* de Leo Brouwer interpretada por la guitarrista cubana Cristina Pérez.

La obra *Últimas pinceladas sinfónicas al clasicismo, concertino para guitarra y orquesta* de Marcelo Uzcátegui es ejecutada por el mismo compositor el 8 de mayo de 1998 bajo la guía de Álvaro Manzano en el Teatro Politécnico.

En el año de cierre del siglo XX, el guitarrista alemán Wolfgang Lendle interpreta la *Fantasia para un gentil hombre para guitarra y pequeña orquesta* de Joaquín Rodrigo, cuyo concierto es dirigido por Álvaro Manzano el 26 de marzo de 1999 en el Teatro Politécnico. Finalmente, dentro de la programación del *Festival Gerardo Guevara*, llevado a cabo el 19 de noviembre de 1999 en el teatro Politécnico, se ejecuta la obra *Historia para orquesta, cinta magnetofónica y solista de guitarra* de Gerardo Guevara que es dirigido por Medardo Caisabanda y actúa como solista René Zambrano.

Consideraciones finales

La presencia de los repertorios y de los intérpretes de la guitarra, como parte de la programación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador durante el siglo XX, ha tenido un espacio de difusión muy amplia, situación que se da por el interés de los directores musicales de turno, así como por las coyunturas administrativas y artísticas de varios miembros de la orquesta en la parte musical y administrativa.

Según esta indagación histórica se puede observar varias obras para guitarra que tiene preeminencia en este período de investigación; así podemos notar que el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, es una de las obras más recurrentes dentro del repertorio de la orquesta. Dentro del plano de la música popular ecuatoriana se visibiliza una reiterada ejecución de los arreglos sinfónicos del pasillo *Nocturno* de Homero Iturralde, así como el yumbo *Atahualpa* de Carlos Bonilla. En el plano de las obras académicas ecuatorianas de gran formato, podemos mencionar la *Suite concertante para guitarra y orquesta* de Marcelo Uzcátegui como la primera obra estrena en el contexto de la OSNE.

Por parte de los solistas, se visualiza una gran diversidad de ejecutantes internacionales que actúan con la OSNE, de entre ellos se menciona a Abel Carlevaro, Miguel Ángel Girollet, Jean-Luc Mas, Ryuhei Kobayashi, Wolfgang Lendle, Thomas Sheeley, Luis Orlandini, entre otros.

Dentro del ámbito popular, Bolívar Ortiz y Carlos Bonilla son los exponentes que ejecutan un repertorio popular junto a la OSNE. Dentro de la interpretación académica, podemos mencionar la presencia de guitarristas ecuatorianos como Carlos Bonilla, César León, Terry Pazmiño, René Zambrano, Marcelo Uzcátegui, Marcelo Beltrán, entre otros, que han sabido sobrellevar la ejecución de varias obras del repertorio guitarrístico internacional.

Dentro de los conciertos de jóvenes solistas realizado por la orquesta, sobresalen dos guitarras ecuatorianos que han actuado en ese contexto: René Zambrano en el 1982 y Luis Andrés Campos en 1996. Por otro lado, Gerald Brown y Álvaro Manzano registran el mayor número de obras dirigidas para guitarra.

**Tabla de intérpretes y repertorio de guitarra en la OSNE
de 1956 a 1999**

Año	Obra	Compositor	Solista	Director	Fecha	Lugar
1956	No se incluyen obras para guitarra					
1957	<i>Concierto de Aranjuez</i> para guitarra y orquesta	Joaquín Rodrigo	María Luisa Anido	Viktor Bürger	17 de abril	Teatro Sucre
1958-1960	No se incluyen obras para guitarra					
1961	<i>Nocturno</i> Arr. Carlos Bonilla	Homero Iturralde	Bolívar Ortiz	Viktor Bürger	14 de julio	Coliseo Deportivo
	<i>Concierto Grosso No. 10</i> para orquesta de cuerdas y bajo continuo	George Haendel	Carlos Bonilla	Viktor Bürger	5 de septiembre	Teatro Sucre
	<i>Nocturno</i> Arr. Carlos Bonilla	Homero Iturralde	Bolívar Ortiz	Viktor Bürger	26 de octubre	Coliseo Deportivo
	<i>Atahualpa</i> Arr. Carlos Bonilla	Carlos Bonilla				
	<i>Nocturno</i> Arr. Carlos Bonilla	Homero Iturralde	Carlos Bonilla	Viktor Bürger	17 de diciembre	Teatro Sucre
	<i>Atahualpa</i> Arr. Carlos Bonilla	Carlos Bonilla				
1962	<i>Asturias</i> , leyenda-fantasa para orquesta y guitarra. Adap. Carlos Bonilla	Isaac Albéniz	Carlos Bonilla	Viktor Bürger	22 de marzo	Teatro Sucre
	<i>Nocturno</i> Arr. Carlos Bonilla	Homero Iturralde	Carlos Bonilla	Viktor Bürger	26 de mayo	Plaza de Toros
	<i>Atahualpa</i> Arr. Carlos Bonilla	Carlos Bonilla				
	<i>Atahualpa</i> Arr. Carlos Bonilla	Carlos Bonilla	Carlos Bonilla	Viktor Bürger	6 de diciembre	Salón de la Radiodifusora Nacional
1963	<i>Concierto en re mayor</i> para guitarra y orquesta de cuerdas	Antonio Vivaldi	César León	Eduardo Alvarado Aguirre	5 de abril	Teatro Sucre
	Sonatina para guitarra y orquesta	F. Moreno Torroba				
1964-1965	No se incluyen obras para guitarra					
1966	<i>Concierto de Aranjuez</i> para guitarra y orquesta	Joaquín Rodrigo	César León	Raúl Emiliani	28 de octubre	Teatro Sucre
1967-1972	No se incluyen obras para guitarra					
1973	<i>Concierto de la Plata</i> , para guitarra y orquesta	Abel Carlevaro	Abel Carlevaro	Gerardo Guevara	14 de noviembre	Teatro Sucre
1974-1975	No se incluye obras para guitarra					
1976	<i>Concierto en re mayor</i> para guitarra y orquesta de cuerdas	Antonio Vivaldi	Terry Pazmiño	Egon Fellig	23 de enero	Teatro Sucre
	<i>Concierto en re mayor</i> para guitarra y orquesta	Mario Castelnuovo-Tedesco	César León	Carmen Moral	26 de marzo	Teatro Sucre
1977	No se incluyen obras para guitarra					

1978	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo	César León	Ernesto Xancó	13 de octubre	Teatro Sucre
1979	Concierto en re mayor para guitarra y orquesta	Mario Castelnuovo-Tedesco	Terry Pazmiño	Ricardo del Carmen	13 de julio	Teatro Sucre
1980	No se incluyen obras para guitarra					
1981	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo	Ryuhei Kobayashi	Ronald Horton	23 de enero	Iglesia del Girón
1982	Concierto en re mayor para guitarra y orquesta de cuerdas	Antonio Vivaldi	René Zambrano	Gerald Brown	23 de julio	Teatro Sucre
	<i>Concierto para guitarra y orquesta</i>	Heitor Villa-Lobos	Terry Pazmiño	Gerald Brown	29 de octubre	Teatro Sucre
	<i>Concierto en re mayor para guitarra y orquesta de cuerdas</i>	Antonio Vivaldi	Abel Carlevaro	Miguel Jiménez	12 de noviembre	Teatro Sucre
	<i>Concierto en re mayor para guitarra y orquesta</i>	Mario Castelnuovo-Tedesco				
1983	<i>Concierto en la mayor para guitarra y orquesta</i>	Mauro Giuliani	Miguel Angel Girollet	Gerald Brown	8 de abril	-Teatro Sucre
	“	“	“	“	9 de abril	- Salón del Ministerio de Relaciones Exteriores
	<i>Concierto en re mayor para guitarra y orquesta</i>	Mario Castelnuovo-Tedesco				
	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo	Miguel Angel Girollet	Gerald Brown	14 de abril	Catedral Metropolitana
					15 de abril	
	<i>Asturias, leyenda-fantasia para orquesta y guitarra. Adap. Carlos Bonilla</i>	Isaac Albéniz	Carlos Bonilla	Miguel Jiménez	20 de abril	Teatro Brigada Blindada de Riobamba
	<i>Asturias, leyenda-fantasia para orquesta y guitarra. Adap. Carlos Bonilla</i>	Isaac Albéniz	Carlos Bonilla	Miguel Jiménez	21 de abril	Teatro Sucre
	<i>Nocturno</i> Arr. Carlos Bonilla	Homero Iturralde				
<i>Verbenita</i>	Rafael Estrella					
1984	<i>Fantasia para un gentil hombre</i>	Joaquín Rodrigo	Terry Pazmiño	Miguel Jiménez	8 de febrero	Teatro Sucre
	<i>Concierto en la menor para guitarra y orquesta</i>	Mauro Giuliani	Hernán Morales	Julio Bueno	10 de febrero	Teatro Sucre
1985	<i>Concierto para guitarra y pequeña orquesta</i>	Leo Brouwer	Jean -Luc Mas	Álvaro Manzano	1 de noviembre	Teatro Sucre
1986	No se incluyen obras para guitarra					
1987	<i>Suite concertante para guitarra y orquesta</i>	Marcelo Uzcátegui	Terry Pazmiño	Diego Grijalva	16 de enero	Teatro Sucre
	<i>Asturias, leyenda-fantasia para orquesta y guitarra. Adap. Carlos Bonilla</i>	Isaac Albéniz	Carlos Bonilla	Álvaro Manzano	30 de abril	Teatro Sucre
	<i>Raíces, concierto para guitarra y orquesta</i>	Carlos Bonilla				
	<i>Suite Concertante para guitarra y orquesta</i>	Marcelo Uzcátegui	Terry Pazmiño	Carlota Mestanza	22 de mayo	Teatro Sucre

	<i>Tres danzas concertantes para guitarra y orquesta de cuerdas</i>	Leo Brouwer	Ryuhei Kobayashi	Álvaro Manzano	2 de octubre	Iglesia Santa Teresita
	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo				
1988	<i>Concierto en re mayor para guitarra y orquesta de cuerdas</i>	Antonio Vivaldi	Carlos León Mantilla	Álvaro Manzano	27 de enero	Teatro Lalama
	<i>Concierto en re mayor para guitarra y orquesta</i>	Mario Castelnuovo-Tedesco	Ryuhei Kobayashi	Carlota Mestanza	14 de octubre	Teatro Sucre
	<i>Fantasia para guitarra y orquesta "para un hada con hilos de oro"</i>	José Pérez	Manuel León	Álvaro Manzano	30 de noviembre	Teatro Sucre
1989	<i>Fantasia para un gentil hombre</i>	Joaquín Rodrigo	Terry Pazmiño	Álvaro Manzano	9 de noviembre	Catedral de Latacunga
	<i>Fantasia para un gentil hombre</i>	Joaquín Rodrigo	Terry Pazmiño	Álvaro Manzano	10 de noviembre	Teatro Sucre
1990	<i>Concierto para guitarra y orquesta</i>	Heitor Villa-Lobos	Marcelo Uzcátegui	Robert Newell	27 de abril	Teatro Sucre
	<i>Concierto para guitarra y orquesta</i>	Heitor Villa-Lobos	Wolfgang Lendle	Álvaro Manzano	20 de julio	Teatro Politécnico
1991	<i>Cánticos para la noche</i>	Juan Campoverde	René Zambrano	Álvaro Manzano	12 de julio	Teatro Sucre
1992	<i>Concierto en re mayor para guitarra y orquesta de cuerdas</i>	Antonio Vivaldi	Mónica Campaña	Álvaro Manzano	20 de febrero	Coliseo de la UTE
	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo	Ernesto Bitetti	Álvaro Manzano	8 de mayo	Teatro Sucre
	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo	Marcelo Uzcátegui	Álvaro Manzano	8 de octubre	Teatro Sucre
1993	No se incluyen obras para guitarra					
1994	<i>Concierto Elegíaco para guitarra, percusión y cuerdas</i>	Leo Brouwer	Ryuhei Kobayashi	Álvaro Manzano	25 de noviembre	Teatro Sucre
1995	<i>Concierto en la mayor para guitarra y orquesta</i>	Mauro Giuliani	Wolfgang Lendle	Andrei Vasilevski	5 de mayo	Teatro Politécnico
	<i>Concierto del Sur; para guitarra y orquesta</i>	Manuel Ponce	Thomas Sheeley	David Barg	19 de mayo	Teatro Politécnico
	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo	Terry Pazmiño			
	<i>Poema de la esperanza, pasillo para dos guitarras</i>	Terry Pazmiño	Terry Pazmiño, Thomas Sheeley			
1996	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo	Eulogio Dávalos Llanos	Álvaro Manzano	22 de marzo	Teatro Politécnico
	<i>Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta</i>	Joaquín Rodrigo	Luis Orlandini	Álvaro Manzano	1ro de abril	Catedral de Pasto
	<i>Concierto para guitarra y orquesta</i>	Carlos Bonilla	Fabián Carrera	Andrei Vasilevski	31 de mayo	Teatro Politécnico
	<i>Concierto para guitarra y orquesta "Para la dama duende"</i>	Harold Gramatges	Marcelo Beltrán			

	<i>Fantasia para un gentil hombre</i> para guitarra y pequeña orquesta	Joaquín Rodrigo	Luis Andrés Campos	Andrei Vasilevski	21 de noviembre	Teatro Politécnico
1997	<i>Retratos catalanes</i> , concierto para guitarra y orquesta	Leo Brouwer	Manuel León	Álvaro Manzano	21 de febrero	Teatro Politécnico
	<i>Concierto Andaluz</i> para cuatro guitarras y orquesta (33)	Joaquín Rodrigo	Manuel León, Patricio Alemán, Edison López, René Zambrano			
	<i>Suite modo-tonal</i> para guitarra y orquesta	Santiago Vera Rivera	Luis Orlandini	Andrei Vasilevski	30 de abril	Teatro Politécnico
	<i>Fantasia para un gentil hombre</i> para guitarra y pequeña orquesta (100)	Joaquín Rodrigo				
	<i>Concierto Elegíaco No. 3</i> para guitarra y orquesta	Leo Brouwer	Cristina Pérez	Medardo Caisabanda	7 de agosto	Teatro Politécnico
1998	<i>Últimas pinceladas sinfónicas al clasicismo</i> , concertino para guitarra y orquesta	Marcelo Uzcátegui	Marcelo Uzcátegui	Álvaro Manzano	8 de mayo	Teatro Politécnico
1999	<i>Fantasia para un gentil hombre</i> para guitarra y pequeña orquesta	Joaquín Rodrigo	Wolfgang Lendle	Álvaro Manzano	26 de marzo	Teatro Politécnico
	<i>Historia</i> para orquesta, cinta magnetofónica y solista de guitarra	Gerardo Guevara	René Zambrano	Medardo Caisabanda	19 de noviembre	Teatro Politécnico

Bibliografía:

“La Orquesta Sinfónica Nacional”. *El Comercio*. (19 de abril de 1957).

“Segundo Festival Folklórico organizado por la UNP se realizará la noche de hoy”. *El Comercio*. (26 de octubre de 1961).

“Festival folklórico Alma del Pueblo constituyó un notable suceso artístico”. *El Comercio*. (28 de octubre de 1961).

Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (tomo I). Quito: Conmusica.

Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (tomo II). Quito: Conmusica.

OSNE. (1957). *Programa [programa de mano]*. Quito, 17 de abril.

OSNE. (1961). *Programa [programa de mano]*. Quito, 14 de julio.

OSNE. (1961). *Programa [programa de mano]*. Quito, 5 de septiembre.

OSNE. (1961). *Programa [programa de mano]*. Quito, 26 de octubre.

OSNE. (1961). *Programa [programa de mano]*. Quito, 17 de diciembre.

OSNE. (1962). *Programa [programa de mano]*. Quito, 22 de marzo.

OSNE. (1962). *Programa [programa de mano]*. Quito, 26 de mayo.

OSNE. (1962). *Programa [programa de mano]*. Quito, 6 de diciembre.

OSNE. (1963). *Programa [programa de mano]*. Quito, 5 de abril.

OSNE. (1966). *Programa [programa de mano]*. Quito, 28 de octubre.

OSNE. (1973). *Programa [programa de mano]*. Quito, 14 de noviembre.

OSNE. (1976). *Programa [programa de mano]*. Quito, 23 de enero.

OSNE. (1976). *Programa [programa de mano]*. Quito, 26 de marzo.

OSNE. (1978). *Programa [programa de mano]*. Quito, 13 de octubre.

OSNE. (1978). *Programa [programa de mano]*. Quito, 13 de julio.

OSNE. (1981). *Programa [programa de mano]*. Quito, 23 de enero.

OSNE. (1982). *Programa [programa de mano]*. Quito, 23 de julio.

OSNE. (1982). *Programa [programa de mano]*. Quito, 29 de octubre.

OSNE. (1982). *Programa [programa de mano]*. Quito, 12 de noviembre.

OSNE. (1983). *Programa [programa de mano]*. Quito, 8 de abril.

OSNE. (1983). *Programa [programa de mano]*. Quito, 9 de abril.

OSNE. (1983). *Programa [programa de mano]*. Quito, 14 de abril.

OSNE. (1983). *Programa [programa de mano]*. Quito, 15 de abril.

OSNE. (1983). *Programa [programa de mano]*. Riobamba, 20 de abril.

OSNE. (1983). *Programa [programa de mano]*. Quito, 21 de abril.

OSNE. (1984). *Programa [programa de mano]*. Quito, 8 de febrero.

OSNE. (1984). *Programa [programa de mano]*. Quito, 10 de febrero.

OSNE. (1985). *Programa [programa de mano]*. Quito, 1ro de noviembre.

OSNE. (1987). *Programa [programa de mano]*. Quito, 16 de enero.

OSNE. (1987). *Programa [programa de mano]*. Quito, 30 de abril.

OSNE. (1987). *Programa [programa de mano]*. Quito, 22 de mayo.

OSNE. (1987). *Programa [programa de mano]*. Quito, 2 de octubre.

OSNE. (1988). *Programa [programa de mano]*. Ambato, 27 de enero.

OSNE. (1988). *Programa [programa de mano]*. Quito, 14 de octubre.

OSNE. (1988). *Programa [programa de mano]*. Quito, 30 de noviembre.

OSNE. (1989). *Programa [programa de mano]*. Latacunga, 9 de noviembre.

OSNE. (1989). *Programa [programa de mano]*. Quito, 10 de noviembre.

OSNE. (1990). *Programa [programa de mano]*. Quito, 27 de abril.

OSNE. (1990). *Programa [programa de mano]*. Quito, 20 de julio.

OSNE. (1991). *Programa [programa de mano]*. Quito, 12 de julio.

OSNE. (1992). *Programa [programa de mano]*. Quito, 20 de febrero.

OSNE. (1992). *Programa [programa de mano]*. Quito, 8 de mayo.

OSNE. (1992). *Programa [programa de mano]*. Quito, 8 de octubre.

OSNE. (1994). *Programa [programa de mano]*. Quito, 25 de noviembre.

OSNE. (1995). *Programa [programa de mano]*. Quito, 5 de mayo.

OSNE. (1995). *Programa [programa de mano]*. Quito, 19 de mayo.

OSNE. (1996). *Programa [programa de mano]*. Quito, 22 de marzo.

OSNE. (1996). *Programa [programa de mano]*. Pasto, 1ro de abril.

OSNE. (1996). *Programa [programa de mano]*. Quito, 31 de mayo.

OSNE. (1996). *Programa [programa de mano]*. Quito, 21 de noviembre.

OSNE. (1997). *Programa [programa de mano]*. Quito, 21 de febrero.

OSNE. (1997). *Programa [programa de mano]*. Quito, 30 de abril.

OSNE. (1997). *Programa [programa de mano]*. Quito, 7 de agosto.

OSNE. (1998). *Programa [programa de mano]*. Quito, 8 de mayo.

OSNE. (1999). *Programa [programa de mano]*. Quito, 26 de marzo.

OSNE. (1999). *Programa [programa de mano]*. Quito, 19 de noviembre.

CÉSAR SANTOS TEJADA



MANUELA Y SIMÓN
UNA SONORIDAD ALTERNATIVA

Edosonía, n° 03, p. 38-42. Quito, 2023.



MANUELA Y SIMÓN: UNA SONORIDAD ALTERNATIVA

CESAR SANTOS TEJADA¹



Fig. 1. Orquesta Independencia de la Carrera de Artes Musicales. Foto: Javier Collaguazo. Quito, mayo, 2022.

Contribuyendo con la numerosa y variada oferta de programaciones conmemorativas del bicentenario de la Batalla del Pichincha, la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (FAUCE) concretamente las carreras de Artes Musicales, Danza, Artes Plásticas y Artes Escénicas, presentaron el evento titulado *Manuela y Simón: música de cuando Quito se declaró libre*, en función única realizada en el Teatro Nacional de la Casa de las Culturas el 24 de Mayo del 2022.

El programa constó de dieciséis pequeñas obras articuladas alrededor de un guión elaborado de forma exclusiva para esta ocasión.

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

De ellas, la obertura que inició el programa y la canción final, fueron composiciones que se estrenaron públicamente; las catorce restantes, fueron adaptaciones y recreaciones de melodías patrimoniales ecuatorianas, activas en el tiempo de las guerras independentistas de la primera mitad del siglo XIX.

La idea provino del investigador Pablo Guerrero Gutiérrez, docente del Itinerario de Musicología de la Carrera de Artes Musicales, quien, hace aproximadamente una década, mientras se encontraba realizando sus actividades habituales para localizar información documental sobre música ecuatoriana, dio con un manuscrito de la colección de Carlos Amable Ortiz, mismo que contenía pequeñas líneas melódicas con títulos que llamaron la atención del musicólogo, pues mencionaban sucesos, lugares y personajes de los años de la Independencia y posteriores, tales como: *La derrota del Panecillo*, *La junta*, *Valse que tocaba la tropa cuando Bolívar entró a Quito*, etc. Este hallazgo significativo -posiblemente las transcripciones más remotas de música popular de esta nación- motivó que en el año 2015, el propio investigador liderara un primer proyecto de interpretación de tales melodías, denominado *Tonos de la Independencia*, que contó con la participación del grupo musical Janan, el que las difundió en distintos escenarios de la capital.

Esta vez, aprovechando la confluencia en la Facultad de Artes de varios compositores, arreglistas, directores, coreógrafos, actores, artistas plásticos, etc. así como el creciente número de estudiantes talentosos que avanzan en su proceso de formación artística en las diferentes carreras de la Facultad, se propuso, desde la especialidad de Artes Musicales, desarrollar un evento multidisciplinario para conmemorar el bicentenario de la gesta libertaria, teniendo como base esas mismas melodías, las que serían recreadas y adaptadas para un ensamble vocal-instrumental particular por los docentes y estudiantes de música.

Como es sabido, el proyecto de la Carrera de Artes Musicales contempla como novedad destacable, las especializaciones en música ancestral andina y afroecuatoriana, sin excluir los instrumentos y lenguaje musical occidentales. Por esta razón, cuando han transcurrido más de ocho semestres de iniciado este proceso, se cuenta a la fecha con un número apreciable de instrumentistas y cantantes cursando distintas etapas de su preparación profesional, lo que brinda un interesante contingente de recursos tímbricos e interpretativos que pueden ser integrados en un formato totalmente singular.

Propuesta que se consolida

Sin afectar la enorme significación del material trabajado y el interesante aporte creativo que confluyó en el evento, en este espacio quiero enfocarme solamente en un aspecto que -desde mi perspectiva- apuntala un proceso de identidad tímbrica perseguida por algunos músicos ecuatorianos desde hace más o menos un siglo, donde convergen, en igualdad de condiciones, los recursos sonoros procedentes de la cultura



Fig. 2. Manuela y Simón en el Teatro Nacional de la CCE. Orquesta bajo la dirección de César Santos. Foto Rafaela Santos. Quito, 24 Mayo 2022.

occidental y aquellos que provienen de las manifestaciones ancestrales andinas y afrodescendientes de este país.

Esta búsqueda y experimentación tímbrica, combinando instrumentos nativos y occidentales, tiene algunos antecedentes dignos de mencionar, empezando con la Orquesta Andina, propuesta en las primeras décadas del siglo XX por Pedro Pablo Traversari² y de la cual no se conoce si llegó a concretarse alguna vez, hasta el evento denominado *Inti Raimi, la pascua del sol*, propiciado en el año 2001 por la Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA y la Asociación Ecuatoriana de Canto Coral AECC, bajo la producción del Conservatorio Franz Liszt³. Posteriormente se insistiría en este formato híbrido, en el concierto homenaje al compositor Carlos Bonilla Chávez, en el año 2010, y luego en el citado programa *Tonos de la Independencia*, aunque cada vez con un elenco más reducido.

Superando a estas experiencias anteriores en número de ejecutantes y variedad de componentes, la plantilla orquestal convocada para el evento *Manuela y Simón* estuvo conformada por los siguientes instrumentos: flauta traversa, clarinete, saxo alto y tenor, quena, pífano, zampoña, charango, bandolín, guitarra, bajo eléctrico, violín, violoncello, contrabajo, corno francés, trompeta, trombón, tuba, marimba afro, piano, percusión afro y percusión sinfónica.

2 Ver revista *Jamín* N° 1, https://issuu.com/cesarsantostejada/docs/revista_jamin-1_web, p. 65-70.

3 Existe como documentación representativa de este programa, un disco compacto con la grabación en vivo de uno de los conciertos, donde participaron la Orquesta de Instrumentos Andinos, la Camerata Franz Liszt y seis agrupaciones corales, todos bajo la conducción de Álvaro Manzano.

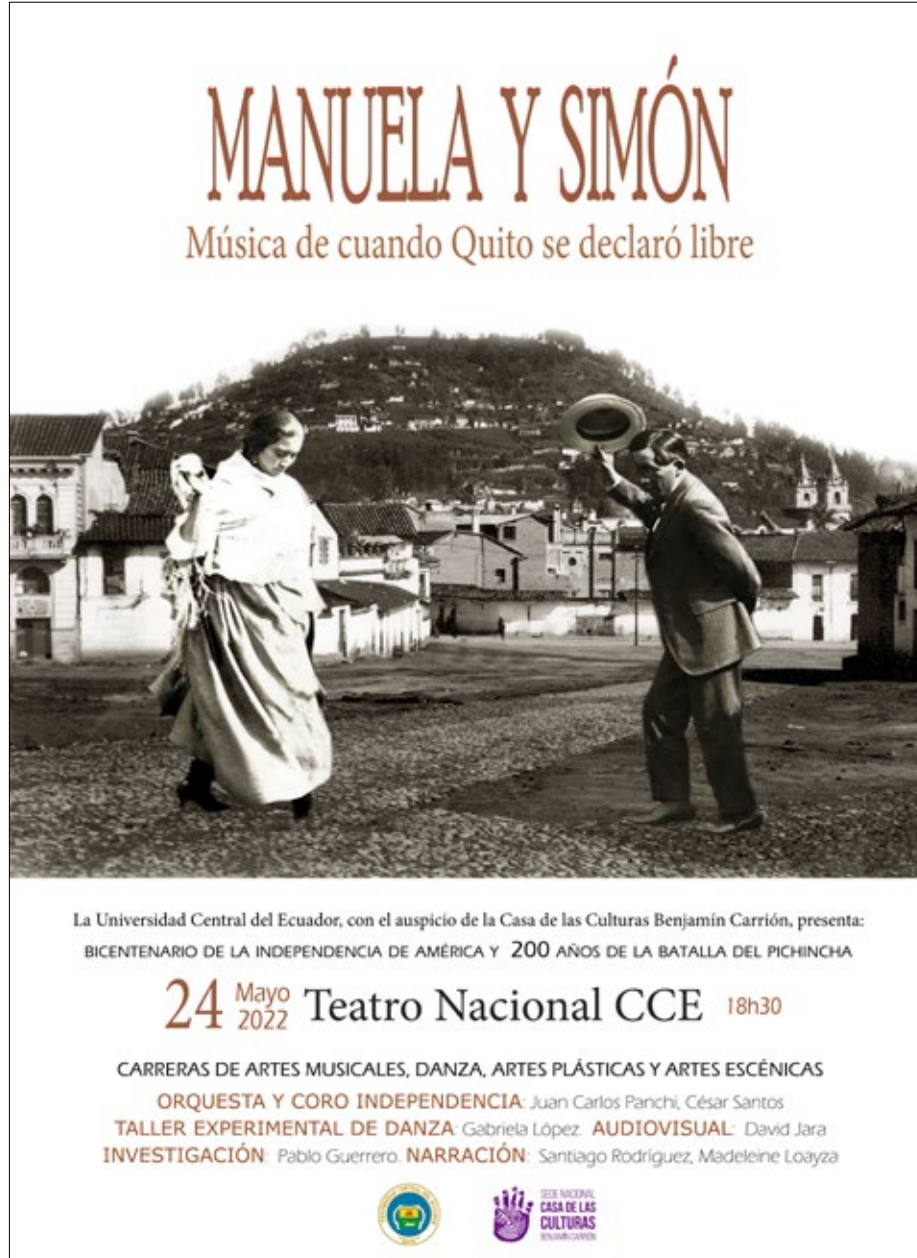


Fig. 3. Afiche de la primera presentación de *Manuela y Simón*. La orquesta estuvo a cargo de Juan Carlos Panchi y César Santos. Quito, mayo 2022.

Era de esperarse que tanta variedad de sonoridades generara un ambiente totalmente novedoso, producto de mixturas inusuales entre las distintas secciones, en un dinámico y continuo proceso de creación tímbrica, acrecentado todavía más por la participación del coro mixto. Con estos componentes, se hace posible por fin, concretar una sonoridad particular que identifique claramente a la música ecuatoriana contemporánea, presentándola como digna representante de este país, declarado en la Constitución como un Estado intercultural y plurinacional y, adicionalmente, con características de frescura y actualidad.

Una vez que ha sido probada con éxito la pertinencia de esta propuesta, y al incrementarse institucionalmente la preparación de intérpretes de instrumentos ancestrales (como lo hace la FAUCE) seguramente asistiremos en un futuro cercano, a la propagación y multiplicación de experiencias similares que consoliden esta nueva identificación sonora de la música del Ecuador a nivel nacional e internacional.

Abigail Ayala



LA GUITARRA NORANDINA
ECUATORIANA

Edosonía, nº 03, p. 43-58. Quito, 2023.



LA GUITARRA NORANDINA ECUATORIANA:

ELEMENTOS DE COLONIALIDAD, DECOLONIALIDAD E IDENTIDAD CULTURAL EN TORNO A LA GUITARRA DURANTE LA FESTIVIDAD DEL INTI RAYMI EN CAYAMBE

ABIGAIL AYALA R.*

Resumen:

El presente artículo investigativo muestra un análisis discursivo sobre la guitarra, sus orígenes, evolución y características simbólicas para la comunidad del Cayambe durante la celebración del *Inti Raymi* o Fiestas de San Pedro. A través de un lente analítico sociocultural se presentan breves discusiones identitarias con relación a este instrumento y su impacto en el mestizaje, como herramienta reflexiva de la aculturación, apropiación cultural, sincretismo, indigenismo, colonización y decolonización.

Palabras Clave:

Guitarra, glocalidad, colonialidad, decolonialidad, identidad cultural.

Introducción

El uso de este instrumento ha sido de particular importancia durante la celebración del *Inti Raymi* también conocida como la festividad de San Pedro en junio en la ciudad de Cayambe, Pichincha (Hagman 2015). Durante esta festividad se puede ver a los *Aruchicos danzantes recorriendo* las calles mientras tocan música tradicional ecuatoriana en la guitarra (*El Diario* 2017). La combinación de significados simbólicos coloniales e indígenas que se entrelazan con la guitarra durante el *Inti Raymi* celebrado en Cayambe muestra una historia compleja y matizada de la colonialidad en la región, pero también la agencia de la población para reclamar, adoptar y resignificar los elementos de culturas impuestas/extranjeras.

En este artículo me enfocaré en el papel de la guitarra como parte de un legado colonial y su adopción en el imaginario ecuatoriano/cayambeño como un objeto importante que refleja la identidad cultural y musical local. A través del análisis de material académico sobre la guitarra, la comprensión de la identidad musical ecuatoriana, los aspectos culturales y la importancia del *Inti Raymi*, señalaré el discurso en torno a este instrumento musical y todos los significados culturales que se le atribuyen. Además, ahondaré en las políticas y simbologías de la guitarra como elemento de modernización y *mestizaje*, a

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

través de un estudio etnográfico sobre todas las formas en que se construye, toca, afina y utiliza la guitarra en esta festividad. Finalmente, como se mencionó anteriormente, centraré el análisis discursivo de la guitarra únicamente durante la celebración del *Inti Raymi* en la ciudad de Cayambe, ya que esta festividad se celebra de manera diferente en otras regiones de los Andes.

Biografía de la guitarra

Kevin Dawe, en su artículo “Guitar Ethnographies”, destaca el papel de la guitarra como instrumento que pasó por un proceso de *glocalización*. *La glocalización* se utilizó por primera vez en el ámbito empresarial para describir un “producto o servicio que se desarrolla y distribuye a nivel mundial, pero que también se ajusta para adaptarse al usuario o consumidor en un mercado local” (Hayes 2020). Sin embargo, se aplica a la guitarra ya que este instrumento español ha viajado por todo el mundo, debido a la colonización y neocolonización, y ha sabido adaptarse a diferentes contextos y adquirir un significado simbólico específico en cada cultura.

Para retratar la calidad de la flexibilidad de la guitarra, es importante rastrear sus orígenes como instrumento, sus usos y cómo evolucionó de ser un instrumento tocado solo por mujeres burguesas en el siglo XVII (Pinnell 1998) a convertirse en un elemento clave durante la celebración del solsticio del Inti Raymi en la cultura andina de Cayambe, Ecuador.

Como muchos otros instrumentos europeos, la guitarra tiene una historia de relación y evolución con otros instrumentos de similar naturaleza. Según Berk Agar en su disertación sobre los antecedentes de la guitarra española, los historiadores piensan que la guitarra debe su origen a la introducción del *al ud* persa, más tarde conocido como ‘laúd’ en español, a España durante la invasión musulmana después de 711AD (2014, 1). El laúd fue luego reemplazado por un instrumento similar llamado *vihuela* debido a la relación simbólica de la *vihuela con el catolicismo* (Agar 2014, 4). En España la *vihuela* se tocaba de diferentes formas: se punteaba y se arqueaba. La antigua tradición de tocar es la que marcó el camino para la creación de la guitarra española durante el siglo XVIII (Agar 2014, 9).

Hasta ahora, podemos observar la calidad ‘glocal’ de este tipo de instrumento de cuerda, ya que viajó a diferentes regiones y adoptó diferentes significados simbólicos a lo largo de muchos siglos. Esta cualidad se amplificó aún más después de la colonización occidental. Este evento impulsó una expansión global de la guitarra a diferentes países del mundo, abriendo así muchas más posibilidades en las que la guitarra puede evolucionar para adaptarse a contextos culturales particulares.

En el caso de Ecuador, la guitarra, que fue introducida durante la colonización, ahora se ha convertido en un instrumento común utilizado no solo en la música popular,

sino también en la música tradicional. La guitarra se usa tradicionalmente para tocar *pasillos*, *tonadas*, *albazos*, *aires típicos* y otros géneros musicales ecuatorianos. Las guitarras son instrumentos clave en *estudiantinas*, tríos, bandas, etc. Gerardo Guevara, músico y compositor ecuatoriano, habla sobre la importancia de la guitarra para la creación de los géneros musicales antes mencionados. Sostiene que la ciudad fue el espacio cultural donde se reprodujo la práctica de este instrumento y contribuyó a la realización de un “mestizaje musical”. Afirma que el lenguaje armónico/tonal de la guitarra podría representar fácilmente las melodías indígenas pentafónicas con los acordes, y el rasgueo de la guitarra facilitó que los pueblos indígenas acentuaran los patrones rítmicos de su música (Guevara, 1992, 19). Mullo coincide en que la guitarra fue un catalizador de nuevos géneros musicales. En ciudades como Cayambe, “la difusión de la guitarra ha sido muy importante”, dice Mullo, “se sabe que, aproximadamente hasta 1870, la congregación de padres mercedarios vivía cerca del pueblo de Ayora; aquí, aparentemente, muchos pobladores aprendieron a tocar la guitarra, y además, mucha de la música cayambeña se generó en el sector” (2019, 211).

La guitarra durante el *Inti Raymi* en Cayambe.

El *Inti Raymi* es una de las celebraciones indígenas más grandes de la región de los Andes y está llena de muchos símbolos sincréticos. Tiene lugar del 21 al 29 de junio durante el solsticio de invierno. Esta festividad es de suma importancia en la comunidad de Cayambe, ya que al estar ubicada cerca de la línea ecuatorial durante el mes de junio es cuando el sol pega perpendicularmente a la tierra lo que favorece la cosecha y se crea una abundancia de alimentos, por lo tanto, estas celebraciones consisten en honrar al *Taita Inti* (padre sol, divinidad en las tradiciones andinas) y agradecer a la *Pachamama* (madre tierra) por sus dones con una serie de rituales de agradecimiento, celebración y purificación (GoRaymi s.f.).

El *Inti Raymi* consiste en un período de una semana lleno de diferentes rituales y celebraciones. Sin embargo, la festividad más importante ocurre el 29 de junio que también celebra a San Pedro. El día 29 *salen a la calle* grupos o gente o *galladas* con música, baile y comida. Cada *gallada* se hace más y más grande a medida que visitan cada casa del barrio. Allí comen, beben, cantan, bailan, invitan a la gente de la casa a acompañarlos y luego repiten el mismo proceso en cada una de las siguientes casas (Francel Castro, conversación personal con el autor). Una vez reunidos todos, todas las *galladas* proceden a cantar y bailar hacia el *Puntiantzyl* que es una pirámide o montaña ubicada en el centro de Cayambe. Tamayo lo describe como un “lugar sagrado donde antiguamente los ancestros del sector realizaban ceremonias y rituales dirigidos al sol, además de ser un punto estratégico para la cosmovisión andina” (2017, 11).

Una vez en la cima del *Puntiantzyl*, el *cacique* o líder de la comunidad invoca a las diferentes divinidades de la naturaleza y agradece al *Taita Inti* por la buena cosecha. Sin

embargo, debido a la colonización, esta celebración también está dedicada a San Pedro, por lo que la celebración también incluye una liturgia y otras oraciones católicas dedicadas a San Pedro, patrón de Cayambe. Hay muchas teorías sobre por qué el *Inti Raymi* celebra tanto las tradiciones indígenas como las católicas, pero un artículo periodístico del siglo XVII publicado después de la primera celebración de San Pedro en Cayambe dice que durante la evangelización en la zona hubo intentos de incitar a la gente a celebrar al santo en lugar del sol; sin embargo esta tradición “es algo tan característico [de los pueblos indígenas de Cayambe], que no se les puede quitar a pesar de las amenazas de castigo” de los sacerdotes y hacendados (Tamayo 2017, 16).



Figura 1: *Aruchicos* cantando y tocando la guitarra. Foto tomada del sitio *web* Turismo Cayambe.

Esta festividad se caracteriza por la aparición de ‘*personajes típicos*’ que son personajes míticos, cada uno de los cuales porta diferentes simbolismos sincréticos como el *Ayuma* o el *Diabluma*. El primero significa ‘cabeza espiritual’ y representa el espíritu líder de la comunidad. Este último, significa ‘cabeza de diablo’ y fue utilizado después de la colonización española y la evangelización cristiana. Sin embargo, mantuvo una estrecha relación con su rol original (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2020). Entre otros *personajes típicos*, el más relevante para este trabajo es el *Aruchico*. Según Luis Morocho, los *Aruchicos* son bailarines del sol. Representan a los magos o brujas que apoyan las actitudes buenas y positivas y que bailan para mostrar agradecimiento por las cosechas (2013, 37). Los *Aruchicos* visten un sombrero de tela con cintas multicolores, llamativos rebozos y máscaras de tela metálica y son los *personajes* que tocan la guitarra durante los festejos.



Figura 2: A la izquierda, guitarra 3/4. A la derecha una guitarra 4/4. Ambas guitarras hechas por Fausto Moya. Foto tomada por la autora.

Juan Mullo dice que “la guitarra que tocan los *Aruchicos* ha sido refuncionalizada bajo el pensamiento musical andino para ciertos rituales de tradición prehispánica” (2019, 211) como el *Inti Raymi*. La música que acompaña esta festividad es conocida en Cayambe como *Sanpedrito*. Según el músico ecuatoriano Milton Arias, *el sanpedrito* es similar al género tradicional *sanjuanito* en todos los aspectos excepto por el hecho de que en lugar de ser interpretado durante las fiestas de San Juan se realiza durante las de San Pedro. *Sanpedrito* se caracteriza por una métrica doble en clave pentatónica menor. Tiene una breve introducción o interludio que divide sus dos partes (AB) y se ejecuta con *ritornellos*. Su sonido tradicional es agudo, por lo que los *Aruchicos* utilizan *capo* en sus guitarras y cuerdas de metal para lograr ese tipo de sonoridad. Sin embargo, 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*. Fausto Moya, un luthier ecuatoriano, explica que mientras el diapasón de la guitarra ‘normal’ se extiende hasta 64,8 cm, el diapasón de la guitarra de tono más alto solo se extiende hasta 58 cm, como se muestra en la figura 2 (en una conversación con el autor).

Una cosa que caracteriza el uso de este instrumento durante el *Inti Raymi* en Cayambe es el uso de diferentes afinaciones que se implementan únicamente para tocar *sanpedrito*. Hay 5 afinaciones más comunes conocidas bajo los nombres de: galindo, galindo moderno, San Juan Granada, transporte y Guanopamba. Según el músico ecuatoriano Milton Arias, al conjunto de todas estas diferentes afinaciones se le conoce

como *la guitarra norandina ecuatoriana* (La guitarra norandina ecuatoriana). Algunas de las diferentes afinaciones de la guitarra usada en Cayambe son las siguientes:



Figura 3: Afinaciones de guitarra usadas en Cayambe.

El origen de estas afinaciones sigue siendo oscuro, sin embargo, el músico ecuatoriano Lenin Estrella menciona que “las afinaciones las crearon nuestros mayores, de eso no tenemos ninguna duda. [Para el] Galindo, posiblemente algún español de apellido Galindo se dio cuenta que ellos [los pueblos indígenas] están tocando de otra manera a la que les habían enseñado; y era propio de ellos nombrar lo que supuestamente habían descubierto, poner su nombre, su apellido o ciudad de donde procedían. Lo mismo sucede con la sintonía de Granada que es una ciudad de España” (2012, 61). La lista de las afinaciones norandinas de Ecuador sigue ampliándose a medida que las generaciones más jóvenes presentan más afinaciones y nuevas formas de tocar la guitarra.



Figura 4: Bandolín hecho por Fausto Moya. Foto tomada por la autora.

Todos los músicos con los que he tenido conversaciones sobre las distintas afinaciones coinciden en que su finalidad es “trazar la melodía y el acompañamiento a la vez. Varias afinaciones tienen la capacidad de armonizar por octavas la melodía del canto y acompañarlo al mismo tiempo, por eso su sonido es más firme, más duro y más estable” (Tamayo 2017, 36). Las mismas afinaciones también se utilizan para tocar el bandolín durante las fiestas. Milton Arias describe el bandolín como un “instrumento de cuerda andino muy relacionado con el laúd o la vihuela (...) tiene quince cuerdas metálicas [5 grupos de 3 cuerdas], y su afinación ‘regular’ es la misma que la del laúd renacentista a partir de Mi seguido de intervalos de quintas” (conversación personal con el autor). Arias menciona que la afinación original de este instrumento puede ser un poco difícil de ejecutar para algunas personas, razón por la cual los cayambeños también han adoptado la afinación norandina para este instrumento. Continúa agregando que la razón por la que se utiliza el bandolín para ejecutar los *sanpedritos* es por su sonido agudo y muy agudo que, combinado con el sonido de la guitarra, generan la sonoridad esperada.

El significado simbólico de la guitarra

Los discursos en torno a la guitarra durante el *Inti Raymi* en Cayambe han sido contestados y debatidos en cuanto a los orígenes del instrumento y el lugar que ahora ocupa como elemento constructor de la identidad cultural y musical del Ecuador. Estos argumentos provienen de muchos ángulos diferentes y están informados por personas con diferentes antecedentes socioeconómicos y culturales. Sin embargo, se pueden resumir en dos puntos de vista contrastantes: la guitarra como elemento importante de esta tradición prehispánica es parte de la aculturación/asimilación cultural o apropiación. La retórica de ambos discursos centra la decolonialidad y la agencia (o la falta de ella) como aspectos importantes del debate general. Sin embargo, la complejidad del tema en sí mismo puede dar lugar a más discusiones y enfoques sobre este asunto.

Para poder comprender los matices en torno a la decolonialidad y su abordaje desde ambos elementos discursivos, la aculturación/asimilación-cultural y la apropiación, es importante definirla en oposición a la decolonización. En una conversación publicada con Christopher Mattison, Walter Mignolo define la descolonización como la búsqueda “de la soberanía nacional mediante la fundación de estados-nación” (2021, 319). Aclara que la descolonización no es un movimiento organizado para el pueblo por el pueblo, sino que fue coordinado por el Estado con el propósito de sacar “actores imperiales de los países para que los Estados pudieran ser gobernados por sus poblaciones indígenas u originarias” (2021, p. 319). En este sentido, la descolonización tiene connotaciones más territoriales y físicas. Si bien los discursos en torno a la descolonización y la guitarra pueden aplicarse al sugerir que la ubicación física de este instrumento en Cayambe podría ser un reflejo/ extensión de la matriz de poder colonial (MPC), primero es necesario determinar que la guitarra es un elemento de la MPC, y ahí es donde entran en juego los discursos de decolonialidad.

Por el contrario, la decolonialidad, tal como la define Walter Dignolo, se refiere a la “reconstitución epistémica’ (...) motivada por el fracaso de la descolonización para cuestionar la economía política, la teoría política y la esfera cultural de la religión, el arte y la estética. Dicho de manera más general: el fracaso en cuestionar la colonialidad del conocimiento y la comprensión, y el fracaso en distinguir la colonialidad de la colonización ” (2021, 320-321). Dignolo enfatiza la importancia de este término ya que es un vocabulario originado en el sur global por individuos que pertenecen a “lugares geohistóricos con historias perdurables de colonización” (327-328). Es más,

la decolonialidad trabaja hacia el desplazamiento de la colonialidad económica y hacia una economía que administre la escasez, una sociedad donde las recompensas no sean en dinero, y donde el éxito signifique ser reconocido por trabajar por el bienestar comunitario y no por el logro individual célebre, *donde el arte sea producido no para el mercado sino para la exploración y liberación de la creatividad humana* , donde el objetivo de la invención no es principalmente tener éxito en el mercado, y donde la innovación no es necesaria porque la carrera por superar a la anterior y ser el primero ya no es una preocupación de una praxis comunal de vivir (cursivas del autor) (Dignolo 2021, 348).

Otro elemento discursivo que contribuye a las nociones de aculturación/ asimilación cultural y apropiación es la agencia. Emirbayer y Mische reconocen que el término agencia ha conservado un cierto nivel de vaguedad a pesar de estar asociado con “personalidad, motivación, voluntad, propósito, intencionalidad, elección, iniciativa, libertad y creatividad” (1998, 962). Sin embargo, argumentan que la agencia es “un proceso de compromiso social incrustado temporalmente, informado por el pasado (en su aspecto habitual), pero también orientado hacia el futuro (como una capacidad para imaginar posibilidades alternativas) y hacia el presente (como una capacidad contextualizar hábitos pasados y proyectos futuros dentro de las contingencias del momento)” (1998, 963). Los autores proponen que, al centrarse en la naturaleza temporal de la experiencia humana, las teorías en torno a la agencia pueden reflejar mejor los ajustes de las distintas temporalidades de un individuo y navegar su “existencia empírica entre sí (y sus circunstancias empíricas) de maneras más o menos imaginativas o reflexivas”. (1998, 1012). La agencia, entendida de esta manera, “puede responder mejor a un mundo que cambia rápidamente, compuesto por matrices de relaciones sociales, políticas y económicas cada vez más complejas y superpuestas” (1998, 1013).

Sobre aculturación/asimilación cultural.

John Rhoades define la aculturación como:

El conjunto complejo y dinámico de procesos resultantes del estrecho y prolongado contacto entre dos sociedades, una de ellas dominante. Este desequilibrio de poder es necesario para el cambio asimilativo, ya que el carácter drástico y total de la asimilación requiere que la sociedad dominante monopolice el prestigio, los recursos y la fuerza y posea una ideología que recompense y/o exija el cambio correspondiente en la sociedad subordinada. (...) Aparte de la extinción física,

la asimilación es un resultado extremo porque consiste en un proceso total de ajuste por el cual el grupo subordinado abandona sus formas culturales adoptando las de la sociedad dominante. La asimilación es extinción cultural: el lenguaje, el parentesco y la organización familiar, el ethos, la estética, la organización comunitaria, la religión, la tecnología y los sistemas de liderazgo y autoridad desaparecen para ser reemplazados por los elementos culturales correspondientes de la sociedad dominante” (2006, 293).

El discurso de aculturación o asimilación cultural que rodea a la guitarra durante la celebración del *Inti Raymi* en Cayambe se enreda con nociones de fundamentalismo cultural y *mestizaje*. Al igual que otros países de América Latina, Ecuador pasó por un proceso de *mestizaje* después de la colonización. Si bien comenzó como un sistema de clasificación colonial creado bajo diferentes “grados de ‘blancura’”, luego se convirtió en un ideal simbólico de uniformidad entre la población (Cervone 2010, 95). Sin embargo, esta última noción de *mestizaje* nunca se implementó por completo en Ecuador, lo que permitió que los matices y contradicciones en torno a ella fueran más evidentes. De hecho, según Miller en su libro *Rise and Fall of the Cosmic Race, el mestizaje* en el Ecuador se entiende de dos maneras diferentes (2004, 119). Por un lado, intenta seguir el discurso homogeneizador para crear una identidad nacional común. Pero, por otro lado, al estar entrelazado con clase, etnia y género, promueve una retórica de exclusión hacia los afroecuatorianos, indígenas y las clases bajas (Cervone, 2010).

Como se mencionó antes, Guevara entiende la implementación de la guitarra como parte de un proceso mayor en torno al *mestizaje* musical. Bajo esta lógica se puede argumentar que la implementación de un instrumento musical español se convirtió en un significante de dominio, prestigio o superioridad cultural/musical. De alguna manera, el uso de la guitarra, como objeto de claro origen colonial, puede observarse como un objeto material que se adoptó para indicar una relación, comprensión o reconocimiento de la cultura ‘preferible’ como nociones de superioridad cultural, elemento clave del discurso colonial. Esto, nuevamente, está ligado a la aceptación de nociones sobre el fundamentalismo cultural que se basa en la “justificación de la segregación del ‘otro’ respecto a sus diferencias culturales y la forma en que son conceptualizados” (Grimson 2018, 65). En otras palabras, la adopción de la guitarra por parte de las comunidades indígenas podría haber ocurrido como un autorrechazo cultural/musical con el reconocimiento de que los elementos musicales/culturales coloniales portaban y transmitían una superioridad “inherente” que podría ayudar a los miembros de la llamada “cultura inferior” para “mejorar” su estatus social, cultural e incluso político.

Como menciona Grimson, “no hay práctica humana que no sea una práctica de significación, y eso implica que las esferas [culturales] son construcciones epistemológicas contingentes que se crean durante una etapa de la historia teórica” (2018, 41). Por lo tanto, cuando las comunidades indígenas aceptan y validan el discurso de su inferioridad cultural/musical, y para escapar de él incluyen objetos de

la cultura ‘superior’ también aceptada, pueden observarse como participantes de un proceso occidentalizador de la indigeneidad en el que ya estaban absorbidos por la matriz colonial del poder. Esto puede justificarse como aculturación ya que su producto final “sería miembros de la antigua sociedad subordinada fusionándose y volviéndose indistinguibles de los miembros de la sociedad dominante” (Rhoades 2006, 294).

Podría decirse que el cuestionamiento del impacto moderno y los residuos de la colonización en las manifestaciones y celebraciones tradicionales podría provenir en su mayoría de individuos alienados de dichas manifestaciones culturales. De hecho, los discursos sobre el impacto socioeconómico, político y cultural de la colonización solo han surgido y tomado una nueva forma desde la última década del siglo XX (Mignolo 2021). Además, este tipo de conversaciones tiende a ocurrir dentro del marco de la academia moderna/occidentalizada, por lo tanto, podría ser seguro asumir que la mayoría de las personas que tienen acceso a la educación superior son las que plantean este tipo de preguntas y examinan sus propias posicionalidad dentro de los marcos de poder global y colonial. Aunque los *mestizos* constituyen una porción más grande de la población ecuatoriana que tiene acceso a la educación superior, esto no excluye que los miembros de las diferentes comunidades indígenas del país puedan hacer valer sus perspectivas y experiencias en torno a este tema ya que la educación universitaria en Ecuador es gratuita o al menos relativamente barata, para quienes tienen acceso a las principales ciudades del país.

Además, la necesidad de abordar y deconstruir la colonialidad, al menos de la población *mestiza* en América Latina, podría provenir de una tendencia social moderna en torno a la construcción de identidad. Como se mencionó anteriormente, el proyecto de *mestizaje* se implementó con una intención homogeneizadora que terminará con los conflictos en torno a la identidad racial. Sin embargo, en una sociedad global donde dichos discursos no han disminuido sino que se han expandido y cobrado mayor relevancia, el *mestizaje* como concepto racial e identitario ha generado ambigüedad, confusión y un sentido de desidentidad de quienes han sido etiquetados como tal. De hecho, América Latina se ha encontrado recientemente con una conversación general/popular en torno a lo que significa ser *mestizo* y cuál es la historia colonial del *mestizaje*. Brainly y Blogger.com son dos espacios populares de Internet donde personas de toda América Latina, tanto *mestizos* como indígenas, pueden discutir y hacer preguntas fuera de la academia donde intentan definir el *mestizaje* en términos de identidad. Por ejemplo, osmarin4761 pregunta:

“Es verdad que los *mestizos* no tenemos ninguna identidad cultural que somos una mezcla de todo” (Brainly 2019)

maritzamartinez59 pregunta :

“Porqué se dice que los *mestizos* tienen identidades múltiples” (Brainly 2021).

Y Pablo Mamani menciona en *Ukawama Noticias*, una web de noticias indígenas bolivianas en internet, que:

La palabra *mestizo* en nuestro entorno sociohistórico es más una ideología que una identidad. Incluso esto puede resultar contrario a la identidad, es decir, a la no identidad. La palabra identidad proviene del latín: *identitas* o *idem*, lo mismo. O en términos filosóficos el Uno de Sí Mismo. Por supuesto, esta es una definición clásica. Hoy ha cambiado su significado pero en verdad no sustancialmente porque sigue refiriéndose a algo de uno y de un grupo dado en un hecho común. (...) Cuando, en cambio, el *mestizo* connota más bien una idea estática porque no va a ninguna parte. Su dinámica es sólo hacia Él mismo. En ese sentido, la idea de *mestizo* es castradora. No produce ni se reproduce sino que se autoproduce. En realidad, la “identidad” del *mestizo* aunque sea la mezcla de varias culturas es absurda. ¿Es lo mismo de qué? ¿O a quién o a quiénes son iguales? ¿En lenguaje? ¿De una costumbre o forma de ser? Si por *idem* se entiende por lengua como el español o sentir lo mismo entre ellos, entonces eso no es tan cierto (2021).

Debido a esta falta de identidad en un mundo que construye sobre construcciones de identidades, la urgencia de descolonización de la comunidad *mestiza* apareció como lo que ahora se conoce como *indigenismo*. Entre las muchas nociones que rodean al *indigenismo*, Michiel Baud sostiene que “el elemento indígena se convirtió en un símbolo para muchas de las repúblicas emergentes de América Latina, que buscaron raíces fuera de España” (Juan Hernández-Lemus y Alberto Hernández-Lemus. 2013, 264). Este enfoque fue fuertemente criticado ya que fue visto como un intento de los *mestizos* de adoptar/reivindicar su identidad a través de la indigeneidad; Dabid J. Leonard y Carmen R. Lugo-Lugo destacan algunas de las críticas al *indigenismo* que han aparecido en América Latina. Destacan al “escritor *indianista* José María Arguedas, (...) [quien] criticó a los defensores del *indigenismo* que pedían la preservación de la “pureza” aborígen, es decir, el aislamiento de los pueblos indígenas para que pudieran preservar su identidad cultural” (Juan Hernández-Lemus y Alberto Hernández-Lemus. 2013, 265). En otras palabras, una posible razón del enfoque en los intentos decoloniales por parte de individuos etiquetados como *mestizos* podría provenir de la necesidad de encontrar y definir una construcción clara de identidad fuera de la hegemonía occidental al regresar a un pasado “puro” romántizado de una época precolonial de identidad indígena. Sin embargo, es importante reconocer que este enfoque no representa plenamente otros aspectos en torno a los deseos y necesidades de descolonización y decolonialidad que afectan aspectos sociopolíticos y económicos distintos de la identidad cultural.

Sobre apropiación

A los efectos de este documento, la apropiación se define como “tomar posesión exclusiva de; apartar o asignar a un propósito o uso particular” (Diccionario Merriam Webster). En este sentido, los discursos en torno a la apropiación defienden que la guitarra fue adoptada libremente por las comunidades indígenas para servir a un fin utilitario. Este enfoque argumenta que las comunidades indígenas tienen agencia para elegir qué elementos de una cultura diferente se adoptan en sus tradiciones culturales. Al respecto Andrea Angulo menciona que el sincretismo resultante de la inclusión de elementos español/coloniales en las prácticas indígenas “no proviene de una práctica de ‘tomar lo

que sea', sino que es una práctica de sobrevivencia de las culturas andinas" (En entrevista con el autor). Ella argumenta que esta práctica adaptativa se creó con el objetivo de encontrar una manera de perpetuar los conocimientos y cosmovisiones indígenas a través del tiempo, ya que no se produjo una asimilación pura. Esto, de hecho, puede entenderse como un acto de empoderamiento de las comunidades indígenas que fueron subyugadas en su momento.

Esta noción promueve la idea de que las comunidades indígenas tienen el poder de incluir elementos extraños a sus prácticas y tradiciones como lo consideren adecuado como una estrategia para preservar sus tradiciones y cultura. En este sentido, el acto de inclusión/adopción de elementos coloniales muestra, en cualquier medida, un cierto nivel de poder y agencia que apunta a la resistencia de las comunidades indígenas frente a la colonización.

La inclusión de la guitarra durante el *Inti Raymi* en Cayambe también podría observarse como un intento de decolonialidad en relación a uno de los elementos mayores del discurso decolonial que rodea a la naturaleza. Muchos estudiosos han señalado el papel de la naturaleza como un elemento importante de la decolonialidad, ya que se presenta fuera de un Antropoceno occidentalizado en el que el posthumanismo se conceptualiza desde el enfoque occidental de 'más allá de lo humano' en una noción casi dicotómica del ser humano como un ser separado de la entidad de la naturaleza y en algunos casos la tecnología. Por el contrario, Mignolo critica la lógica posthumana preguntando "¿Qué significa ser Humano?". Argumenta que "el posthumanismo y el postantropocentrismo [tal como los conceptualiza Occidente] evaden preguntar cuándo surgió el concepto, dónde, por quién y con qué propósito. Por eso, la indagación decolonial parte de estas preguntas: "¿Qué significa ser Humano/Hombre, para quién y por qué?" (2021, 424). En un capítulo posterior agrega que:

Cuando se trata de la cuestión de lo humano en la posmodernidad, es decir, la cuestión de lo posthumano, se aplica la misma lógica decolonial: ni humanismo liberal (Gifford) ni humanismo marxista (Althusser) ni posthumanismo, sino algo más que no está atrapado por la o bien/o posibilidades de totalización. Ese algo más es la exterioridad donde habitan la desvinculación y la reexistencia. Es el lugar de lo decolonial en general porque la totalidad está controlada por la modernidad/colonialidad. Lo que esto significa es que debemos abrir la cuestión de la noción misma de humano y humanismo (ver capítulo 12) más allá de la especie humana, hacia la Tierra y la vincularidad cósmica (relacionalidad) (2021, 386).

A partir de esta premisa se puede entender que la naturaleza misma de la celebración del *Inti Raymi* tiene cualidades decoloniales ya que no encajan en una lógica occidentalizada en la que la naturaleza o los elementos naturales, como el sol o la tierra, son conceptualizados como inertes, entidades no sintientes en contraste con la agencia de reconocimiento de *Pachamama* y *Taita Inti* que se celebran durante el *Inti Raymi*.

La adopción de la guitarra como elemento importante del homenaje y agradecimiento a la *Pachamama* y al *Taita Inti* por la fructífera cosecha sirve para desvincularse de las ideas coloniales que invalidan tales cosmovisiones. En otras palabras, debido a que el *Inti Raymi* tiene como propósito principal celebrar al *Taita Inti* y a la *Pachamama*, seres que no son reconocidos en las culturas occidentales modernas, podría considerarse como una apropiación del simbolismo de la guitarra como instrumento de madera que honra, proviene y pertenece a la tierra.

Finalmente, el cambio en la afinación del instrumento, que a su vez cambia la forma en que “se suponía que debía tocarse”, también alude a una reconceptualización y apropiación del instrumento por parte de las comunidades indígenas. 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 fisicalidad 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.

Conclusión

Para concluir, la guitarra durante el *Inti Raymi* de Cayambe es un claro nexo de debate en el que se examina y disecciona el sincretismo como un proceso de aculturación en el que una comunidad subyugada y sin agencia fue absorbida por una dominante y finalmente se vio obligada a adoptar elementos de su cultura. O podría verse como una demostración estratégica de agencia en la que una cultura subyugada trató de encontrar una manera de sobrevivir y soportar el brutal proceso de colonización y luchar contra el fundamentalismo cultural encontrando formas de perpetuar sus conocimientos y tradiciones a través del tiempo.

Se necesita un análisis más profundo para traer discursos más matizados en torno a este instrumento como un significante cultural en Cayambe y otras regiones de Ecuador para contribuir a la comprensión del panorama guitarrístico en el mundo. Mientras tanto, uno puede seguir considerando este instrumento y su potencial en palabras de Kevin Dawe: “El nuevo paisaje guitarrístico es un reflejo del mundo más amplio representado por guitarras en todas sus formas y guitarristas de todas las edades, colores, géneros, creencias y naciones. Una gran cantidad de personajes basan sus vidas en torno a la guitarra, algunos mucho más cercanos al instrumento en cuerpo y mente que otros, pero todos usan el instrumento en formas a menudo singulares e idiosincrásicas, tanto por placer como por empoderamiento. Tal es el legado y el potencial de la guitarra como instrumento de la música, la cultura y la sociedad de principios del siglo XXI” (2010, 222).

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. "Inti Raymi en Cayambe". *GoRaymi* . Consultado el 29 de noviembre de 2021. <https://www.goraymi.com/es-ec/pichincha/cayambe/fiestas-tradicionales/inti-raymi-cayambe-aqe5yytaw>.
- Agar, Berk. 2014. "Antecedentes de la guitarra española y discusión de composiciones para guitarra de cuatro compositores de origen hispano". Orden No. 1565170, Universidad de Texas en San Antonio. <http://myaccess.library.utoronto.ca/login?qurl=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fdissertations-theses%2Fantecedents-spanish-guitar-discussion%2Fdocview%2F1616728115%2Fse-2%3Faccountid%3D14771>.
- Baumann, Max P. 2000. "Lo local y lo global: instrumentos musicales tradicionales y modernización". *Mundo de la música* 42 (3): 121-144.
- Boer, Diana, Ronald Fischer, Ma. Luisa González Atilano, Jimena de Garay Hernández, Luz Irene Moreno García, Socorro Mendoza, Valdiney V Gouveia, Jason Lam, and Eva Lo. 2013. "Música, identidad y etnocentrismo musical de jóvenes en seis culturas asiáticas, latinoamericanas y occidentales: música e identidad nacional". *Diario de psicología social aplicada* 43 (12): 2360–76. <https://doi.org/10.1111/jasp.12185>.
- Cerebralmente. 2021. "Porqué dicen que los *mestizos* tienen identidades múltiples." Brainly.lat . 2 de diciembre de 2021. <https://brainly.lat/tarea/57532451>.
- Cerebralmente . 2019. "Es verdad que los *mestizos* no tenemos ninguna identidad cultural que somos una mezcla de todo." 2019. Brainly.lat . Mayo de 2019. <https://brainly.lat/tarea/11961146>.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. 2020. "Aya huma. el espíritu que me guía". Casadelacultura.gob.ec. 2020. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/aya-huma-el-espíritu-que-guia/>.
- Cayambe Turismo. nd . "Fiestas". *Cayambe Turismo*. Consultado el 29 de noviembre de 2021. <https://cayambeturismo.gob.ec/fiestas/>.
- Cordero Ramos, María Auxiliadora . 1998. "El desarrollo de la complejidad social en la sierra norte del Ecuador: Cayambe, provincia de Pichincha". Orden No. 9837570, Universidad de Pittsburgh. <http://myaccess.library.utoronto.ca/login?qurl=https%3A%2F%2Fwww.proquest.com%2Fdisertaciones>
- Dawe, Kevin. 2013. "Etnografías de guitarra: interpretación, tecnología y cultura material". *Foro de etnomusicología* 22 (1): 1–25. <https://doi.org/10.1080/17411912.2013.774158> .
- Dawe, Kevin. 2012. "El estudio cultural de los instrumentos musicales". *El estudio cultural de la música: una introducción crítica*, eds. Clayton, Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton. Prensa de Psicología.
- Dawe, K. 2010. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance* (1ª ed.). Routledge. <https://doi-org.myaccess.library.utoronto.ca/10.4324/9781315085692>
- Estrella, Lenin. 2012. "Cuando me convertí en *Aruchico* " B.Mus . dis . Universidad de los Hemisferios.
- Emirbayer, Mustafa y Ann Mische . 1998 "¿Qué es la agencia?". *Revista americana de sociología* 103, no. 4 (enero): 962-1023 .
- Guevara, G.1992 . *Vamos a cantar*. Quito, Editorial El Conejo.
- Hagman, Harvey. 2015. "Inti Raymi: La fiesta del sol vuelve a brillar". *El mundo y yo* 30 (3).
- Hayes, Adán. 2020. "Definición de glocalización". *Investopedia*. 26 de marzo de 2020. <https://www.investopedia.com/terms/g/glocalization.asp> .
- Hernández-Lemus, Juan, and Alberto Hernández-Lemus. 2013. " Indigenismo ". *Historia y cultura latina: una enciclopedia*.

- Mamani Ramírez, Pablo. 2012. "Bolivia: *mestizo* es no-identidad". Blogspot.com. 16 de diciembre de 2021. <https://ukhamawa.blogspot.com/2012/02/bolivia-mestizo-es-no-identidad.html> .
- McCrone, David y Frank Bechhofer . 2015. "Pensando en la identidad nacional". Capítulo. En *Comprender la identidad nacional* , 6–21. Cambridge: Prensa de la Universidad de Cambridge. doi:10.1017/CBO9781316178928.003.
- Meintjes, Louise. 1990. "Graceland de Paul Simon, Sudáfrica, y la mediación del significado musical". *Etnomusicología* 34 (1): 37–.
- Diccionario Merriam-Webster. 2021. "Apropiado". Merriam-Webster.com. 2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/apropiado#h2>.
- Mignolo, Walter y Catherine E. Walsh. 2018. *Sobre la decolonialidad: conceptos, análisis, praxis*. Durham: Duke University Press.
- Morocho, Luis. 2013. "Interpretación vivencial del ritual y el símbolo de los personajes de la fiesta de San Pedro en La Esperanza". *Llevar una vida de soltero*. dis. Universidad Central del Ecuador.
- Mullo Sandoval, Juan. 2009. *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la Memoria.
- Página, Cristóbal. 2017. *La guitarra en Stuart England: una historia social y musical*. Cambridge: Prensa de la Universidad de Cambridge. <https://doi.org/10.1017/9781108304184> .
- Pinell, Richard. 1998. "La mujer y la guitarra en las clases altas de España". *Anuario musical: Revista de Musicología Del CSIC* 53: 165–89. <https://search-ebshost-com.myaccess.library.utoronto.ca/login.aspx?direct=true&db=ram&AN=A228276&site=ehost-live>.
- Rahaim , Matt. 2011. "Esa prohibición (e) de la música india: escuchar política en el armonio". *Revista de Estudios Asiáticos* 70, no. 03 (2011): 657-682.
- Rhoades, John. 2006 "Asimilación ". *Enciclopedia de antropología* , editada por H. James Birx , vol. 1, SAGE Reference, 2006, págs. 293-294. *Gale eBooks* , link.gale.com/apps/doc/CX3452100110/GVRL?u=utoronto_main&sid=bookmark-GVRL&xid=3cbda38b. Consultado el 14 de diciembre . 2021.
- SA, El Diario, Grupo Ediasa . 2017. "Un personaje que es parte de la identidad". *El Diario*. Ecuador. 26 de enero de 2017. <https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/420567-un-personaje-que-es-parte-de-la-identidad/>.
- Turín, Tomás. 2000. *Nacionalistas, cosmopolitas y música popular en Zimbabwe*. Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago. <https://doi.org/10.7208/9780226816968> .
- Wibbelsman, Michelle. 2005. "Encuentros: Danzas del Inti Raymi en Cotacachi , Ecuador". *Revista de música latinoamericana* 26 (2): 195–226. <https://doi.org/10.1353/lat.2006.0014>.
- Washabaugh, William. 2012. *Música flamenca e identidad nacional en España*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Willson, Flora. 2016. "Escuchar cosas: objetos musicales en la Gran Exposición de 1851". *Sonido conocimiento: Música y ciencia en Londres, 1789-1851*, eds.

EDO

Pablo Guerrero G.



Foto: Pedro Barreiro. Quito, marzo, 2023

SINFONÍA CREADA EN EL
ECUADOR DE 1840

Edosonía, n° 03, p. 59-64. Quito, 2023.



UNA SINFONÍA CREADA EN ECUADOR: 1840

PABLO GUERRERO G.¹

Resumen

Sobre la primera sinfonía documentada en el Ecuador; 1840, del compositor quiteño Juan José Miño.

Palabras clave: Sinfonía, Juan José Miño, transcripción de partituras.

Abstract

On the first documented symphony in Ecuador: 1840, by the Quito composer Juan José Miño.

Introducción

La palabra *sinfonía* -sonar acordemente- se convirtió, siglos atrás, en un modelo formal y estructural en música occidental. Su música, generalmente de gran extensión en su duración, estaba constituida por varios movimientos y era ejecutada por medianos o grandes grupos orquestales. Se tiene noticias que en nuestro país, en el siglo XIX, el violinista sangolquileño Agustín Baldeón, habría compuesto *oberturas* y *sinfonías*, pero no ha sido factible ratificar esas aseveraciones. El músico Francisco Ayala que tuvo acceso a obras de Baldeón concluía que se trataban de *oberturas* (*El Comercio*, 1916, p.2). De aquella época habría también otro creador ecuatoriano de *sinfonías*.

Cuando quien escribe este artículo, realizaba una investigación en el archivo del compositor quiteño Carlos Amable Ortiz (1859-1937) fue posible hallar varios documentos de suma importancia para la historia de la música en Ecuador. Llamó nuestra atención, una de las obras conformada por una colección de 7 cuadernillos; su titular era *Overturas y sinfonías*. En agosto del 2014 fue posible hacer una copia fotográfica de los mencionados documentos, los mismos que pasamos a describir someramente.

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

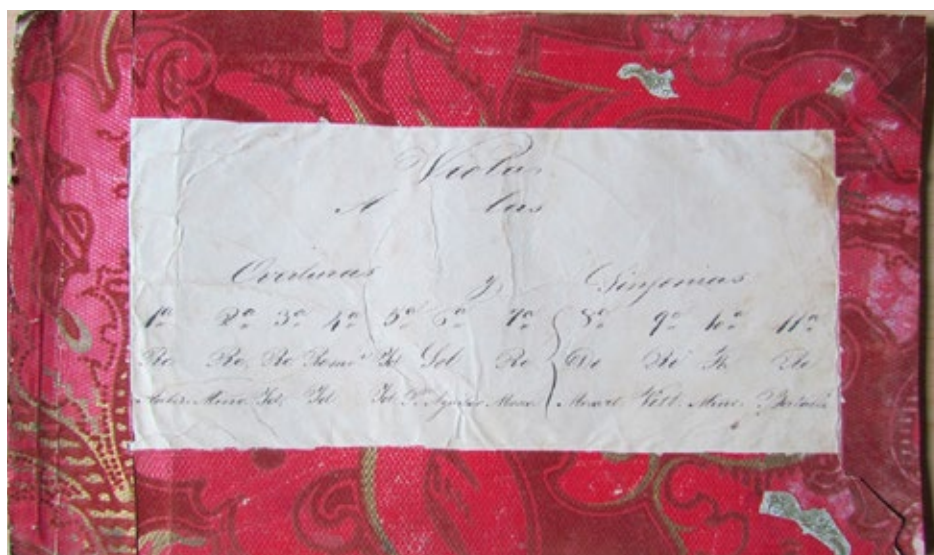


Figura 1. Portada de uno de los cuadernillos de *particellas* o partes.

La colección de cuadernos no contaba con partitura general (aquella en la que constan todos los instrumentos de la orquesta), sino solo las partes o *particellas* para cada instrumentista (véase Fig. 1). Se pudieron registrar un total de siete cuadernos manuscritos; poseían portadas artesanales en papel rojo estampado (quizá fueron encuadernadas de este modo en tiempo posterior) y sobrepegado en cada uno de los cuadernillos un papel blanco con la información de sus contenidos (que se repetía en todos), así por ejemplo:

“Viola

“A las Overturas y Sinfonías

“1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª { 8ª 9ª 10ª 11ª”

Las obras 1ª - 7ª correspondían a las *oberturas* y con la separación de una llave se indicaba que de la obra 8ª a 11ª eran las *sinfonías*.

Las portadas también incluyen nombres de autores y tonalidades de las obras:

“Overturas:

“Re Re Re Re me. Re me. Sol Re
 “Auber Miño Miño Miño Miño P. Aguilar Mosca”

Luego de la llave, se hacía constar las *sinfonías*:

“Sinfonías:

“Do Re Fa Re
 “Mosart [sic.] Vitt Miño Batallas”



Figura 2. Escudo o sello que consta en algunas páginas del manuscrito.

El papel de las *particellas* era blanco, papel que en algunos casos incluía un escudo seco grabado en relieve. Se supondría el escudo del Ecuador, al menos se aprecia al cóndor y las montañas similares al actual, pero trae en su contorno el epígrafe de República Boliviana. Especulamos que era quizá el posible nombre de la nueva república, pues estamos hablando de un tiempo cercano a la independencia: ¿habrá sido aquel uno de los posibles nombres para el país? Hemos saturado el color para que se pueda apreciar el escudo que de otro modo en esta impresión resultaría difícil de verlo (véase Fig. 2).

Los pentagramas fueron hechos a mano con algún mecanismo para que las líneas salgan equidistantes (véase figura 4); la tinta del manuscrito debió ser negra, pero, quizá por el tiempo, ha tomado un tono un tanto café. Los cuadernos corresponden a Flauta obligada, Flauta 1, Flauta 2; Violín I, Violín II, Viola y Contrabajo. Siete ternos de partituras. Al reverso del terno del violín 1 consta escrito: “Estas oberturas y sinfonías son 7 cuadernos”, lo cual daría a entender que la colección estaba completa.

Si bien, en el caso de la obra de Miño, esta señala: “sinfonía a toda orquesta”, se verifica una instrumentación es reducida: vientos, tres flautas (obligada, I y II) e instrumentos de cuerda frotada (violín I y II; viola y contrabajo); seguramente obedece al grupo de instrumentistas que se disponía en ese momento. Ignoramos si la obra se habrá ejecutado, no disponemos noticias de ello, pero por las enmendaduras hechas a las partitura, pudiera ser que sí.

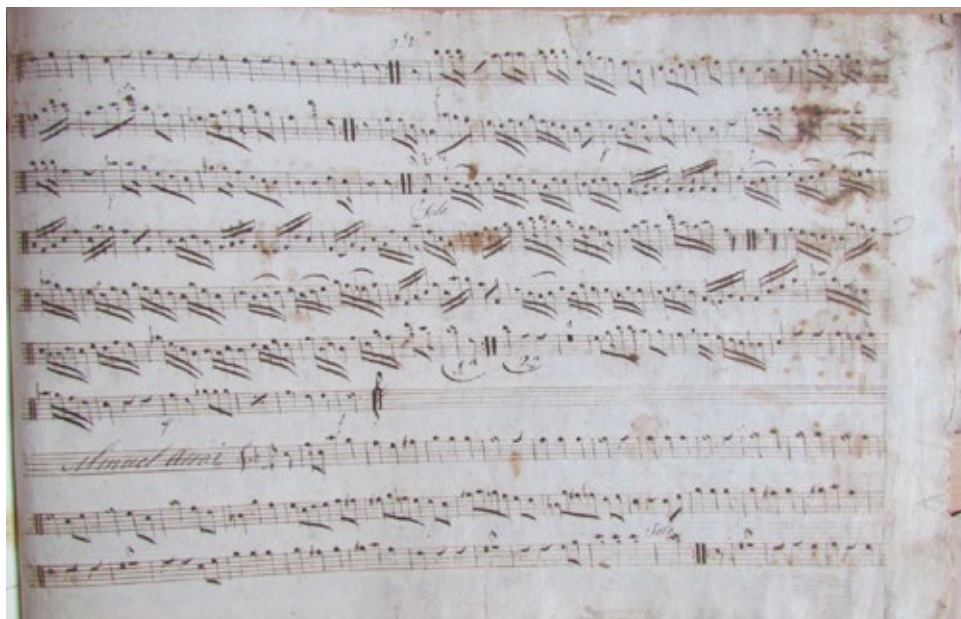
Respecto a su creador disponemos de muy poca información. Los Miño al parecer eran una familia de músicos quiteños. Juan Agustín Guerrero en su libro *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, señala a Miño como uno de los precursores en establecer escuelas, a modo de conservatorios particulares, en

Quito allá por 1810: “Al hablar de la Escuela reformadora del P. Mideros, como la más ordenada y perfecta, no debemos olvidar de otras particulares que se siguieron, como la de don José Miño, pariente del P. Mideros, del religioso franciscano Fr. Antonio Altuna, y la de don Crisanto Castro, todos discípulos del P. Fr. Francisco de la Caridad, también franciscano, español de nacimiento, y músico de muy vastos conocimientos (1876, p. 13).

Vemos pues que tenía un vínculo con religiosos de su tiempo; esto lo deducimos también porque hallamos otras dos obras de su pertenencia; la primera titulada *Quiteña: misa si bemol a 3 voces con todo instrumento del uso de Jn. Je. Miño*, siglas que corresponderían a Juan José Miño. Por el título de esta primera obra se podría pensar que el músico era de Quito vinculado a estamentos religiosos; el segundo documento es la *Colección para violín de tocatas antiguas y modernas...* de 1848; el punto musical de esta colección de partituras es similar al que consta en *Overturas y sinfonías*. Es posible, entonces, creer también que Miño haya sido violinista, por el documento mencionado y por la escritura y competencia que le da a este instrumento en su *sinfonía*. Gracias al apunte que consta en la sección que corresponde a la *Sinfonía* de Miño, la número 10 de los ternos, se sabe la fecha de la escritura de la obra: “Diciembre 29, 1840”. De todas, es la única obra que trae este dato.

La transcripción nos llevó algún tiempo y cierta dificultad por solo disponer de las *particellas*; y porque algunos rasgos de ortografía musical de la época tuvieron que ser deducidos para refuncionalizarla a los modelos de escritura contemporánea.

Figura 4. Aspecto de la escritura de la *sinfonía* de Miño, parte de flauta.



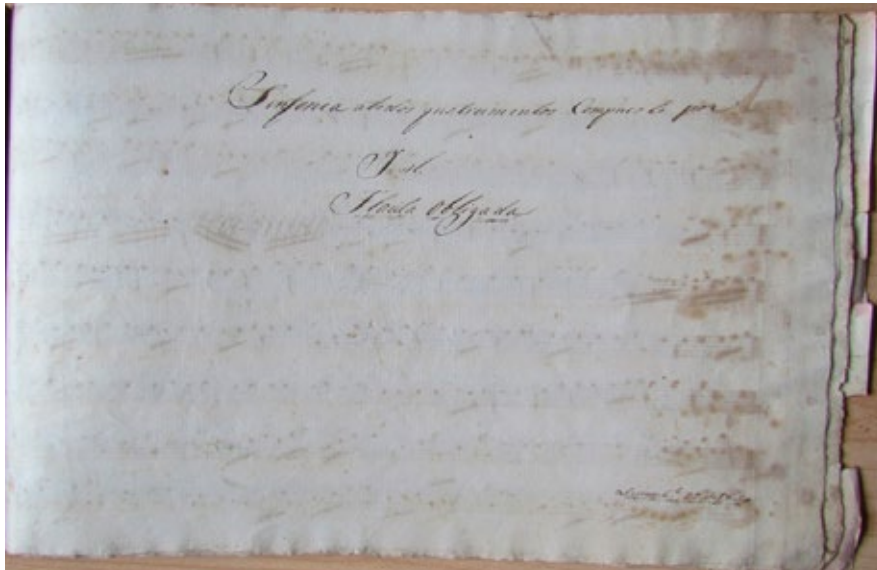


Figura 5. Título y fecha de la obra: *Sinfonía a todos instrumentos*, de José Miño; "Diciembre 29, 1840".

La obra está estructurada en tres partes, posiblemente dentro del modelo de la *sinfonía* italiana: una parte rápida (*allegro vivo*); una parte moderada (*andante moderato*) y una movida (*minuet assai*). Tiene un *Trío* a modo de *coda* en su parte final.

El juicio de su valor musical y de sus posibles influencias, italianas o francesas, habrá que analizarlo, a la luz de su tiempo de creación; sin embargo dentro del marco de la orquestación reducida que nos presenta Miño, se puede apreciar una arreglística muy lograda y una composición que en conjunto nos hacen considerar que estamos frente a un gran músico y creador ecuatoriano.

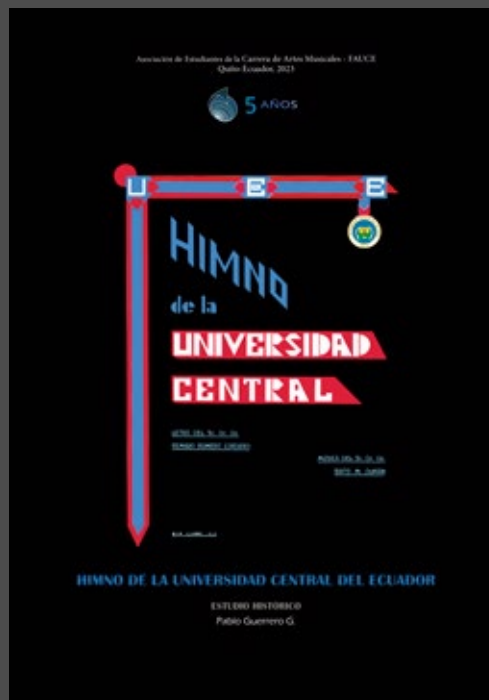
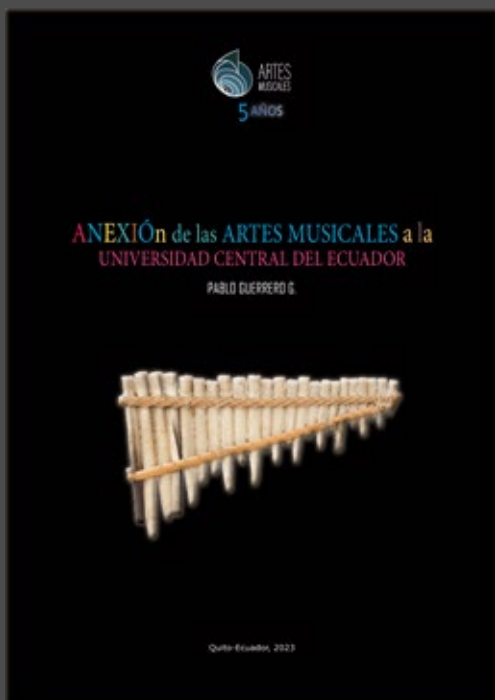
Parte de nuestra responsabilidad como investigadores es dar a conocer estos legados históricos, más aun tratándose de la primera *sinfonía* documentada en nuestro país. Tras su transcripción, hemos hecho llegar la obra a las maestras de la Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, Rocío Lima, a cargo de la organización del XXXI Encuentro Internacional de Flautistas-2023 y a la maestra Andrea Vela, directora de la Orquesta Experimental de la Universidad Central del Ecuador, para que la puedan estrenar (o reestrenar) en el presente año y que la ciudadanía pueda conocer una de las joyas documentales que la investigación musicológica ha podido recuperar.

Bibliografía:

Guerrero, J. A. (1876). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito, Imprenta Nacional.
Salgado Ayala, F. (26, julio, 1916). Un compositor nacional: música de Agustín Baldeón. *El Comercio*. Quito. p. 2.

2023

Publicaciones digitales por los cinco años de la CAM



PRODUCCIONES DE LA CARRERA DE ARTES MUSICALES
CON LA ASOCIACIÓN DE ESTUDIANTES DE MÚSICA -FAUCE

IMÁGENES DE LA MEMORIA

B.0917

HP04804

BIBLIOTECA
CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA
Fecha 19-11-61
Campa
Cena
Código
Folio No. 13.071

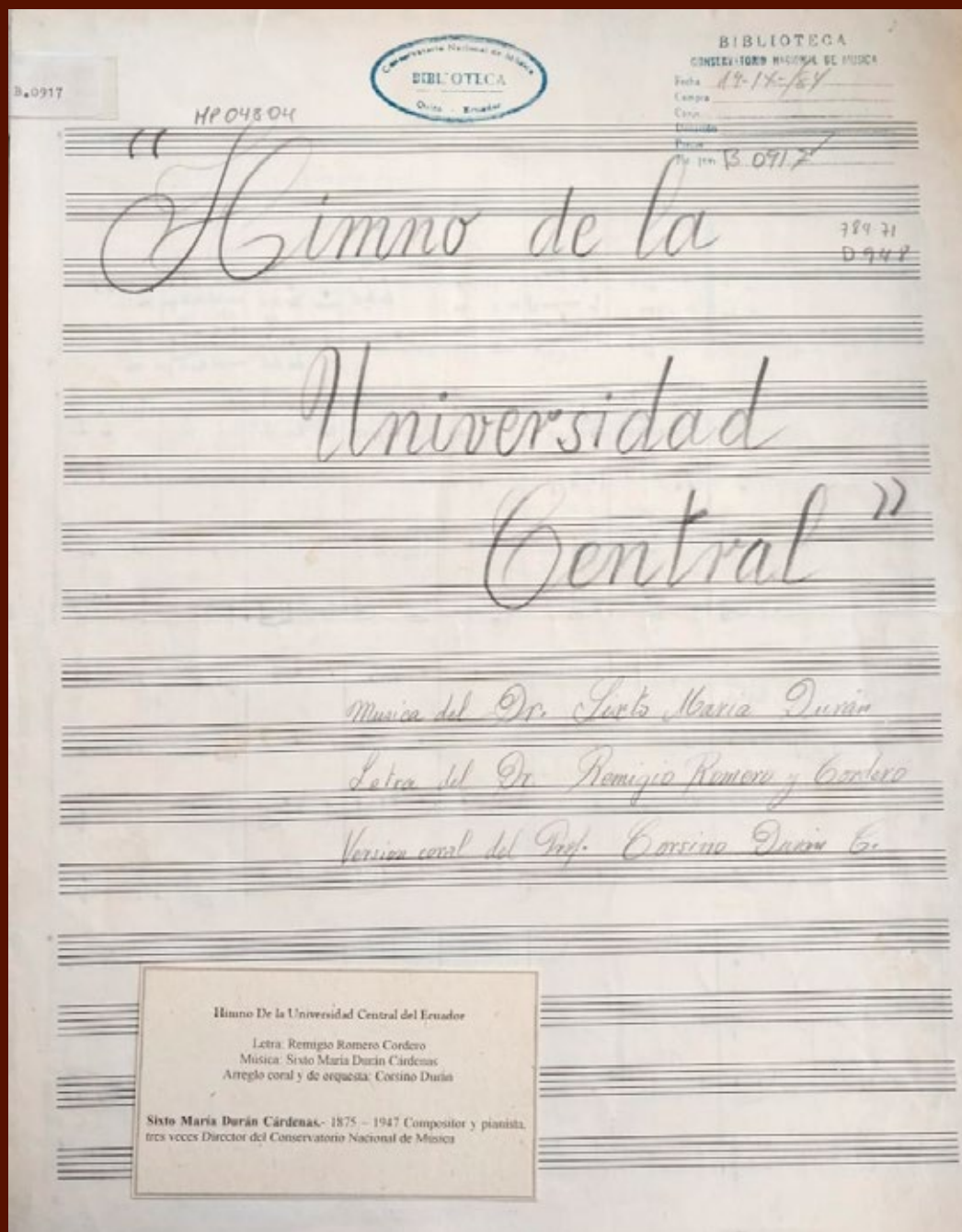
389 71
D 948

*Himno de la
Universidad
Central*

*Música del Dr. Sixto María Durán
Letra del Dr. Remigio Romero y Cordero
Versión coral del Prof. Corsino Durán G.*

Himno De la Universidad Central del Ecuador
Letra: Remigio Romero Cordero
Música: Sixto María Durán Cárdenas
Arreglo coral y de orquesta: Corsino Durán

Sixto María Durán Cárdenas - 1875 - 1947 Compositor y pianista,
tres veces Director del Conservatorio Nacional de Música



Portada de la versión sinfónica del *Himno de la Universidad Central del Ecuador*, realizada por el músico Corsino Durán, quien fuera director del Conservatorio. Manuscrito, Quito, años 60. Cortesía del Conservatorio Nacional de Música. Digitalización del Prof. Omar Toral.

NUESTRAS IMÁGENES



Segmento final de la obra *Manuela y Simón*. Teatro Nacional de la CCE. Quito, 24 Mayo, 2022.

Panorámica que recoge al grupo musical que participó en el montaje de *Manuela y Simón*. Teatro Nacional CCE. Quito, 24 Mayo, 2022.





La borondanga (bomba), causó una alegre reacción en el público. Manuela y Simón. Foto: Rafaela Santos.

En la parte frontal constan los profesores que estuvieron a cargo de la narración, danza, dirección orquestal y creaciones musicales. Manuela y Simón. Teatro Nacional CCE. Quito, 24 Mayo, 2022



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

PARTITURAS ECUATORIANAS

Históricas

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la
Universidad Central del Ecuador.
Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
Quito, 2023.

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



CORSINO DURÁN
Compositor ecuatoriano

ANACU RUJU

Sanjuanito ecuatoriano

ca. años 40

FLAUTA, CLARINETE Bb y VIOLÍN

Composición y arreglo: CORSINO DURÁN CARRIÓN



Itinerario de Musicología / Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.
Revista Edosonía, N° 3. Quito-Ecuador, 2023.

Anacu ruju

Sanjuanito ecuatoriano
ca. años 40's

Corsino Durán Carrión

(Azuay, 1911- Quito, 1975)

Arreglo: Corsino Durán, ca. 1940

[Allegro]

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Flauta (Flute), Clarinete Bb (B-flat Clarinet), and Violín (Violin). The second system includes parts for Fl. (Flute), Bb Cl. (B-flat Clarinet), and Vln. (Violin). The third system also includes parts for Fl. (Flute), Bb Cl. (B-flat Clarinet), and Vln. (Violin). The music is in 2/4 time and G major. The first system shows the initial four measures. The second system starts at measure 5 and includes first and second endings. The third system starts at measure 9 and includes first and second endings. The score is written in treble clef for all instruments.

13

Fl.

B \flat Cl.

Vln.

18

Fl.

B \flat Cl.

Vln.

22

Fl.

B \flat Cl.

Vln.

26

Fl.

B \flat Cl.

Vln.

30

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

1.

2.

This system contains measures 30 through 34. The Flute part has a melodic line with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The B♭ Clarinet and Violin parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

35

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

This system contains measures 35 through 38. The Flute part continues the melodic line, while the B♭ Clarinet and Violin parts play rhythmic accompaniment.

39

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

This system contains measures 39 through 43. The Flute part features a more active melodic line with eighth notes, while the B♭ Clarinet and Violin parts continue their accompaniment.

44

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

1.

2.

This system contains measures 44 through 48. The Flute part has a melodic line with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The B♭ Clarinet and Violin parts provide accompaniment.

Anacu ruju

Sanjuanito ecuatoriano
ca. años 40's

Corsino Durán Carrión

(Azuay, 1911- Quito, 1975)

Arreglo: Corsino Durán, ca. 1940

[Allegro]

The musical score is written for Clarinet B \flat and consists of nine staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked [Allegro]. The score begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The first staff contains the initial melody. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11 and includes a first ending bracket. The fourth staff starts at measure 17 and includes a second ending bracket. The fifth staff starts at measure 23. The sixth staff starts at measure 29 and includes a first ending bracket. The seventh staff starts at measure 34 and includes a second ending bracket. The eighth staff starts at measure 39. The ninth staff starts at measure 43 and includes two first ending brackets. The piece concludes with a double bar line.

Anacu ruju

Sanjuanito ecuatoriano
ca. años 40's

Corsino Durán Carrión

(Azuay, 1911- Quito,1975)

Arreglo: Corsino Durán, ca. 1940

[Allegro]

The musical score is written for a flute in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece is marked [Allegro]. The score consists of eight staves of music, with measure numbers 6, 13, 21, 25, 29, 37, and 42 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 13. Dynamic markings include accents (>) and breath marks (v) above notes in measures 21, 25, and 29. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Anacu ruju

Sanjuanito ecuatoriano
ca. años 40's

Corsino Durán Carrión
(Azuay, 1911- Quito, 1975)
Arreglo: Corsino Durán, ca. 1940

[Allegro]

6

11

18

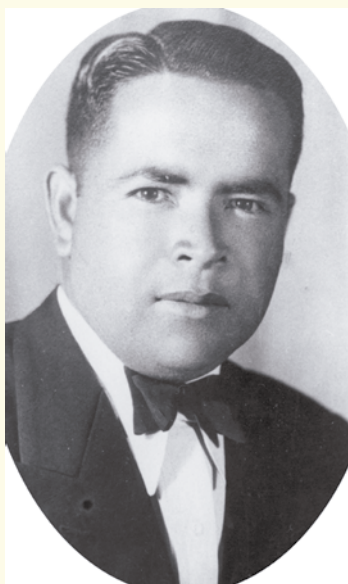
24

30

36

42

CORSINO DURÁN CARRIÓN



CORSINO DURÁN CARRIÓN

Santa Isabel (Azuay), 30 diciembre, 1911- Quito, 14 enero, 1975.
Violinista y compositor.

A los 13 años recibió de su madre, como regalo, un violín que definiría su vocación por ese instrumento. En 1932 se trasladó a Quito y, gracias a una beca que le fuera otorgada por el director del Conservatorio, Sixto María Durán, se radicó definitivamente en la capital.

Fue persona activa dentro del área musical y política del Conservatorio; formó parte del Comité Estudiantil; fue expulsado por dos ocasiones del plantel (1937, 1939). Más tarde sería nombrado profesor (1943) de violín y, luego, de organología, armonía y dirección coral; además se haría cargo del Coro del Conservatorio. Llegaría a ser director de la institución de la que había sido expulsado. Admiró al político chileno Salvador Allende.

Conformó en 1942, el Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos (SEDAM). El objetivo de ese gremio era luchar por la reivindicación de los derechos del músico. En 1947, Durán, propuso al SEDAM se emprenda una campaña pro creación de una orquesta sinfónica. Durán sería el pilar fundamental en la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, junto al Sedam y a Juan Pablo Muñoz Sanz; se

sumarían también la Unión Nacional de Periodistas, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Universidad Central del Ecuador y la Sociedad Filarmónica de Quito.

Durán participó en diversos concursos organizados por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Ministerio de Educación, la Sociedad Filarmónica, etc., obteniendo varios primeros premios en composición. Creador de tendencia nacionalista que desarrolló un estilo que planteaba renovación de la música académica ecuatoriana. Entre sus obras podemos mencionar: *El ocaso del Tahuantinsuyo* (poema sinfónico); *Chirimía* (suite); *Chaquiñán, Ñucanchipac yarahui, Cantar quiteño* (sanjuanitos); *Añoranzas* (romanza ecuatoriana); *Tu recuerdo es la luz, Cómo has cambiado* (pasillos), etc. Su obra se caracteriza por el esmerado tratamiento melódico-armónico.

En 1961, el Consejo de la Universidad Central del Ecuador le nombró Director Técnico del Conservatorio. La junta militar clausuró -en 1964- la Universidad y por ende el Conservatorio que se hallaba anexo a ella, y Durán fue cancelado; luego estaría al frente de la institución nuevamente hasta 1968. Fue Presidente de la Junta de la OSNE, instrumentista, arreglista y participó en la conformación de varias agrupaciones musicales así como un constante y fervoroso organizador de coros. El compositor Gerardo Guevara (1930-) quien lo trató y compartió actividades musicales con él, le dedicó una de sus composiciones: *Sanjuanito en homenaje a Corsino Durán*. Anaco (en quichua *anacu*) es una prenda de vestir de las comunidades indígenas de la zona sierra del Ecuador. La obra, *Anacu ruju* (Anaco rojo), originalmente es creación para piano solo.

Fuente:

Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito, CONMMÚSICA.



Itinerario de Musicología / Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.
Quito-Ecuador, 2023.

PARTITURAS ECUATORIANAS

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



Contribución creativa de los estudiantes de la Carrera

MARTÍN CASTILLO

(Quito, 6 enero, 1996-).

Inició sus estudios musicales a los 12 años en el Conservatorio Mozarte. Actualmente es estudiante de la Carrera de Artes Musicales de la FAUCE. Como pianista se ha presentado en la Casa de la Música y en el Teatro Bolívar de Quito. Desde el año 2019 empezó su tarea en arreglos y creación musical. En el 2023 realizó la creación de una serie de obras en diferentes estilos titulada *Music for Beauty*. “En el futuro tengo el sueño de viajar fuera del país para especializarme en composición musical y continuar creando para grupos de danza, y composición de música para cine”.

ELOÍSA

Pasillo ecuatoriano que busca ejemplificar algunos de los recursos compositivos que tiene este género. Tiene una introducción, una parte A y una parte B. Esta obra se la dedico a mi sobrina Eloísa Castillo y a mi abuela Eloísa Gortaire una persona que dio su vida al servicio de los más necesitados y quien fue mi primera maestra de piano, lastimosamente falleció cuando yo tenía 16 años.

Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes de la
Universidad Central del Ecuador.
Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana.
Quito, 2023.

Eloísa

Pequeño pasillo para piano

Para mi sobrina
quien lleva el nombre
de su bisabuela

Quito, febrero 2021

Martín Castillo Araujo

Introducción

Moderato ♩ = 92

Piano

espress.
p

cresc.

Pno.

mp

(A) Allegro ♩ = 120

Pno.

mf

Pno.

p

mf

Detailed description: The score is for a piano introduction in 3/4 time. It begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is Moderato at 92 beats per minute. The first system shows the piano part with dynamics 'espress.' and 'p'. The second system continues with a 'cresc.' marking. The third system is marked 'Pno.' and 'mp'. The fourth system is marked '(A) Allegro' at 120 bpm and 'mf'. The fifth system is marked 'Pno.' and 'p', with a '13' above the first measure. The sixth system continues with 'mf'.

Pno.

17 *mp* *mf* *f*

Pno.

21 *mf* *f*

(B)

Pno.

25 *p* *f* *p*

Pno.

29 *f* *mf*

Pno.

32 *f*

ADRIANA AGUILAR M.



MEMORIA DE LOS CANTOS
INDÍGENAS Y CAMPESINOS
DE TAMBILLO VIEJO

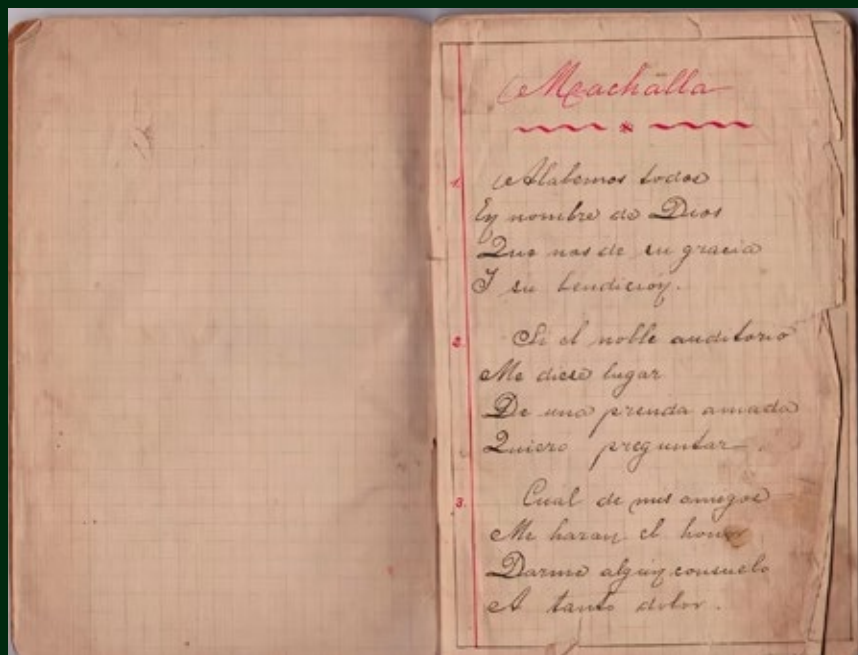
Edosonía, n° 03, p. 82-90. Quito, 2023.

Debajo de aquel libro se encontraba una pequeña libreta verde que se veía antigua. Me la entregó. Al abrirla y empezar a ojear las desgastadas páginas, noté que eran versos, como poemas escritos a mano. Mi abuelito se levantó de la silla y me dijo: “ese es el Mashalla de mi papá”. Se puso a cantar “mashalla, mashalla” mientras su cuerpo danzaba alegremente. “Esto era para los matrimonios indígenas”, me dijo [...] Desde ese momento no pude sacar esa palabra de mi cabeza. Era *kichwa*.



MEMORIA DE LOS CANTOS INDÍGENAS Y CAMPESINOS DE TAMBILLO VIEJO

ADRIANA AGUILAR MOLINA¹



Resumen

El texto que aquí se presenta corresponde a un avance de investigación sobre cuatro cantos de origen indígena y campesino que fueron recopilados en Tambillo Viejo en la primera mitad del siglo XX. Ya que el registro de los cantos corresponde a un manuscrito inédito, el problema que plantea esta investigación es de carácter histórico y etnográfico, pues a través del archivo y la memoria local se busca conocer la música que se cantaba hace un siglo en el barrio más antiguo de la parroquia, considerado el origen de su árbol genealógico (Quillupangui, 2010, 60). A continuación, se socializan algunas pistas que están guiando el levantamiento de información con el propósito de que, una vez concluida la investigación, los hallazgos contribuyan al patrimonio documental de Tambillo, así como al acervo musical del país; pero también que nutran las reflexiones acerca de las relaciones interétnicas durante el sistema hacendatario.

¹ Socióloga con mención en Ciencia Política (PUCE). Magíster en Antropología (FLACSO, Ecuador). Estudiante de la Carrera de Artes Musicales de la Universidad Central del Ecuador. Correo: asaguilarm@uce.edu.ec

¿Etnógrafo amateur o cantor?

Francisco Aguilar Bohórquez (ca.1900-ca.1956)², mi bisabuelo paterno, fue el administrador de la Hacienda Tambillo Altoo³, y quien le heredó a mi abuelo, Víctor Manuel Aguilar Moya (1924-2012), una libreta escrita a mano que contiene los versos de cuatro cantos de origen indígena-campesino de la sierra-norte ecuatoriana, recopilados en Tambillo Viejo, un barrio de la parroquia rural Tambillo, perteneciente al cantón Mejía, de la provincia de Pichincha. *Mashalla*, *Cachunlla*, *El arrayán* y *Loa del infeliz cuy*, son los cantos que Francisco Aguilar registró a inicios del siglo XX, según se puede inferir de las fechas anotadas en otras páginas del manuscrito, que corresponde a transcripciones de documentos y cartas enviadas entre terratenientes, desde 1904. Aunque por ahora se desconocen las razones de la existencia de esta libreta, se maneja la hipótesis de que el contacto diario con los huasipungueros y jornaleros de la hacienda dio origen a una relación de compadrazgo en la celebración de las fiestas privadas; al tiempo que reflejaba la necesidad de mi bisabuelo por aprender el lenguaje y las formas “cultas” de expresión de sus patrones.



Figura 1 y 2. Francisco Aguilar Bohórquez junto a su esposa y familiares. Fuente: Archivo fotográfico, Víctor Manuel Aguilar Moya.

Como se verá más adelante, el *Mashalla* (yernito) y el *Cachunlla* (nuerita) corresponden a un solo canto, distribuido en estrofas, orientado a dar consejos para el matrimonio. Sin embargo, en las investigaciones previas realizadas desde la musicología y la antropología, se ha considerado al *Mashalla* como el nombre único de este canto, omitiendo al *Cachunlla*, el nombre registrado por Francisco Aguilar para la segunda parte del mismo. En este sentido, la transcripción de mi bisabuelo da un total de 79 cuartetos; mientras que la de Juan León Mera, publicada en *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892), considerada la más antigua, alcanza las 61 cuartetos, sin esta distinción. Otro elemento relevante es que el *Mashalla* de este autor

2 Al ser una investigación en curso, aún no se ha logrado conseguir las partidas de nacimiento y defunción.

3 Esta hacienda ubicada en la provincia de Pichincha, perteneció a Joaquín Mancheno y Chiriboga entre 1896-1927; y luego a su hijo Joaquín Mancheno y Dávalos entre 1927-1930 (Marchán y Andrade 1986, 364-366). Tambillo es una de las parroquias rurales del cantón Mejía, ubicado al sur de la provincia de Pichincha.

culmina con la bendición católica, mientras que el de Francisco Aguilar insinúa la posibilidad de que era él quien lo cantaba:

*Ea pues señores
Darán el perdón
En cualquiera falta
De aquista canción*

*Ea pues señores
Ya esto se acaba
A ver un frasquito
Para el que cantó*

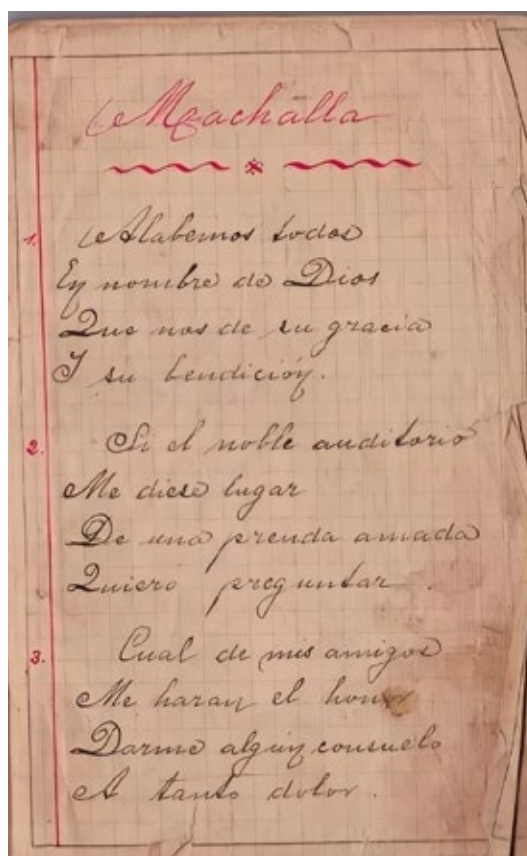


Figura 2. Mashalla de Francisco Aguilar Bohórquez. Fuente: Archivo, Víctor Manuel Aguilar Moya.

Se ha tomado como punto de partida introducir los cantos del *Mashalla* y el *Cachunlla* para respetar el orden del manuscrito original, donde la transcripción de cada canto indica de manera textual el que le sigue, a manera de repertorio musical popular. En una conversación con el etnomusicólogo Juan Mullo, este menciona que después de aconsejar a la pareja de recién casados -con el *Mashalla*-, se daba paso a la fiesta o celebración del matrimonio, y por lo tanto los asistentes empezaban a cantar *El arrayán* y luego la *Loa del infeliz cuy*, versos jocosos que recitaban hombres y mujeres para crear un ambiente de algarabía. Con esta idea se puede presumir que la libreta de Francisco Aguilar contiene los cantos que conformaban un ritual de matrimonio indígena o campesino. A continuación se detallan algunos elementos del *Mashalla* que permiten mirar el manuscrito en relación a otros trabajos de investigación.

EL MASALLA.

Acostumbran á cantarlo los indios en sus casamientos
á manera de consejo á sus hijos.

Moderato.

PIANO. *Muy ligado.*

En 1883 se publican los yaravíes recogidos por el quiteño Juan Agustín Guerrero (aunque no se menciona su nombre en la publicación), en las *Actas del Congreso Internacional de Americanistas*. Madrid, 1881. AEQ.

Acerca del *Mashalla*

De acuerdo a los registros musicales y etnográficos encontrados, el *Mashalla* (yernito, o yerno mío), es un canto matrimonial popular de la sierra ecuatoriana compuesto por cuartetos o estrofas de versos que sirven como consejos a la pareja de recién casados, indígenas o mestizos (Mera 1892; Guevara 1954; Moreno 1957, 1972). En investigaciones recientes se indica que entre los rituales de matrimonio de varias parroquias rurales de la provincia de Pichincha, como: El Tingo, Alangasí, Píntag, Pifo, Checa, Calderón, Llano Grande y San José de Cocotog, este canto se mantiene vivo en la memoria de sus habitantes (Naranjo 2007, 251; Navas 2012). En Llano Grande, por ejemplo, Miguel Muzo es el encargado de cantar las 21 estrofas que aún perviven en la memoria local, mientras que en San José de Cocotog, Ramiro Loachamín canta 9 estrofas (Navas 2012, 146).

Cronológicamente, el primer registro musical del *Mashalla* se encuentra en *Yaravíes quiteños* (1883) de Juan Agustín Guerrero Toro, quien definió a este canto como una costumbre de consejos de los indios en los casamientos de sus hijos ([Guerrero T.], 1883, IX). Luego, Juan León Mera lo incluyó en *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892) como “la composición popular más antigua [...] y la más cantada en las bodas especialmente del campo [...] larga, y en versos de seis sílabas, de pedestre lenguaje y vacilante armonía; en la que un cantor, a nombre de los padres y padrinos, daba consejos de comportamiento a los recién casados. Solo el estribillo: *mashalla, mashalla, cachunlla, cachunlla*, se cantaba en quichua” (Mera 1892, V-VI). Como se mencionó anteriormente, la recopilación de Juan León Mera consta de 61 cuartetos de versos, que el autor analiza en el siguiente orden:

Promocional de discos RCA Victor, en donde consta como parte de los registros grabados para esta casa discográfica, *El mashalla*, canto tradicional, en la interpretación de Dúo Benítez-Ortiz (Gonzalo Benítez y Bolívar Ortiz). Quito, 1943. AEQ.



1. La madre de la novia se presenta y hace como que busca a su hija, y el cantor, que es regularmente el mismo que tañe el arpa, comienza.
2. Después de esta manifestación de pena [...] siguen los consejos.
3. Tras estas generalidades, entra la madre en lo menudo y cotidiano de la vida.
4. Siguen unos cuantos consejos llenos de prudencia, que pudieran servir no sólo a las novias del pueblo [...] Luego la plática se dirige al novio.
5. Viene enseguida un encargo a los padrinos, que con su buen ejemplo deben aleccionar a sus ahijados; y por remate un diálogo de despedida entre la madre y la hija, y la bendición a los recién casados (Mera 1892, XVI-XVIII).

Por otro lado, dentro de las producciones discográficas del siglo XX, Guerrero G. (2004) menciona que por 1942 el Dúo Benítez-Ortiz grabó una versión de este canto en ritmo de *tonada*⁴ para RCA Víctor (2004, 895). Y catorce años después, Darío Guevara en *Presencia del Ecuador en sus cantares* (1954), lo definió como “una dramatización epitalámica que se desarrolla al son de una música triste que se diluye como narcótico entre los asistentes, para reventar la paradoja del buen humor” (1954, 118); concluyendo que esta melopeya casera sintetizaba “una fase importante de la vida nacional en la sierra ecuatoriana [...] con

4 Se escribe en 3/8, ejecutada por un solo golpe de mano y que torna más claro el compás enfatizando su acentuación. Su origen es indudablemente serrano y se distingue al describir el paisaje andino. En sus textos relata hechos colectivos como las cosechas, pero con el tiempo dejó de ser una danza campesina y amplió su espectro al utilizarse en canciones de matrimonios, bautizos, ceremonias y fiestas (Pazmiño 2013, 19).

todo el significado de la sencillez campesina y el alma mestiza de la serranía” (1954, 130). Posteriormente, en 1957 Segundo Luis Moreno definió a este canto así:

El *Mashalla* [...] es cantado por el padre indio con la ocasión de las nupcias de sus hijos, a manera de consejo [...] en castellano existe una serie bastante dilatada de estrofas, las que, en general, se contraen a aconsejar a los recién casados y a ponerles al tanto de todos sus deberes de esposos y de futuros padres. En muchas poblaciones de la sierra practica la gente campesina la costumbre de cantar “El Mashalla” la noche de los desposorios. Los consejos son cantados por los padres de los contrayentes o por alguna persona que hace sus veces en el canto. Los concurrentes que forman el coro en este conjunto, contestan, después de cada estrofa, con las palabras “mashalla, mashalla, cachunlla, cachunlla”, que significa “yernito, yernito, nuerita, nuerita” (Moreno 1957, 83-84).

En 1972 este autor amplió la información acerca de los preparativos rituales de este “canto matrimonial privado de los indios”, indicando que era el alcalde de una parcialidad quien al recibir una denuncia de algún enamoramiento entre jóvenes, y de ser comprobada, llamaba a realizar el *mañay* (pedido), es decir, el pedido de consentimiento de los padres para el matrimonio de su hija, que lo realizaba un padrino escogido por el novio en la casa de la novia ante parientes y amigos; y previa entrega del “mediano” (obsequio comestible: pavo, gallina, cuyes, guisados con papas, huevos, lechugas, etc.). Efectuado el compromiso, los “ñaupadores” (los que pasan) y los padrinos, cumplían estas funciones el día del matrimonio:

Por la tarde -apenas puesto el sol- conducen a los novios a su habitación para hacerlos acostar. Una vez en ella, el ñaupador y el padrino, sucesivamente, dan sabios consejos al novio, relacionados con su nuevo estado, mientras la ñaupadora y la madrina hacen lo mismo con la novia. El padrino y la madrina desvisten a sus respectivos ahijados, forman sendos atados con sus ropas, que los cargan a las espaldas, y, acompañados del maestro arpista, cantan el mashalla (Moreno 1972, 192-193).

Moreno (1972, 194) sostiene que el *Mashalla* es un *yaraví*⁵; sin embargo, en la década del setenta se puede encontrar una versión cantada en ritmo de *danzante*⁶ del Dúo Villagómez-Pozo; y una versión instrumental en ritmo de *tonada* de Los Corazas, un grupo de música con pensamiento indigenista (Carrión 2014, 474). Pero más allá de estas versiones que solo sugieren que este canto no pasó desapercibido entre las empresas discográficas ecuatorianas del siglo XX; la relevancia histórica del *Mashalla* es que en las últimas décadas, su canto ha logrado permanecer en la memoria de los habitantes de algunas parroquias rurales de la provincia de Pichincha, como Alangasí.

5 Contiene el ritmo de 6/8. Antiguamente, junto al tamboril, se usó con el método de palmoteo rítmico de las manos. En Ecuador toma un aire profundo, sentido hasta el fondo. Muchos yaravíes contienen un lamento doliente, al igual que el “triste” y el “tondero” peruano. Algunos analistas lo consideran como la música del desarraigo y el marginado, debido a la tristeza y lamento que predominan en su naturaleza (Pazmiño 2013, 49-50).

6 La forma musical del danzante se fusiona con la tonada, como dos ritmos hermanos. Ambos se escriben en compás de 3/8 y pueden tocarse simultáneamente. El danzante tiene un aire lento y expresivo. Se lo utiliza como danza ritual o evocativa en cualquier ceremonia o festividad del año (Pazmiño 2013, 23-24).

En esta parroquia un habitante cuenta que previo al matrimonio el novio debía realizar tres *shimi shitay* (pedido de boca), es decir, entregar licor y obsequios comestibles (frutas, mote, papas, cuyes, chicha) para los padres de la novia, la familia, y el que sabía cantar el *Mashalla*, (Naranjo 2007, 246). Así, aunque este ritual de bodas es tradicionalmente indígena, Naranjo (2007) sostiene que su recuerdo se filtró en la vida de los habitantes mestizos de esta provincia, quienes participaban y conocían de esta celebración; de ahí que frases como: “yo fui madrina de un matrimonio indígena” o “le llevaban a mi tío a cantar el Masaya”, todavía se escuchan con frecuencia (2007, 251).

El mashalla es un ritual matrimonial que se basa principalmente en el consejo, es decir, que todo su desarrollo ceremonial, se lo realiza con el fin de dar una suerte de indicaciones (convenidas implícitamente por la comunidad) de cómo tienen que ser y comportarse los que van asumir su rol de marido y mujer. Se lo hace por medio de un canto, “una canción de largos versos de consejos al novio y la novia”, originalmente efectuado en quichua, pero que también se lo recitaba en castellano. Regularmente en cada pueblo, existía una persona que conocía este canto, por lo que era obligación de los padrinos conseguirla, “eso (el mashalla), ya corre por cuenta de los padrinos, los padrinos tienen que buscarse el que cante el Masaya” (2007, 251-252).

Empezando el trabajo de campo

Citando a Marinas y Santamaría (1993), Pujadas (2000) sostiene que frente a los análisis de la globalización, en los que se privilegian los procesos de homogeneización cultural, surge una reacción metodológica por el síntoma biográfico, o “el interés creciente por los procesos de la memoria individual, grupal y colectiva, una voluntad de rescatar las historias particulares (de género, de clase, de país, de linaje) que tratan de abrirse paso a través de los discursos canónicos de la historia” (2000, 128). Así:

La construcción de la memoria, junto a las formas de afirmación de la identidad individual, así como las manifestaciones del ‘yo’, reflejadas en las autobiografías y en otros tipos de documentos personales, nos muestran una pluralidad de voces y de sensibilidades en la interpretación de la realidad social [...] La voz de los sin voz [...] las personas subalternas por criterios de raza, religión, sexo o clase, generan un enorme enriquecimiento, tanto en el trabajo histórico como en el etnográfico [...] sirviendo a la vez de impugnación de los modelos autoritarios y unidireccionales de interpretación social (2000, 129).

Dado que el registro escrito de los cantos del *Mashalla*, *Cachunlla*, *El Arrayán* y la *Loa del infeliz cuy*, son una herencia familiar, primero se aplicará la técnica de la entrevista semiestructurada con los miembros de la familia -residentes en Quito y Tambillo-, que conocen la historia individual y colectiva de Francisco Aguilar siendo administrador de la Hacienda Tambillo Alto. Luego se aplicará la misma técnica con adultos mayores que el GAD parroquial ayudará a identificar entre la población del barrio Tambillo Viejo, para intentar recoger las reminiscencias de estos cantos y sus funciones. En paralelo, se planifica una visita a la Hacienda Tambillo Alto para revisar su archivo, en el caso de que exista, y poder comparar la libreta con documentos adicionales. Para cada encuentro se contará con una guía de observación y/o preguntas, y se elaborará un registro escrito y audiovisual.

Bibliografía:

- Carrión, Oswaldo. 2014. *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana*, tomo I. Quito: Ediciones Duma.
- Guerrero G., Pablo. 2004. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, tomo II. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMÚSICA).
- [Guerrero, Juan A.]. 1883. “Yaravies Quiteños”. *Congreso Internacional de Americanistas*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- Guevara, Darío. 1954. *Presencia del Ecuador en sus cantares*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Marchán, Carlos y Bruno Andrade. 1986. *Estructura Agraria de la Sierra Centro-Norte, 1830-1930. Tomo IV. Conformación orgánica de las familias terratenientes*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Mera, Juan León. 1892. *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito: Imprenta de la Universidad Central del Ecuador.
- Moreno, Segundo. 1957. “El Mashalla-Mode Aa incomplet. Colección de J. de la Espada”. *La música de los incas*, 83-84. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreno, Segundo. 1972. *Historia de la música en el Ecuador*, Vol I. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Naranjo, Marcelo. 2007. *La cultura popular en el Ecuador*, tomo XIII. Pichincha, 240-260. Cuenca: Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares.
- Navas, Myriam. 2012. *Estudio del canto ritual del Mashalla en las comunas rurales de Llano Grande y San José de Cocotog del Distrito Metropolitano de Quito, en su contexto histórico y actual*. Tesis de Maestría. Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).
- Pazmiño, Terry. 2013. *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Quillupangui, Mariela. 2010. *Memoria de mi pueblo*. Consejo Provincial de Pichincha.
- Pujadas, Joan. 2000. “El método biográfico y los géneros de la memoria”. *Revista de Antropología Social*, 127-158.

Manuela y Simón



LA VUELTA DEL MÚSICO POSTPANDEMIA: EL BAILE DE MANUELITA CON MASCARILLA. IMPRESIONES PERSONALES

Darío Gordón
(Estudiante de Musicología)

Este ensayo busca, desde una perspectiva post pandemia, abordar una temática subjetiva sobre mi experiencia en la Orquesta Independencia –en la que actué como ejecutante de instrumentos andinos-, conjunto constituido por 60 músicos, que presentó la obra *Manuela y Simón: música de cuando Quito se declaró libre*. La música de este evento estuvo constituida por arreglos que se hicieron de partituras de la época independentista.

Volver a la “normalidad”, después de diferentes medidas de restricción sanitaria, como el aislamiento social, que se extendió por cuatro semestres, modificó la forma del diario vivir de cada estudiante universitario. El virus SARS-CoV-2 (OMS) provocó una serie de eventos desafortunados infectando a varias personas alrededor del mundo y ocasionando, como principal síntoma, una serie de complicaciones respiratorias que conllevaron a cuadros clínicos severos. Independientemente de la edad, cualquier persona puede contraer COVID-19, enfermarse gravemente e incluso morir. Esas fueron algunas de las circunstancias, en relación a la crisis

sanitaria, en las que se llevó a cabo el evento multidisciplinar propuesto por la Carrera de Artes Musicales: *Manuela y Simón*.

Mi participación en algunos procesos de la realización del concierto, a través estas breves impresiones, quiere contribuir con una idea de lo sucedido en el programa.

El evento se llevó a cabo en el Teatro Nacional de la Casa de las Culturas Benjamín Carrión el 24 de Mayo, a cargo de las cuatro Carreras de la Facultad de Artes: Música, Danza, Artes Plásticas y Escénicas. En este escenario, que el público capitalino abarrotó, se pudo apreciar un espectáculo que reunía música, danza, proyecciones audiovisuales, y narración de una temática histórica relacionada a la Batalla de Pichincha y al Bicentenario de la Independencia de América. El evento artístico, permitió además renovar las ideas de liberación de las estructuras dominantes actuales, desde el pensar, vivir y sentir en el Quito postpandemia.

La música es una pregunta y respuesta de lo no observable, lo abstracto, lo subjetivo, lo invisible. La pregunta del concierto estaba planteada a través de las ideas que propugnaron independencia y la respuesta vinculada a aquel anhelo humano, que llamamos libertad.

Manuela y Simón es la historia americana en notas musicales, de aspectos relacionados a la justicia y esperanza. La música permite darle sentido a lo que hacemos, y contiene un significado que va más allá de nuestro sentido común. Es un invento que permite sobrellevar los momentos más angustiantes y alegres de la vida; es una forma también de liberarse; la música fue pues nuestra libertad e independencia en tiempos de cuarentena.

En los ensayos se presentaron

varias dificultades para la interpretación correcta de las obras, puesto que 2 o 3 horas de estudio no eran suficientes para ensamblar cada tema, se necesitó de varios días y varias horas extras de las planificadas en la organización general para sobrellevar el producto final. Por su parte, la tarea de reunir a varias personas para montar la Orquesta Independencia postpandemia no fue nada sencillo por las restricciones del COE (Centro de Operaciones de Emergencia), pues, se necesitó de varios permisos y documentos administrativos para ensayar en el Teatro de la Facultad de Artes, así como para la presentación en el espacio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

En los repasos se notó que los participantes mantenían los protocolos sanitarios, con distanciamientos prudentes y el uso obligatorio de mascarilla; se evidenciaba en ellos la predisposición de hacer bien las cosas y ayudar en lo que falte, desde la limpieza del escenario y camerinos, armar atriles, trasladar instrumentos, hasta organizar amplificación, micrófonos, posicionamiento de sillas para los ejecutantes y narradores. Con ello se logró niveles de responsabilidad, puntualidad, disciplina, y mantener un orden adecuado, que dejó ver las ganas de hacer arte, de promoverlo y desarrollarlo a pesar de los contratiempos.

Es sorprendente que después de más de dos años de educación virtual y aislamiento, perdure aquella magia de las expresiones artísticas en el escenario. Los sonidos ancestrales de la quena, el cununo, el guasá, marimba afro, zampoñas convertían algunas obras del concierto, en cuentos fantásticos llenos de vida e historia y permitían sentir extremas emociones con cada vibración de los instrumentos de la orquesta, el coro, la narración y las proyecciones audiovisuales.

Una de las preocupaciones fue el

posible contagio entre estudiantes; como en efecto ocurrió con algunos participantes, a quienes el Covid19 llevó a la casa y a cuarentena. Esto mantuvo la expectativa de lo que pudiera o no pasar para el concierto final, pues en cada línea o cuerda de la orquesta se necesitaba una precisión y claridad para que el mensaje musical de las obras se plasme óptimamente.

Se trabajaron 16 obras musicales, de las cuales: *Makana- Pacarina (amanecer)* fue la que, a modo de *obertura*, abrió el programa mostrando sonoridades andinas y creando interés y expectativa en la audiencia. Otras obras recrearon la imagen de aquellos procesos radicales de la revolución francesa y su influencia, tales como *El Jacobino*, *La guillotina*, *Tono de la cuchilla*. Aquí, resaltan los nombres de Juan Carlos Panchi y Pablo Guerrero, ambos profesores de la carrera y arreglistas musicales.

La Junta (1809) es una obra musical inspirada en el documento político que recogía los ideales de un gobierno soberano, libre de la subyugación de la corona española; esta *Junta* de próceres fue reprimida y sus componentes fueron asesinados en 1810. Una de las coplas que fueron parte del programa, evocaba las razones políticas de los insurgentes: «O somos libres o no, ¡Viva la Junta! Si libres no hemos de ser, más vale como los Incas, sepultados perecer y no de España ser fincas». El arreglo –por cierto bien logrado– lo realizó el músico Eugenio Auz Sánchez, conocido director coral y compositor.

El yaraví *La derrota del Panecillo* (1812), despertó en los estudiantes mucho interés por su melodicidad autóctona, la cual fue aprovechada y bien manejada por el arreglista dándole características sonoras de nuestro tiempo. Ella nos habla sobre la contienda ocurrida en Quito denominada la “Batalla del Panecillo”, en

donde fueron contenidos los insurgentes quiteños y acorralados para finalmente ser fusilados. El arreglo lo realizó el maestro Cesar Santos Tejada, también catedrático de la Carrera de Artes Musicales.

Dame la fuerza para luchar, obra dedicada a Manuelita Sáenz. Fue la última obra presentada en el programa, que conmovió profundamente a la audiencia por su letra y sus arreglos puntuales. Es una canción para coro y orquesta del compositor y docente de la FAUCE, Luis Rodríguez Pazmiño, escrita particularmente para este evento como conmemoración al bicentenario y a las gestas independentistas de América. En esta obra interpreté la zampoña, un aerófono andino que exigía retirarse la mascarilla, e incrementaba la posibilidad de contagio. La creación basada en ritmos patrimoniales ecuatorianos y la correcta disposición instrumental del arreglo permitió su desarrollo y ensamblaje con una facilidad única.

Lo que me llevo de todo lo compartido y vivido en este proyecto, es un resplandeciente sentimiento e ideas en forma de preguntas ¿Qué sucedió realmente hace 200 años respecto a las aspiraciones de libertad e independencia? ¿Cómo la música actuó en esos tiempos? Tal vez, no encuentre una respuesta precisa o única porque existen varios factores que imposibilitan conocer el real saber y sentir de los ideales de libertad e independencia de nuestros antepasados.

De todos modos se demostró con el concierto, que la música trasciende tiempo y espacio en la vida de la comunidad, del estudiante, maestro, compositor, arreglista, y demás personas que pudieron participar y presenciar este programa. Como estudiante, estar frente a frente con el público, y sentir ese erizamiento de la piel por los nervios y los aplausos, rememora ideales de esperanza de un mañana



Secuencia en blanco negro de pasajes de *Manuela y Simón*.
Fotos cortesía: Prof. Pablo Tatés. Quito, mayo, 2022.

incierto. Considero que como intérprete de instrumentos andinos me permití vivir gratas experiencias con la orquesta y adquirir nuevos conocimientos trascendentes para mi formación profesional.

Para finalizar quiero, a modo de homenaje inevitable, recordar a las personas que perdieron a sus seres queridos por la afección de este virus y sus secuelas. Lamento, así mismo, que algunos compañeros de la Carrera de Artes Musicales —a pesar de su deseo— no pudieran participar en el evento por hallarse contagiados (ahora, afortunadamente, ya recuperados), sin embargo quería compartir como recuerdo imborrable, mi experiencia en aquellas actividades artístico-musicales relacionadas al Bicentenario.

5 AÑOS



ARTES
MUSICALES